

História da Europa — 14

Gil Vicente

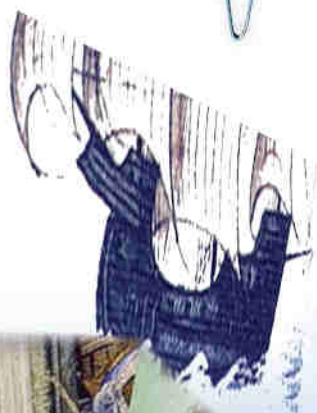
Auto das Barcas

Inferno — Purgatório — Glória

1518
1519

Noémio Ramos
2019

João



LÓGOS
BIBLIOTECA DO TEMPO

LÓGOS
BIBLIOTECA DO TEMPO

Ficha Técnica

LÓGOS | BIBLIOTECA DO TEMPO

Título **Gil Vicente – Auto das Barcas**

Subtítulos *Inferno — Purgatório — Glória*

História da Europa – 14

Autor Noémio Ramos

1ª Edição Outubro de 2019
120 exemplares

Direitos © do Autor

Direcção Editorial Adília César e Fernando Esteves Pinto

Contacto logosbibliotecadotempo@gmail.com

Capa e Paginação Noémio Ramos

Imagens da Capa Filippino Lippi, (fresco, pormenor central).
Triunfo de São Tomás sobre os hereges. 1489.
Cap. Carafa, Santa Maria sopra Minerva, Roma.
Lucas Cranach, Retrato de Lutero em 1526.
Assinatura de Gil Vicente em 1515.
...do fólio 56v do Livro 4 da Vereação de Lisboa.
(AHML, Arquivo Histórico Municipal de Lisboa)

Impressão e
Acabamento Realbase, Lda.

Depósito Legal

Gil Vicente – Auto das Barcas

Inferno — Purgatório — Glória

História da Europa – 14

Autor

Noémio Ramos

Projecto

www.gilvicente.eu

2019

Edição

LÓGOS | BIBLIOTECA DO TEMPO

Índice

Introdução	9
Temas limiares	17
* 1º. Tema: <i>o Compêndio</i>	21
• A – Sobre a obra de Gil Vicente	21
• B – Sobre a figura de Gil Vicente	23
• <i>Gil Vicente, revela-se o nome de um ser singular</i>	23
* 2º. Tema: <i>As Barcas...</i>	39
* 3º. Tema: <i>Censura conformativa</i>	43
Sobre o <i>Auto das Barcas</i>	51
Questões, reflexões e relações	53
Datação da peça (1518-1519)	60
* Intervenção da Censura em 1561-1562	62
* O texto de <i>Inferno</i> (Biblioteca de Madrid)	65
* Análise cronológica – datar <i>Inferno</i>	67
• <i>Oração Miserere, 1517 (na Câmara da rainha Maria)</i>	69
Unidade do <i>Auto das Barcas</i>	72
Realidade e universos formais, fontes	73
* A forma aparente da peça	77
* Relevância da performance	84
* Unidade da acção dramática	85
Factos históricos que apontam o mythos	97
* Níveis de significação da peça	101
Leitura do <i>Auto das Barcas</i>	105
Significações mais além dos diálogos	106
• 1 – <i>O zarpar das barcas</i>	106
• 2 – <i>A lição de esgrima</i>	110
As ideias que incitam a forma	122
Substratos sócio políticos	125
* Portugal na Europa	126
* <i>Arte de marear</i> – partida das barcas	134

* Aspectos da situação na Europa ocidental	140
* Ordem de Cristo	146
* Ordem do Tosão de Ouro	148
• Transcrevendo de <i>Histoire de l'Ordre de la Toison d'Or</i> .	148
Substratos ideológicos	152
* Reflexo da luta ideológica	155
* Lutero 1515-1518	156
Substratos Culturais	161
* A Música na peça	164
Estrutura da peça	176
* Esquema estrutural da acção	181
* Personagens	184
As figuras nas personagens	185
• Definindo o pecado	186
* Diabo: Lúcifer – A Sociedade, o Povo	187
• Companheiro do Diabo	189
* Anjo (anjos) – A Igreja, a Instituição	189
* Fidalgo – a soberba (bazófia)	191
* Onzeneiro – a usura	192
* Parvo Joane – a gula	193
* Sapateiro (banqueiro) – a ira	194
* Frade (padre) – a vaidade	196
* Florença – Artes Plásticas – a vanglória	198
* Alcoviteira – a luxúria	202
* Judeu – a inveja	204
* Corregedor – a malícia	206
* Procurador – a adulação	207
* Corregedor / Procurador – a Fraude	208
* Enforcado – a acídia e traição	211
* Cavaleiros de Cristo – a violência e jactância	213
Impasse nas disputas pela reforma	215
* Lavrador	218
* Marta Gil	219
* Pastor	220
* Moça	221

* Menino – glória garantida	222
* Taful – lisonjeiro e falsário	224
O Poder perante a reforma da Igreja	225
* Morte – alegoria à Morte	226
* Nobreza e Clero – próceres – <i>os principais</i>	228
• Conde	230
• Duque	230
• Rei	230
• Imperador	230
• Bispo	231
• Arcebispo	231
• Cardeal	231
• Papa	231
Apontadores nominais	232
• <i>Joana de Valdês</i>	232
• <i>Garcia Moniz</i>	233
• <i>Pero de Lisboa</i>	235
• <i>São Pimentel</i>	237
• <i>Semifará</i>	237
• <i>São Domingos</i>	238
* Outras referências identificáveis	238
Auto das Barcas	241
I Parte — Inferno	241
II Parte — Purgatório	267
III Parte — Glória	290
Enquadramento cronológico	315
• Teatro (obras) de Gil Vicente (reinado de Dom Manuel I)	316
• Teatro (obras) de Gil Vicente (reinado de Dom João III)	317

O *Auto das Barcas* trata da ética do Poder, cabendo aqui bem uma referência actual a exemplos significativos:

Um oficial superior da Polícia (PSP) afirmou que a condenação em Tribunal de agentes policiais pelo exercício da autoridade (por violência, segregação e outras atitudes indignas na acção policial), põe em causa a forma como apreendemos a Entidade policial, causando estragos na Instituição.

Coube a um dos sindicatos de polícias corrigir a afirmação da Chefia, na parte que lhe cabe, ao informar que não são as decisões da Justiça que causam estragos à forma como vemos a Polícia, são os próprios agentes policiais que, pelas suas acções, causam esses estragos.

O que sobressaiu foi que os estragos em causa se ampliaram com as afirmações daquele superior hierárquico – ao dissimular o caso e pôr em causa os Tribunais – contudo, o facto é que os estragos permanecem, porque são agravados e mais causados pelas Chefias e pelos Governos do país, que, por falta de visão e défice de ética, não assumem a correcção dos erros, com a reposição dos agentes e das Chefias por indivíduos eticamente capacitados.

Porém, casos como o referido dos polícias, ou como o dos militares (Tancos), e como muitos outros na vida política, social e cultural país, de falta de ética, abuso de posição privilegiada e de corrupção, são apenas gotas nos oceanos da vida pública em Portugal.

Setembro de 2019. Noémio Ramos.

Introdução

Com íntegra independência e contrariando por completo o *status quo* perspectivámos as diligências a realizar, architectando de novo a investigação científica em Arte, com estudos inéditos da *obra dramática* de Gil Vicente.

Com as pesquisas e a análise concentradas na unidade do próprio texto de cada peça (o objecto perene) – percebendo e explicando as peças como *Objectos unos da Arte do Teatro* (século xvi), tal como uma escultura, um quadro ou um poema, constituem objectos unos¹ – buscando o seu sentido e significados no *momento* (espaço sócio-cultural, lugar e tempo) da sua produção e, desta forma, priorizando estudos nunca antes realizados, reformulámos e inovámos práticas de investigação científica em Arte.

Concluídas e apuradas as recolhas decisivas, concentradas no teatro do século xvi, com mais de uma centena de peças *analizadas*, em 2008 reivindicámos uma ruptura com a *crítica tradicional* exigindo um corte epistemológico no estudo das obras.² Mais de dez anos depois, realizadas duas dezenas de publicações focando cerca de metade das peças do dramaturgo, discernidos objectos e objectivos, confrontámos alguns aspectos da leitura actual (2017) de *Inferno*, os aspectos suficientes para demonstrar que as leituras da *erudi-*

1 - Objectos que, como os *Painéis de São Vicente* de Nuno Gonçalves, ou a *Comédia* de Dante, podem estar divididos em partes, assim como uma peça de teatro (*Auto das Barcas*) se encontra dividida.

2 - Como ficou exposto em *Auto da Alma de Gil Vicente, Erasmo, o Enquiridion e o Papa Júlio II*. Ed. 2008.

ção acadêmica vicentista,³ da primeira parte (*Inferno*) do *Auto das Barcas*, largamente propaladas e apoiadas pelo Estado, jamais realizaram entender a peça, nem alcançaram interpretar o próprio texto, não atingindo uma interpretação dirigida ao que doutamente têm designado por *leitor comum*.⁴

Entretanto, tanto nas publicações correntes como nos estudos académicos do *Auto das Barcas*, a evidência da *forma aparente* (no *enredo*) tem-se mantido oculta, subtraindo-se aos mais eruditos, tanto como aos encenadores e ao público em geral e, em consequência, à formação e educação dos jovens. Nisto, considerámos urgente a nossa intervenção pública – em livro impresso (em Março de 2018), – confrontando e denunciando as interpretações espúrias e académicas, refutando casos ilídimos de divulgação recente de textos iníquos largamente sustentados pelas instituições públicas da Ciência, da Educação e da Cultura, com opiniões provenientes de leituras danosas das peças de Gil Vicente seriamente lesivas da cultura portuguesa.⁵

3 - O que se espera de uma Cátedra Universitária minimamente competente é que se interesse por novos pontos de vista, novas leituras e pelo contraditório do seu próprio Saber, que se cative por publicações que não sejam de simples arregimentados por um lugar na carreira ou pelo espaço numa compilação de artigos. Numa universidade haverá de se saber ouvir, ler, pensar e expor com toda a liberdade. Cada Cátedra deve estar atenta, aceitar e estudar livremente o que no mundo se publica sobre os seus próprios objectos de estudo académico. Uma universidade não pode atingir o mínimo de excelência se os seus docentes ou alunos forem incorporados e alinhados na perspectiva de um Poder de *Cátedra*, ou se estiverem ciosos em manter o seu estatuto, ou amedrontados pela sedição.

A tacanhez patente nas actuais instituições (Ciência, Cultura), com pregões de sucessos em projectos triviais inconsequentes (sem espécime, sem protótipos) ou de desenrascos, ou a descoberta de banalidades, não tem contribuído para o bom nome e classificação das universidades portuguesas, muito embora...

...se classifiquem académicos e universidades descendo a pirâmide a partir das academias dominantes – assumidas como proprietárias do *Saber* – segundo critérios como, o número de artigos impressos em publicações próprias ou por elas reconhecidas, ou o número de citações recebidas por artigos e livros publicados pelas faculdades graduadas em conformidade com a vassalagem em cada nível da pirâmide. Um *universo toróide* aglomerante de vassalos, que incorpora os seus elementos por alguma das diversas formas de simpatia ou de compadrio, incluindo o político consoante as forças partidárias dominantes em cada academia. Onde, no campo da Artes, se impõe o despejo patético, a prolixidade e logorria, onde se promovem os sujeitos manobráveis às concepções simplórias próprias a obedecer ao mercado das “artes de museu” ou “artes de entretenimento ou performance” e, onde os “artistas das expressões”, reduzem a “arte” ao espectáculo da imitação estéril, ao “circo gaiteiro”, à verborreia de curadores e comissários de fundações, museus e galerias, ou ao *não senso* de aprendizes de vendedores de palanfrório fácil, ou de Laboratório pires ou snobe, ou, modernamente, de algumas *Universidades* que nesses termos se pretendem como únicas entidades detentoras e promotoras do Conhecimento, da Ciência e das Artes.

4 - Conforme se demonstrou (no confronto com o texto publicado “*Gil Vicente e os mistérios da sua Barca do Inferno – UM TEXTO E UM AUTOR QUE BEM CONHECEMOS*” de Cardoso Bernardes) na diatribe publicada (2018): *Sobre o Auto das Barcas de Gil Vicente – Inferno – a interpretação I*. Cujá leitura deve anteceder a que agora se inicia.

5 - Como demonstrámos em *Sobre o Auto das Barcas de Gil Vicente – Inferno – a interpretação I*. LOGOS – Biblioteca do Tempo. Março de 2018.

Nestes dez anos, em geral abstinemo-nos de expor os entrecos das peças de Gil Vicente porque, com excepção de alguns casos em que o fizemos, os *enredos* se evidenciam claramente, e o simples retomar da sua descrição, necessariamente em confronto com as *mais eruditas opiniões académicas*, obrigar-nos-ia a assentir com a *escolástica*, tomando a sério ou revalidando a extensa bibliografia existente – a *imensa fortuna crítica dedicada à obra de Gil Vicente*⁶ – dando lugar a infundáveis referências, citações, cotejos, etc., ou outras demandas estéreis, dispondo boa parte do nosso tempo com o que é mais escusado, num constante e intenso massacrar das opiniões que integram a dita *fortuna crítica*, como pontualmente sucedeu. Optámos por evidenciar os casos de sucesso na leitura realizada por autores atentos ao *sentido* da acção dramática e, ou, ao significado de pormenores significativos.

Portanto, aqui reafirmamos o que temos dito (desde 2008) ao descrever o que fizemos em publicações anteriores na matéria de estudo em causa.

A *investigação científica* (em **Arte**) opera sobre um *objecto* bem delimitado, incidindo na unidade de cada **Objecto Arte**. Não procura afirmar enunciados (concepções) expressando-se ou pronunciando-se de forma erudita em “*saberes interpretativos*” incidindo em um, ou num colectivo de *objectos* de arte de um ou mais autores, do mesmo ou de diferentes meios sociais ou elites culturais, em considerações prolíferas (do sensível ao afectivo, ou do emotivo ao arquétipo cultural, ou do vácuo ao transcendental),⁷ – *de facto* marcantes do indivíduo leitor (espectador, observador) em conformidade com a empatia em si desencadeada – “*saberes*” que afinal constituem apenas a *opinião subjectiva* do discurso do orador literato, eminente académico, conferencista, ou autor de uma *leitura* erroneamente tomada como (uma) interpretação do fenómeno artístico ou (uma) interpretação do **Objecto Arte**. Mas procura, na sua pesquisa, a **interpretação do Objecto Arte tal qual**, a criação do Autor, a interpretação objectiva (única científica), pela objectividade e na subjectividade dos objectivos do seu Autor: os *objectivos* por ele postos no *objecto arte* em causa, considerando que, ainda que conhecido em pessoa, a *essência* – donde parte o sentido que esclarece os significados entrelaçados – se encontra no **Objecto Arte**. Em suma, procura a **interpretação** que esclarece o pensamento criativo do Ser Social gregário, pelos fenómenos envolvidos nos fundamentos do trabalho do Autor da *Obra* desde a sua concepção e, assim, o *objecto do investigador* compreende todo o *universo* condensado naquele **Objecto Arte**.

6 - Conforme *objectivos* enunciados e propostos no “Colóquio Internacional Inferno 500 anos”, congregando estudiosos de Portugal e Brasil, com a finalidade de comemorar, rever e actualizar a leitura do *Auto da Barca do Inferno*, de Gil Vicente. UFBA (Brasil).

7 - Na forma de conceito “os saberes interpretativos”, (plural) surge referido em *Gil Vicente Compêndio, Introdução*, pag.9.

Deste modo, devemos ponderar que, antes de se proceder a qualquer tipo de observação sobre um autor, se torna essencial o estudo – para o conhecimento *de facto* – de todas as suas obras, pelo que, as pré-suposições e pronunciamentos sobre Gil Vicente (Autor), mais além de cada peça estudada, foram sempre e serão apenas ideias feitas prematuramente e, em geral, conduziram e conduzem a erros graves de interpretação das obras. Entretanto, para o estudo das Obras de um autor, ou tão somente dos *objectos e figuras* por ele criadas, e bem antes de comparar e classificar peças, figuras, entidades, alegorias ou mesmo figurinos, adereços, referências e alusões, etc., há que **saber ler cada Obra de Arte** na sua materialidade – porque cada peça de Arte constitui um mundo (*num casulo*) diferenciado e autónomo,⁸ – ler e entender muito bem o texto de cada peça (registo perene, material). Haverá de se **conhecer de per si os domínios do texto de cada obra**. Há que analisar, questionar e relacionar a informação encerrada (morta) na letra do texto, dando-lhe vida; há que alcançar o que povoa, o que se conjuga, refere e alude em cada peça.

Em suma, para se interpretar (o texto de) uma peça de teatro é ainda indispensável captar e assimilar bem *o drama* – ver a sua *forma* e perceber o seu *conteúdo*, – a *acção dramática* entendida no *espaço dramático* onde a acção se desenvolve; captar o espaço plástico (perceptivo), os *espaços referenciados* aludidos ou idealizados nas *memórias* evocadas ou representadas; perceber bem *os tempos* (seus espaços e suas durações); os *silêncios*; as *expressões* requeridas nas falas, nos gestos, nas deslocções, no semblante, etc.; perceber as figuras nas personagens, detectar as mudanças e o fluir da acção dramática na sua relação com a realidade, etc.. Entender muito bem o sentido e os significados da peça, na época e no próprio *momento*, pela situação e contexto histórico (social, político e cultural) em que a peça foi produzida. E, deste modo trabalhar com objectividade, abandonando *lirismos*, sobretudo o que constitui ruído, isto é, as concepções e ideias preestabelecidas, a erudição que se tenta sobrepor a uma análise objectiva límpida e isenta.

E para se relacionar duas ou mais peças (objectos de Arte), ou quaisquer dos seus elementos (personagens, cenas, adereços, etc.), seja comparar, ordenar, classificar, ou de qualquer modo identificar ou agrupar tais elementos, é indispensável ter alcançado a visão do propósito geral do Autor em cada peça, tanto quanto possível. Com um sucesso objectivo alcançado com o *trabalho científico* centrado sobre cada *Objecto Arte*, o investigador alcança uma aproximação satisfatória do trabalho do Autor, permitindo-lhe recriar os *modelos conceptuais na objectivação do fenómeno artístico* e, só assim, atingir o conhecimento mais próximo do sentido do *universo* das Obras. Faltando apenas

8 - Um antecedente constitui a abordagem de estudos das *Obras* de Gil Vicente, iniciada em finais do século XX, da iniciativa de Osório Mateus, a qual ficou longe de atingir os objectivos idealizados.

recriar os *modelos conceptuais* de cada *Objecto Arte* na forma de “objectos reais” e, através dessa experiência, testar os *modelos* comprovando a São Tomé a sua correcção. O *Projecto Gil Vicente Europa* (proposto desde 2009) teve (tem) o objectivo de concretizar as experiências.

A *investigação científica* constitui *Obra aberta* – uma *conta corrente* – e qualquer contributo realizado no sentido de analisar e esclarecer um *Objecto Arte* em si bem delimitado, apresenta-se como trabalho de investigação científica, e acrescenta uma quota-parte para a realização dessa *Obra aberta*, que se manterá para sempre aberta a novos e quaisquer contributos, não havendo lugar a fechamento definitivo. Esta *Obra* – trabalho científico – jamais se finaliza, permanecendo como *conta corrente*, haverá nela contributos saldados, outros por saldar, mas os mais deles esperam o devido estorno. Contudo, todos e quaisquer contributos devem ser lançados na *conta corrente* (obra aberta), ainda que seja para mais tarde sobre eles se realizar o equivalente e necessário estorno, se não houver lugar ao respectivo saldo (reconhecimento), mas o *lançamento* e o *estorno* ficam para sempre registados.

Compete aos académicos (a exemplo de Constantin C. Stathatos), seja às Universidades, aos Conselhos Científicos pelas suas Cátedras especializadas, actualizar e manter cada *conta corrente* em dia (a Obra em aberto), realizando os lançamentos (*Livro diário*) no registo de entradas (ao limite: o Depósito Legal), sem procedimentos selectivos, nem exercendo censura, cumprindo os lançamentos e, necessariamente, a sua cronologia, *abstendo-se do desfalque* ao subtrair registos ou ao permitir as fraudes praticadas pelos seus pares, e, por dever de ética e em defesa do conhecimento científico, cumprir a obrigação de restaurar a verdade dos factos quanto à *conta corrente*, porque ao se iludirem a si mesmos e aos outros, instalando a cegueira no engano do *estado actual da investigação científica*, serão corresponsáveis pelas fraudes, pelos desfalques, pela *corrupção instalada e corrente* na conta em causa.⁹

Enquanto que ao investigador (*científico*) em Arte, fora a função Académica (que obriga o docente universitário a referir todo o *saber acumulado* sem excepção), não lhe compete o trabalho escolar de referir ou enunciar a *fortuna crítica*, seja ela actual, seja completamente alheia, vizinha ou circunjacente às suas concepções, ainda mais se estas apresentam novas abordagens, conceitos e análises. Nem sobre o *objecto da investigação* realizar um compêndio. Cabe-lhe *fundamentar e demonstrar* (por modelo experimental, concretização) o abrir ou contribuir para a abertura do *casulo* criado pelo Autor (criador) na sua *peça concluída*, desta maneira ampliando o investigador a *imensa fortuna*

9 - Desfaltar é cometer uma abjecta desonestidade, é corrupção grave, um crime. Havendo convivência, aceitação tácita sem reposição dos factos, torna-se ainda mais grave, dando sinais de haver organização criminosa.

crítica sobre a *Obra de Arte* que, finada, encerrada, se apresenta oferecida à humanidade. Porque, ao contrário da *Obra Científica*, a *Obra de Arte* tem no absoluto da sua forma o continente do seu universo. A *Obra encerrada*, encarcerada na sua clausura é oferecida ao Homem que a deverá integrar na sua Cultura, incorporar na sua vida intelectual, pelo sentir, observar, perceber (percepcionar), analisar, compreender, entender, interpretar, abrir..., assimilando tanto quanto possível o trabalho do Autor, e acomodando-o, no reconhecimento do saber e entendimento dos universos culturais encerrados na composição da forma e de todos os seus desdobramentos, atingindo no processo a excelência de um prazer alargado, do sensível ao clímax inteligível.

Salientamos ainda que a *investigação científica* – sobre o objecto de Arte dramática – aplica-se inicialmente ao *texto*, de uma forma bem diferenciada ao *texto em si* (pela acção, diálogos em espaço perceptivo, etc.), e desde logo às *formas do texto* da peça, o que constitui um trabalho árduo, matéria vasta e complexa que, necessariamente, antecede a *investigação científica* sobre o *Objecto Arte de Teatro*, pelo que, aqui (agora) ultrapassa o escopo deste livro, porque, como tem sido o caso geral das nossas publicações sobre a *obra dramática* de Gil Vicente, o nosso *Objecto* é uma peça de Teatro e, neste caso, o objecto da investigação é o *Auto das Barcas* em si mesmo e não um *Compêndio* sobre o *Auto*, porque esse *objecto de trabalho* (compilação do estado actual da pesquisa sobre...) pertence aos Académicos, não ao Investigador.

Aqui e agora, o nosso trabalho tem por **objecto** o Teatro, objectivamente o *Teatro de Gil Vicente*, tratamos dos fundamentos, da forma, estrutura, sentido e significados, etc., do conteúdo do *drama...*, da *peça de teatro*, já não do seu texto, porque, a título de prescrição, de orientação e da prática, de experiência comprovativa da nossa análise dos textos (de todas as peças que estudámos), no que se refere à **investigação científica sobre o texto**, já publicámos em 2010 uma análise profunda e completa dos *domínios do texto* do *Auto da Visitação*,¹⁰ com a descrição e prática da nossa metodologia e, na sequência, expusemos o desenvolvimento e resultados do trabalho sobre o *Objecto Arte de Teatro* em causa, pelo que nos dispensamos de descrever os procedimentos, em tudo semelhantes, aos já realizados para as restantes peças, a não ser em casos muito específicos não tratados quando de *Visitação*.

Deste modo, tal como tem sucedido com as publicações que temos produzido referentes ao estudo de outras peças do mesmo Autor, e como a seguir havemos de apresentar, aqui apontamos os pormenores que escapam à metodologia geral que foi apresentada quando da análise do texto do *Auto da Visitação*. Assim por exemplo: o *zarpar das barcas*,¹¹ a *lição de esgrima* e

10 - Gil Vicente, *Auto da Visitação – Sobre as origens*. 2010.

11 - *Zarpar das Barcas*, em *As Barcas de Gil Vicente*, cujo texto foi antes publicado na forma de artigo, na revista LÓGOS – Biblioteca do Tempo, nº 3 - 2018.

ainda alguns outros pormenores significativos do *texto em si* de *Inferno* que a Censura da *Copilaçam* de 1562 quis encobrir – e outros, que os mais *devotos vicentistas* omitem ou tentam encapotar – que podem ser lidos adiante.

Haverá de se considerar que o carácter afirmativo da nossa exposição espelha apenas o nível de confiança nos resultados que alcançámos ao longo da investigação desenvolvida e publicada desde 2008. Contudo, alertamos para a feição do texto destas páginas, porque em confronto com o expor e perorar, sempre demos preferência a um muito atento observar, ao ver, ao ouvir, ler, analisar, experimentar, testar e (re)criar, e daí que, em geral, persistimos na dúvida donde nasce a reflexão que reorganiza o que se vai assimilando, acomodando o entendido às estruturas do pensamento na memória do saber antes adquirido. Deste modo, por não ser nossa preferência o expor, ou a prática em descrever e advogar, o leitor poderá perceber falhas na exposição.

Porém, há que considerar a importância do desbravar do conhecimento – pois, não há precedentes deste trabalho no que se refere à matéria em causa – mas também porque o leitor não irá encontrar um encadeamento lógico onde não há lógica, porquanto o pensamento criativo não se apresenta linear, senão dialéctico, distintamente espacial, e em si mesmo divergente.

Há ainda a considerar que, como **reflexo do actual fluir da sociedade, suas estruturas e meios de (re)produção** – portanto, tal como a sociedade progride em permanente conflito dialéctico, – a actual forma de pensamento (que não se limita ao seu ser cognitivo, como nunca se limitou) se desenvolve por processos organizados em séries dispare, de lógicas entrelaçadas (redes), constituindo-se em *universos* de compostos multi-dimensionais organizados por complexos *sistemas de relações* formais. Os quais conformam e organizam dados (sinais, signos, símbolos, configurações, formas, diagramas, grafos, complexidades formais, etc., e outros *sistemas*, acomodando-os) em *universos* de conformações espaciais, memorizados e aí reorganizáveis por processos auto adquiridos e auto reguláveis (interiorizados), de reconstituição e reequilíbrio dos elementos constituintes em agrupamentos funcionais, etc.. Donde, por *imitação* generalizada, em *software*, se vão criando sistemas “neurais” a par de uma “inteligência artificial” (AI).

Porém, indo mais além com os *universos* de processos, no caso do criador¹² (artista, inventor, descobridor) identifica-se ainda, o significativo acréscimo das contrapartidas de *retorno sistemático* e os (re)processamentos, os quais se desenvolvem após a resolução dialéctica em conjunção, das contradições entre processos divergentes de diferentes unidades de *universos diver-*

12 - Não confundir a *criação artística* (engenho ou invenção architectada) com o conceito ou noções espúrias de criatividade ou originalidade descritas por psicólogos, teóricos da comunicação e informação, e outros, ou com o conceito de *criatividade infantil*.

sos de significação (nas semelhanças do que difere) para um mesmo campo e objecto percebidos.

Ao concretizar esta publicação avançámos significativamente no conhecimento efectivo do *Objecto*, *Auto das Barcas*, produzido por Gil Vicente em 1518-1519, todavia, como diria Kant: *nós não podemos conhecer efectivamente os objectos (a realidade) porque o nosso conhecimento resulta do que sobre eles somos capazes de pensar*. Ao que devemos incorporar: *do que sobre eles somos capazes de pensar* em cada momento histórico (época). Assim, o conhecimento do mundo e dos objectos, no século xvi, estando limitado pelas concepções desse tempo no seu cumulativo histórico, não poderemos ler (ver) nas obras de então, nem vamos encontrar nelas, os conceitos com as formas que hoje percebemos mais actualizadas. Contudo, o aprofundar do conhecimento, à luz do pensamento actual, sobre o mundo e os objectos de então, encontra-se progressivamente mais completo, mais preciso e objectivo do que há 200, 100, 50, 20 ou 10 anos atrás. E em permanente contínuo, se espera avançar mais no conhecimento do *Objecto* em causa, mais além do que no presente *momento* (histórico) somos capazes de pensar.

Esta introdução vem a propósito do *Auto das Barcas*, onde, um dos aspectos mais destacados do seu conteúdo se manifesta na conduta das personagens a embarcar: no seu portar, comportar e confronto dialógico com o Diabo, beneficiando o público do prazer derivado do *reconhecimento* que, na personagem, se representa a voz do Povo – *Vox populi, vox Dei* – configurada como um reflexo conjuntivo da visão, vontade, anseios e desejos de quem assiste ao espectáculo; ampliando-se o *reconhecimento* com a exposição pelos *grandes de alto estado* da sua concepção Ética do Poder, a qual se manifesta, naquelas personagens poderosas, pelas suas atitudes na acção dramática da peça. Um notável e colossal *triunfo da ironia* do Autor, por desse modo pôr o Diabo como protagonista e único defensor da Moral.

Também a propósito, referências liminares.

A edição de obras essenciais da cultura nacional e universal é uma das incumbências da INCM, contribuindo, dessa forma, para preservar, promover e ampliar o património bibliográfico da língua portuguesa, assegurando a transmissão desse legado às gerações futuras.

<https://www.incm.pt/portal/livros.jsp>

A Inovação é um dos principais eixos estratégicos da INCM, envolvendo universidades e alguns dos mais importantes centros científicos, tecnológicos e de investigação do País.

...do portal do sítio: INCM – Inovação

Temas limiares

A recente publicação (Outubro de 2018) pela Imprensa da Universidade de Coimbra e Imprensa Nacional (INCM) de ***Gil Vicente Compêndio***, obra dirigida por José Augusto Cardoso Bernardes e José Camões, num projecto conjunto do Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra e do Centro de Estudos de Teatro da Universidade de Lisboa, vem reconhecer parte daquilo que todo o mundo sabe, e que replicamos: **conhecer é saber interpretar**.¹ As próprias *Leis da Física* são **interpretações**, que quando ainda não comprovadas se designam por *teorias científicas*, sem as quais (ainda **interpretações**) o conhecimento não progride.

A Ciência explica com a *interpretação* dos *objectos*, objectivando os fenómenos na forma de *modelos*, e, na sua análise, os *objectos* são decompostos em dados definidos até ao indivisível pela pesquisa desenvolvida, e ou derivados de hipóteses e experimentação resultantes da análise; porém, sem as sínteses interpretativas que explicam em cada momento o histórico do fenómeno no objecto (modelo), em si e pelo seu conjunto classificado e organizado de elementos (dados) frutos da pesquisa, a Ciência não avança, porque é a partir dessas sínteses interpretativas, pela sua *interpretação*, que se colocam novas perspectivas de desenvolvimento. E o mesmo sucede com os *fenómenos sociais e humanos* objecto das *humanidades*.

Todavia, o *Compêndio* pretende reduzir o **interpretar** às humanidades, ao afirmar que “*em teoria, os saberes interpretativos não se ajustam tão bem ao esquematismo e estabilidade que são próprios dos compêndios.*” Reafirmando esta concepção logo a seguir, onde por uma reflexão os responsáveis opinam que “*a situação que se tem vivido no ensino e na investigação das humanidades não condiz inteiramente com este pressuposto.*” Na introdução consideram ainda que, do seu *Compêndio* “*se espera, sobretudo, que possa*

1 - Na investigação em Arte, **saber interpretar o Objecto Arte**. Leia-se a *Introdução* (pag.15) de *Gil Vicente, Auto dos Quatro Tempos, Triunfo do Verão – Sagração dos Reis Católicos*, 2016. Em teatro.gilvicente.eu/ebooks.html. Ou nas bibliotecas públicas.

contribuir para a identificação do actual estágio da pesquisa que vem sendo produzida sobre a obra e a figura de Gil Vicente”.²

Propondo-se representar o *actual estágio da pesquisa*, o *Compêndio*, ao invés, selecciona (convida) apenas um grupo restrito de académicos locais e de academias vizinhas, através dos quais tacitamente recria e apresenta uma concepção da *Obra dramática* de Gil Vicente em conformidade com a *recriação* que os seus promotores alcançaram até 2018 sobre *a figura e as Obras de Gil Vicente*. De facto um *Compêndio* é produção académica – de um *saber compilado* por académicos³ – todavia, este apresenta-se medíocre para qualquer universidade, pela ausência de diferenciadas *leituras* actuais e sem apontar confrontos ou contraditórios, o que seria aceitável numa edição como compilação de *leituras* próximas de uma conjuntura conceptual, ou na exposição de uma investigação científica fundamentada, porém, nunca como meta-produto de uma Academia, e mais ainda num *compêndio científico* obrigado a situar o *estágio actual da pesquisa*, aliás como se autopropõe.

E nestes termos o *Compêndio* revela em si o exercício de uma *Censura selectiva e preventiva*, ao subtrair recentes interpretações científicas das obras de teatro de Gil Vicente, publicadas fora da esfera académica, ou seja, os promotores do projecto com o apoio das universidades de Coimbra e de Lisboa, *de facto* exerceram uma tangível e perversa censura sobre publicações com investigação realizada desde 2008, constantes das bibliotecas das faculdades a que foram oferecidas, e também depositadas em arquivo da Biblioteca Nacional de Portugal (BNP) em Lisboa e em Coimbra, porque a Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra é uma das beneficiárias do arquivo de Depósito Legal. Tal como outras dez bibliotecas de Portugal e Brasil.⁴

Destacamos o nosso trabalho – *evidentemente*, o qual colocou um estremo em 2008: *Alma*, 500 anos⁵ – porque se diferenciou deixando um marco no estado da arte da investigação científica (no *estágio da pesquisa*) sobre a *obra dramática* e o Teatro de Gil Vicente, perspectivou o seu futuro com uma dinâmica científica que se vem comprovando de ano a ano – incluindo *Inferno* em Março de 2018,⁶ e aqui e agora, alargando ao todo do *Auto das Barcas* –

2 - José Augusto Cardoso Bernardes e José Camões, em *Gil Vicente Compêndio*, *Introdução*, pag.9 e seguintes. Sublinhados nossos.

3 - Boa parte das referências importantes feitas por académicos, sobre as obras e a biografia de Gil Vicente, foram produtos da investigação de não académicos.

4 - São beneficiárias do Depósito Legal da BNP, as seguintes bibliotecas: Bib. Pública Municipal do Porto; Bib. Geral da Universidade de Coimbra; Bib. Pública de Évora; Bib. Pública de Braga; Bib. Municipal de Lisboa; Bib. Pública e Arquivo Regional (Açores); Dir. Regional dos Assuntos Culturais (Madeira); Bib. Municipal de Coimbra; e Biblioteca do Real Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro (Brasil).

5 - *O Auto da Alma de Gil Vicente*, Erasmo, o *Enquiridion* e o *Papa Júlio II*, Primeira Edição, Agosto de 2008.

6 - Leia-se, “*Sobre o Auto das Barcas de Gil Vicente – Inferno, a interpretação -I*”,

dando continuidade à investigação, de facto desenvolvendo um efectivo conhecimento da *Arte dramática* de Gil Vicente pela delimitação dos objectos em análise, construção dos *modelos conceptuais* na reconstituição das condições de criação e produção das peças, e assim realizando *a interpretação* de cada *Objecto Arte* na sua própria unidade. Enquanto *Gil Vicente Compêndio* expressa, sobretudo, pensamentos ultrapassados expostos no presente (2018), pela voz das universidades de Coimbra e de Lisboa, e, *pela sua forma de compêndio, falseando a identificação do actual estádio da pesquisa*, mostrando como pela *Censura selectiva e preventiva* se defrauda e ludibria quem pretende aprender e ensinar da Arte e Cultura portuguesa do século xvi.

A referida publicação, ao reunir em *Compêndio* as concepções anteriores a 2008, a que juntou alguns trabalhos serôdios enquadrados naquele contexto, por ironia teve o mérito de nos honrar, destacando-nos, excluindo a nossa investigação, *de facto* científica, da relação de peças de Gil Vicente⁷ publicadas até 2018, omitindo os livros que incluem as peças e o seu estudo:

Alma (2008), em Depósito Legal (BNP): 280323/08

O Auto da Alma de Gil Vicente, Erasmo, o Enquiridion e o Papa Júlio II

O Velho da Horta (2010), em Depósito Legal (BNP): 308020/10

Gil Vicente, O Velho da Horta, de Sibila Cassandra à Tragédia da Sepultura

Carta de Santarém (2010), em Depósito Legal (BNP): 308018/10

Gil Vicente, Carta de Santarém, 1531

Visitação (2010), em Depósito Legal (BNP): 308019/10

Gil Vicente, Auto da Visitação, Sobre as Origens

O Clérigo da Beira (2012), em Depósito Legal (BNP): 341334/12

Gil Vicente, O Clérigo da Beira, o Povo espoliado – em pelota

Divisa de Coimbra (2012), em Depósito Legal (BNP): 341333/12

Gil Vicente, Tragédia de Liberata, do Templo de Apolo à Divisa de Coimbra

Exortação da Guerra (2013), em Depósito Legal (BNP): 368071/13

Gil Vicente, Exortação da Guerra, da Fama ao Inferno

publicado em Março de 2018, por LÓGOS – Biblioteca do Tempo. Compare-se, a listagem das nossas publicações dos Autos de Gil Vicente (desde 2008 a 2017), com a I-Parte, Capítulo V, “B) Obras individuais” (pag.134...) em “*Gil Vicente Compêndio*”, Setembro de 2018.

Também é possível (até provável) que, pelo nosso grau académico – Título de professor agregado em Pintura pela ESBAL, 1976 – a *erudição vicentista* não considere (a Pintura) digno de referência o nosso trabalho, pela mesma razão que pretende separar o ourives do poeta dramaturgo, insistindo no nome *Gil Vicente plural*, ou porque na *sua alta erudição*, no *seu Saber*, não pode admitir vozes dissonantes. Avançamos com o texto sobre o *Compêndio* porque nele se afirma apresentar o *estádio actual da pesquisa*, de outro modo compreenderíamos perfeitamente a não inclusão dos nossos estudos naquela listagem selectiva.

7 - Estas nossas publicações com as peças estudadas, não foram incluídas nas listagens de *Gil Vicente Compêndio* em: *GIL VICENTE – CATÁLOGO DE EDIÇÕES, B) OBRAS INDIVIDUAIS* (pág. 134 e seguintes), embora (todas as enquadradas no período) estejam listadas, e classificadas como “Critical Studies”, em “*A Gil Vicente Bibliography (2005-2015)*” de Constantin C. Stathatos. Lehigh University Press.

- Pastoril Castelhana (2014), em Depósito Legal (BNP): 371774/14
Gil Vicente, Auto Pastoril Castelhana, a Autobiografia em 1502
 Reis Magos (2016), em Depósito Legal (BNP): 408130/16
Gil Vicente, Auto dos Reis Magos (festa) Cavalgada dos Reis
 Quatro Tempos (2016), em Depósito Legal (BNP): 408131/16
Gil Vicente, Auto dos Quatro Tempos, Triunfo do Verão ...
 Dom Duardos (2017), em Depósito Legal (BNP): 428825/17
Gil Vicente, Tragédia Dom Duardos, o príncipe estrangeiro
 Inês Pereira (2017), em Depósito Legal (BNP): 428826/17
Gil Vicente, Inês Pereira, as Comunidades de Castela
 Pastoril Português (2017), em Depósito Legal (BNP): 428827/17
Gil Vicente, Pastoril Português, os líderes na Arcádia
 Físicos (2017), em Depósito Legal (BNP): 428830/17
Gil Vicente, Os Físicos, e os amores d'el-rei
 Feira (2017), em Depósito Legal (BNP): 428831/17
Gil Vicente, Feira (das Graças) ...da banca alemã (Fugger)
 Frágua (2017), em Depósito Legal (BNP): 428832/17
Gil Vicente, Frágua de Amor, ...a mercadoria de Amor
Vida do Paço (2017), em Depósito Legal (BNP): 428828/17
Gil Vicente, Vida do Paço, a educação da infanta e o rei
Aderência do Paço (2017), em Depósito Legal (BNP): 428833/17
Gil Vicente, Aderência do Paço, ...da Arcádia ao Paço

Os dois últimos livros listados, são de extrema importância, pela identificação de peças proibidas pela Santa Inquisição (peças tecnicamente perdidas): ***Vida do Paço*** (*Auto de Dom André*) e ***Aderência do Paço*** (*Auto de Florisbel*). Um total de dezoito (18) livros, com o texto (revisto) das obras tituladas, com a sua análise, ***a interpretação***, e até incluindo a definição de estudos de outras peças com afinidades às titulares, ou como exemplo de trabalho de investigação, como foi o caso de *Sobre o Auto da Índia* (2010).⁸ Porém, é de salientar que as referidas publicações anteriores a 2015 constam da compilação realizada por Constantin C. Stathatos, como “Critical Studies”, publicada pela Lehigh University Press, *A Gil Vicente Bibliography (2005–2015)*.

Pela nossa parte, ainda acessíveis na Internet em: [//teatro.gilvicente.eu](http://teatro.gilvicente.eu)

Gil Vicente Compêndio, no CET (Centro de Estudos de Teatro, da FLUL), foi apresentado por um outro eminente erudito vicentista, Professor Doutor Thomas Earle, da Universidade de Oxford, autor de diversos artigos sobre as

8 - Esta listagem exaustiva aqui, com a informação legal, procura informar correctamente o leitor, pois uma consulta na PORBASE da BNP muitas vezes (periodicamente) omite estas publicações, mesmo no índice da BN. Segundo os responsáveis, deve-se a “falha informática na indexação” e não a Censura. Contudo, após pedido de correcção e corrigido, volta de novo a verificar-se a omissão. Caso curioso é ser o *programa informático* selectivo nos dados a excluir.

obras de Gil Vicente (mas não participante do *Compêndio*), do mesmo modo erudito nas Obras de Luís de Camões e de Francisco de Sá de Miranda. E que em 2006 escrevia a propósito do teatro de Sá de Miranda:

*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. Neste artigo, far-se-á uma 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.*⁹

De facto, além da cultura do meio social popular e das elites, das ideologias, dos universos histórico culturais e dos próprios eventos históricos (o essencial) de cada momento, não são apenas os textos literários das obras – outros há – que devem ser abordados como *documentos históricos (e literários)* e, sabendo-se que os especialistas são os mesmos, quer para Gil Vicente quer para Sá de Miranda, cabe ao leitor pôr a dúvida:

Como é que a *falta de compreensão de quase todos os escritores, portugueses e estrangeiros*, manifestada pela *crítica tradicional*, que se constatou ser *totalmente incapaz de uma leitura satisfatória das duas comédias de Sá de Miranda*, *nem sequer* capaz de ler no texto expresso das obras, pode ser considerada assaz capaz da leitura plausível ou aceitável da *escuridão* – sentido oculto e reconhecida complexidade – não de duas, mas dezenas de obras de Gil Vicente? Quando o próprio Sá de Miranda na figura da Comédia estrangeira – em *Os estrangeiros* – afirma (ironia) na apresentação da peça: *Eu trato de coisas correntes, (sou amiga do povo) sou muito clara. Folgo de aprazer a todos. (...) Finalmente a mim nunca me aprouveram escuridões, nem falo senão para que me entendam...* Voltaremos ao artigo de Thomas Earle.

1º. Tema: o *Compêndio*

A – Sobre a obra de Gil Vicente

Com alguns artigos sobre particularidades nas peças de Gil Vicente que, pela sua especificidade, ou novidade, apresentam ou já apresentavam antes ganhos importantes na investigação, como por exemplo: *Gil Vicente por editar*; *O papel da música no teatro de Gil Vicente*; ou, mais digno de destaque, *Gil Vicente e a cultura popular* que, de forma exemplar, desenha e delimita

9 - Thomas Earle, em “Uma nova leitura das Comédias de Sá de Miranda”, Floema - Ano II, n. 4, p. 11-36, jul./dez. 2006. Os sublinhados são nossos.

com uma definição rigorosa o objecto da investigação – com a objectivação do fenómeno em causa – realizando *de facto* a interpretação científica, com cada caso analisado de *per si*, e integrado-a no contexto da peça em causa.

Exceptuando os ensaios sobre traduções (que constituem outra natureza, discutível no *objecto* do livro); e exceptuando ainda os trechos de artigos que se confinam à filologia, ou delimitam a reflexão ao textual, ou especificamente às de formas de construção do teatro no teatro; quase todo o *Compêndio* se resume à aplicação (em moda) de conceitos da primeira metade do século xx, sobrepostos à *erudição do discurso* do passado mais obsoleto, ao seu mistifório, ou à conjunção destes; porém, quase tudo se apresenta muito aquém e não ultrapassando o *status quo* herdado do grupo de trabalho de Osório Mateus, o qual teve o mérito de delimitar o *objecto* de estudo às Obras (peça por peça), e que, apesar da fraca relevância de resultados – por se ter diluído na “erudição vicentista” – constituiu a primeira aproximação a um estudo científico do Teatro de Gil Vicente: uma nova forma de trabalho com alguns paralelos válidos em L. Stegagno Picchio (*O Purgatório de Gil Vicente: Estado ou lugar?*), Constantin Stathatos (*Exemplos da ironia no Auto da Índia*), como outros no estudo daquelas Obras, mas que só teve sequência significativa no estudo do *Auto de Dom André* por Maria José Palla.¹⁰

E é estranho que o trabalho científico de Maria José Palla num *Estudo lexical do traje e adornos em Gil Vicente*,¹¹ não tenha tido reflexos no *Compêndio*, porque o *léxico do traje e adornos, a par da música, da cultura popular e romanceiro*, das formas de teatro no teatro e, certamente da filologia, história e da biografia documentada, constituíam até há dez anos atrás, as *de facto* abordagens científicas das Obras de Gil Vicente, que contrastam com a maioria dos artigos do *Compêndio*, de salientes divagações oníricas, líricas ou frívolas ilusões ostensíveis, sobre: formas, figuras, tipologias, técnicas, espectáculos, géneros, temática, discurso, religião, estética, filosofia, ordem e classificação das Obras, etc., sem que os seus autores (que assim se expressam) se tenham alguma vez debruçado, em *termos científicos*, sobre cada uma das peças ou recorrido a quem o tenha feito, de modo a conhecê-las, a fim de sobre o universo de cada peça e dos seus componentes se poderem pronunciar.

Sem *a interpretação* de cada *objecto Arte* pela reconstituição do *modelo conceptual, autenticado e fundamentado pela investigação científica*, ainda que permaneça como *teoria científica*, – o que ainda requer a objectivação do *modelo*:¹² a resultante *reconstituição científica* (demonstrativa) do *objecto* de cada peça, trabalho que o CET insiste não lhe competir – a *erudição vicentista*

10 - *Auto de Dom André*, de Maria José Palla – Edição da INCM. 1993.

11 - Maria José Palla, *Do essencial e do supérfluo*, Editorial Estampa, 1977.

12 - No que antes insistimos, desde 2008, propondo ao CET, ao Ministério da Cultura e instituições de investigação científica e cultural, públicas e privadas, sem resultados.

tradicional, ignorando cada um dos *Objectos de Arte* em si mesmo, pretensamente sobre eles escreve *artigos*:

De facto, sem a delimitação do *objecto* na objectivação do fenómeno em causa, desde o seu texto literal e contexto social, político e cultural, dos motivos e motivações, ou dos objectivos, etc., numa clara ausência da *pesquisa científica*, apresentam-se *artigos* de aficionados *vicentistas*, com *discursos* suportados em conjecturas adquiridas por leituras literais imprecisas e incoerentes (citadas) atravessando várias peças, e autores com funções disparres e de diferentes espaços sociais e culturais, ou apontando personagens ou *objectos não definidos*, fixados num *idealizado universo medieval*, ou no seu final alongado por decénios ou séculos, em confronto com outros *universos culturais*, integrando conceitos que, como os universos culturais em causa, se detecta terem sido adquiridos ou em recentes exemplos de aplicação de *teorias* tomadas *a priori*, alheias às Obras e ao seu tempo, ou de ideias feitas de *manuals* de há muitas dezenas de anos, que descreviam um mundo medieval e renascentista mais próximos da fantasia do que do conhecimento científico dos factos e da realidade.

B – Sobre a figura de Gil Vicente

Gil Vicente, um nome para identidades plurais, textualmente, pretende apresentar **documentação comprovativa do plural e não palpites**, mas onde não se observa o delinear da *interpretação* que se esperaria de uma *investigação científica*: nem sobre as *fontes de reflexão* se apresenta uma reflexão claramente interpretativa sobre os *dados de facto existentes*.

Entretanto, retoma-se o palpite *dois em um*, ou mais. O desdobrar do homem a fim de purificar as “letras” separando-as das “artes mecânicas”, a visão romântica ampliada. No plural ainda: *Gil Vicente intérprete linguístico...*¹³

Gil Vicente, revela-se o nome de um ser singular

A questão foi muito bem estudada e francamente bem exposta por Braamcamp Freire um século atrás: ...diferenciar o ourives do trovador (dramaturgo) foi uma questão que jamais passou pelo juízo de alguém do seu tempo, quando era hábito distinguir pessoas com o mesmo nome. Mesmo quando no próprio momento histórico lhe foi reconhecido o valor pelas obras de ourivesaria, pelas festas públicas e da Corte, pelas trovas, pela retórica e pelo teatro, e ainda a distinta convivência ilustre na Corte portuguesa, passando por Leonor de Avis, Manuel I e João III, com intervenção na vida pública da cidade de Lisboa, e entre os letrados e o clero, seria natural encontrar (admitamos) senão a obrigatória distinção ao nomeá-los, pelo menos algum comentário sobre a

13 - *Gil Vicente Compêndio*, página: 18.

coincidência do nome. Porém, o único comentário encontrado – *Gil Vicente trovador mestre da balança* – frustrou as expectativas, tornando-se um obstáculo para a *erudição*, que assumiu ser o documento inaceitável para provar o *singular*. Sustenta-se então o *plural* por dois ditos “recibos” onde se encontram “assinaturas” dissemelhantes e diferentes da recém descoberta de Gil Vicente. Cabe-nos agradecer a Maria João Brilhante a sugestão e encaminhamento para o Arquivo Histórico Municipal de Lisboa (AHML), o qual, cumprindo os seus desígnios e dever ético, tem os documentos antigos fotografados e assim disponíveis na Internet, o que nos permitiu a sua análise comparativa com as ditas “assinaturas”, um trabalho há dez anos por realizar.¹⁴

Corrigindo os nossos erros e a sua indução, admitimos que a questão da identidade tem sido mal colocada desde o início. Há que mudar o objecto da pesquisa, porque o objectivo do investigador tem sido induzido, desde o século xix, em procurar identificar dois ou mais indivíduos num só, partindo do pressuposto da “verdade” plural, porém não existe (nada) nenhum facto, testemunho ou documento, que faça a distinção, ou separe o indivíduo em dois ou mais, o que há, *de facto* de Verdade, é exactamente o contrário, a manifestação da unidade na identidade do ourives com o trovador. Por consequência, o que também há, sim, em termos objectivos, são “escritas” dissemelhantes em documentos autênticos, que escrevem o nome Gil Vicente supostamente como assinatura. Portanto, *o objecto* a investigar é a autenticidade das “assinaturas”, porque nada aponta para dois (ou mais) em um.

Em *Gil Vicente Compêndio* a questão mantém-se exposta como no século xix, o *dois (ou mais) em um* e, nestes termos, sobre os seus *pontos da reflexão*, afirmamos que (1) não podemos considerar como prova, as *questões* nas Obras ou das Obras, porque não têm saída, não são factos, serão sempre subjectivas; (2) consideramos como prova os factos, inconfundíveis, de que nem os seus contemporâneos nem os descendentes deram conta (nem uma única vez) de mais do que um Gil Vicente na Corte, pelo contrário *assinalaram a dupla actividade do sujeito*; e (3) resta-nos a documentação, de facto *a interpretação da documentação* coetânea pela sua representação de factos. Sublinhamos *A interpretação* como ciência objectiva na procura da verdade única *dos factos*, pois, dos documentos importa confirmar a sua *autenticidade*, e das assinaturas se espera a confirmação do sujeito na *autenticidade* delas.

Objectivamente, *o palpite da identidade plural* requer *a autenticidade da identidade do sujeito das assinaturas*: em dois documentos que apresentem “assinaturas” dissemelhantes da assinatura de Gil Vicente nas actas.

14 - O achamento da assinatura de Gil Vicente nos Livros da Vereação de Lisboa, é conhecido desde 2010, José Camões e João Nuno Sales Machado, “Who’s in a name”, em *“A Custódia de Belém 500 anos”*, MNAA pag. (89-103). Todavia o achar não conduziu a qualquer investigação, ficando por realizar o reequacionar os dados e interpretar os resultados.

Embora não tenha sido, nem seja, nossa (pré)ocupação a pesquisa biográfica, e não seja este o lugar mais apropriado para o assunto, é importante deixar aqui assinalado o que consideramos fundamental: a necessidade da análise objectiva dos documentos. E pelo *Gil Vicente Compêndio* foi perdida uma boa oportunidade de a efectuar. Preferiu-se o discorrer com a argumentação actualizada do passado, – onde sobressaem as opiniões herdadas e tornadas inquestionáveis – assim, sem que se tenha dado a perceber *o objecto* dos *textos* de documentos tão objectivos na sua literalidade, como são os dois ditos “recibos”.

A objectivação dos fenómenos é essencial para uma análise científica. Aqui, os objectos que concretizam os fenómenos estão expressos nos documentos e são lidos no seu sentido literal e muito objectivo, uma leitura extremamente mais fácil, que a leitura de uma simples poesia, um poema, ou que a leitura mais complexa de uma obra dramática (que não se fundamenta apenas no seu texto). Portanto, bem antes de avançarmos para interpretar textos no domínio das Artes, e até antes de tentar ler simples metáforas, havemos de saber interpretar textos mais simples.

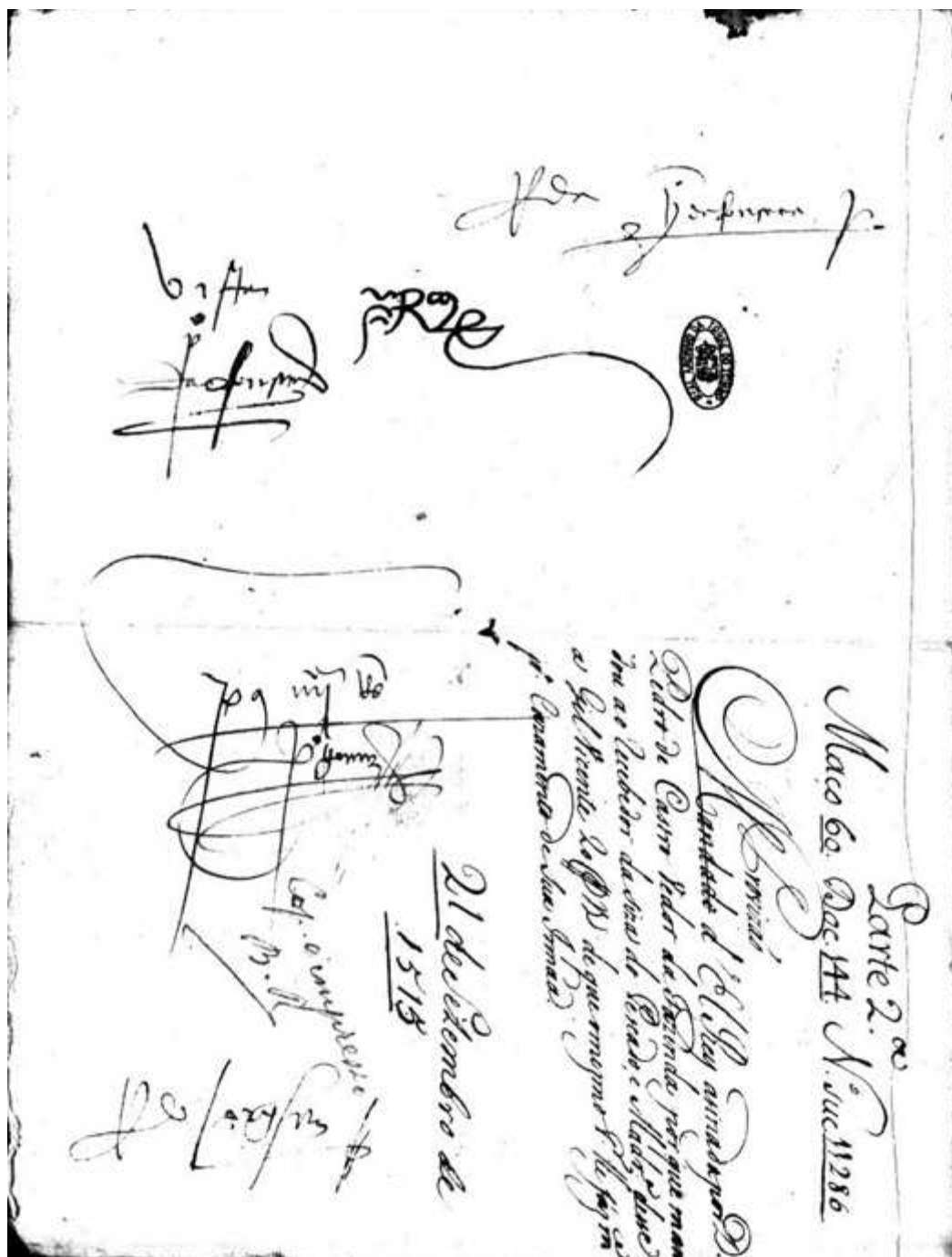
Como ainda sucede em Portugal, o parentesco definia as aptidões nas funções e a vocação para os cargos públicos, e até a sua propriedade, tal como era uso, e ainda é, os filhos herdarem as profissões paternas. Porém, os documentos em causa, sobre valores e dinheiro, não são comprovativos das identidades dos sujeitos, senão do valor contabilístico de que os pagamentos em dinheiro, e em espécie, foram recebidos por alguém que “assinou” os documentos – ilibando o pagador – deixando-nos na dúvida pertinente, não sobre a verdade dos documentos, do sujeito ou do seu objecto (contábil), mas sobre a autenticidade na identidade do sujeito das assinaturas. Pela grafia, pelo sentido do próprio texto, em si mesmo ou pelo seu apontar a terceiro, em cada documento gera-se a suspeita da autenticidade da “assinatura” pela dúvida da identidade do recebedor.

O documento mais complexo, o dos vinte mil réis para o casamento da irmã Filipa Borges em 1515, é composto por dois papéis, um deles supostamente assinado por Gil Vicente. E estes dois papéis constituem exemplos significativos, dignos de destaque na História do universo contábil e financeiro, da prática de instrumentos de crédito e do papel-moeda, cujo estudo por si só podia ser objecto, senão de um doutoramento ao nível dos actuais, pelo menos de um artigo publicado em revista científica da especialidade. Os dois papéis estão disponíveis pela Internet, em fotografia digital,¹⁵ constam do Arquivo Nacional da Torre do Tombo, ambos constantes do Corpo Cronológico, na Parte II, maço 60: o primeiro¹⁶ Doc.144 e o segundo Doc.152. Apresentamos a seguir a nossa interpretação científica pelos resultados da sua análise objectiva.

15 - <https://digitarq.arquivos.pt/viewer?id=3794953>

- <https://digitarq.arquivos.pt/viewer?id=3794961>

16 - Este (Doc.144), embora transcrito, não foi referenciado no *Gil Vicente Compêndio*.



O primeiro (papel) documento é o mais importante, a *Carta mandado* de el-rei Manuel I, que na sua literalidade objectiva constitui uma *Letra* (dita de *Câmbio*, instrumento de crédito) para ser descontada na sisa do pescado e madeira.¹⁷ Uma *Letra* (Carta mandado) serve para alguém com créditos a haver e sem liquidez resolver o pagamento imediato de uma dívida, no caso, um compromisso assumido pelo rei perante Gil Vicente, uma dívida documentada por um alvará de lembrança do ano anterior.

Com a *Letra* o rei pagou de imediato (a *Letra* foi moeda de pagamento), e por isso o documento da dívida de el-rei foi roto (rasgado, destruído), na sua presença e do vedor da fazenda, pela *Letra* Gil Vicente *de facto recebeu* o respectivo valor, o rei cumpriu o compromisso assumido.

A *Letra* foi emitida *à Ordem de*, pois afirma: *deis a Gil Vicente*. Com um pormenor (talvez jurídico), para ajuda do casamento de Filipa Borges sua irmã (e este pormenor vai ser assinalado em mais situações), o que poderia implicar (?) a cessão do direito sobre o crédito, ou o pagamento de uma dívida de Gil Vicente, ou de Filipa Borges pelo seu casamento.

Deste modo, se no verso da *Letra* não encontramos a assinatura de Gil Vicente, nem a de Filipa Borges, então a *Letra* foi usada sem a assinatura do “*endosso*” destes. Por tradição, ou porque o rei era sacador e “sacado”, porém, *um facto* é certo, a *Letra circulou como moeda por diversas mãos*, como se vê pelas assinaturas no verso. Todavia, a forma jurídica do endosso não seria a actual (talvez nem o termo existisse), embora a *prática* se aproxime da actual, pois a *Letra circulou* bem mais que as *Cartas mandado* de Afonso de Albuquerque, muitas delas endossadas.¹⁸

Gil Vicente ou a entregou em branco à irmã, ou da mesma forma se serviu da *Letra* por *moeda*, tal como el-rei a ele, pagando uma dívida do casamento da irmã (a sua *finalidade*). Porque as assinaturas no verso do Doc.144, a *Carta*, poderão dizer: (1) que a *Letra* foi avalizada por vários avalistas conhecidos do mercado (rua Nova) ou da banca, que com o seu aval responderam pela autenticidade e garantiram o valor exacto registado na *Letra*; o que no caso seria menos necessário (um aval dado ao rei?); ou (2) o mais provável, que a *Letra* circulou em cadeia para diversos pagamentos (resolvendo dívidas a muitos), e que foi sucessivamente *endossada em branco* (por tradição), que foi usada como se fosse papel-moeda, ou um cheque “visado” ao portador, no valor de vinte mil réis.

Por necessidade de rigor neste tipo de documentos, ao indicar o beneficiário (tomador), se houvesse, para el-rei, ou para o vedor da fazenda – na Corte, conhecido em Lisboa – mais que um sujeito de nome Gil Vicente, este teria de ser bem identificado, com algo mais além do seu nome, espe-

17 - O uso do termo *Letra* (Lettera) é posterior, na época usava-se a *Carta mandado* (*madato*, italiano), donde o termo ainda usado: *Letra*. No entanto, as características deste *mandado*, são na prática as mesmas de uma *Letra* da actualidade, até na forma muito semelhante do endosso. Seria bastante a assinatura no verso (ou nem isso).

18 - Encontrar-se exemplos de *endosso*, citados em *Cartas de Afonso de Albuquerque, Documentos elucidativos*, Tomo 5 - Bulhão Pato, Academia das Ciências de Lisboa.

cificando qual deles era o tomador da *Letra*. A circunstância de se referir a seguir a irmã pelo nome dela, já não se integra no contexto da identificação do sujeito, constituindo uma outra sequência. Assim o transcrevemos:

Dom Manoel, per graça de Deos rei de Portugal e dos Algarves, daquém e dalém mar, em África senhor da Guiné etc., mandamos a vós, recebedor da sisa do pescado e madeira e ao escrivão desse ofício, que do rendimento dela deste ano passado de quinhentos e 14 deis a Gil Vicente vinte mil réis de que lhe fazemos mercê pera ajuda do casamento de Filipa Borges sua irmã, de que tinha um nosso alvará de lembrança, que foi roto perante nós, vós fazei-lhe dele muito bom pagamento, e per esta carta com seu conhecimento vos serão levados em conta.

Dada em Lisboa aos 21 dias de Setembro, el rei o mandou por dom Pedro de Castro de seu conselho e vedor de sua fazenda.

António Fonseca a fez, de mil 515.

Dom Pedro de Castro

[Em pé de página:]

20 mil rs a Gil Vicente de que lhe vossa alteza fez mercê pera casamento de Filipa Borges, sua irmã, de que tinha um alvará de lembrança, que foi roto.

[...] *na Casa da Madeira e Pescado (do ano passado.*

Especificando a nossa análise do documento na sua redacção literalmente formal e rigorosa: o **sacador** bem identificado (o rei, pelo vedor da fazenda), a ordem dada ao **sacado**, um seu **devedor** (mandamos a vós, recebedor da sisa, e ao seu escrivão), a **descrição objectiva**, que do crédito (da verba que o sacador tem a haver da sisa do ano anterior 1514) **deis** ao **tomador / portador**, nome da pessoa *à ordem* de quem deve ser paga a *Letra* (à ordem de Gil Vicente), a **quantia exacta do saque** (a pagar 20 mil réis), com um fim destinado (possibilidade de **cessão** ou previsível **endosso** a Filipa Borges, para ajuda do seu casamento), servindo de pagamento do assumido compromisso (**dívida**) do rei num alvará de lembrança que foi **destruído** (roto) na sua presença e do vedor da fazenda e, portanto, agora resolvido por esta *Letra*. O rei aponta a **aceitação** do saque, pois o pagamento será levado em conta na sisa, o comum neste tipo de *Cartas*.

A anotação em pé de página além da repetição da *Ordem de pagamento*, indica o **lugar** onde o **desconto** da letra deve ser realizado: *na Casa da Madeira e Pescado*. Enquanto que a expressão “do ano passado” surge como **uma ressalva** (que completa o texto), porque devia estar intercalado em: **alvará de lembrança do ano passado, que foi roto**; assim como a **ressalva** mais acima “de mil 515”, a seguir a *António Fonseca a fez*., devia figurar a seguir à data *21 dias de Setembro de mil 515*.

Se a anotação que atrás referimos foi feita posteriormente, na Casa da Madeira e do Pescado, e assim nos parece, pode tratar-se do **aceite** (como uma tomada de conhecimento) caso tenha sido feita pelo **aceitante** João

Manuel, o recebedor da sisa em causa, ou pelo seu escrivão, sabendo-se que hoje o aceite se regista na parte anterior do documento. Não se encontra assinado porque, na verdade, nem seria necessário “este aceite” por se tratar uma ordem do rei, numa *Carta mandado (Letra)* em que é sacador e, por último o próprio “sacado”, não tem qualquer recurso.

No verso da *Carta mandado (Letra)* contam-se seis ou sete¹⁹ assinaturas diferentes – nenhuma de um Gil Vicente – e duas delas são precedidas de uma abreviatura que nos parece ser “r-da” ou “r-do” para designar “recebido” (por suposto), e depois seguidas por um grafema quase vertical (indecifrável). Talvez porque quem recebeu a *Carta* como pagamento daquele valor, assinou-a no verso (*in dorsum*) assim comprovando o **saldar da dívida**. Para Gil Vicente a destruição do *alvará de lembrança* terá sido o suficiente e, depois, exercendo o mesmo direito, a usou como papel-moeda. *De facto* o que verificamos pela observação do documento é o uso da *Carta mandado* como forma de pagamento – o seu uso como moeda – do valor apontado e, portanto, transferindo o receber efectivo (desconto da *Letra*) a qualquer portador da **Carta**. Assim o terá entendido Gil Vicente rasgando o alvará.

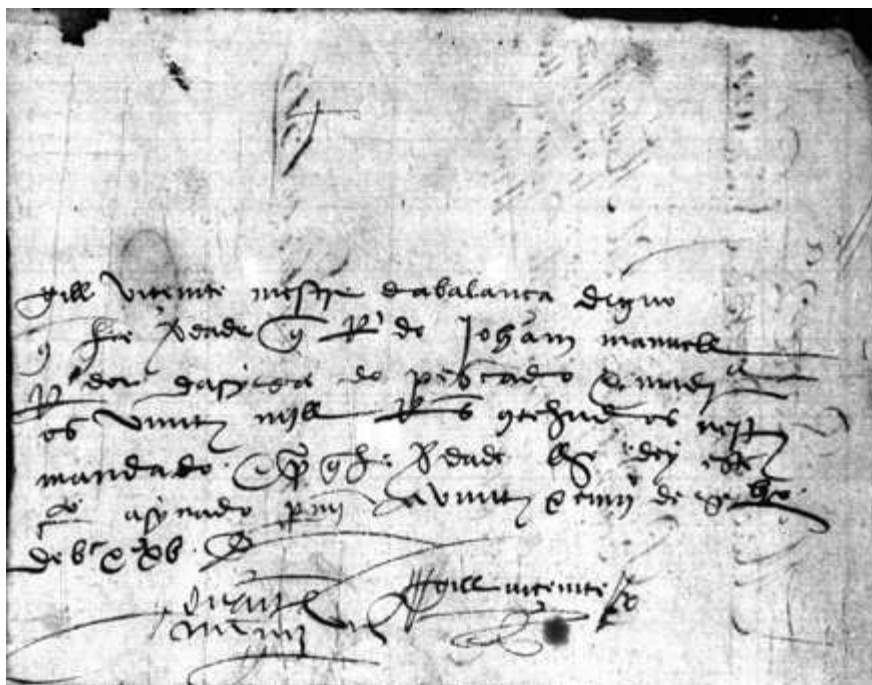
A *Carta mandado* é um documento importantíssimo para a História do dinheiro em Portugal, por demonstrar a existência (prática) deste tipo de instrumentos financeiros em 1515, mais, provando o uso corrente do que se veio a chamar o **endosso em branco**, bem comprovado pelas assinaturas no verso da **Carta**, um exemplar de el-rei Manuel I, o rei da pimenta.

Trata-se de uma **Carta (Letra)** cujas características vieram conformar – pela tradição – a prática actual configurada na forma de lei, as quais em resumo nos dizem que: o crédito contido numa Letra vale exactamente o que está escrito na sua literalidade, constituindo uma informação completa e muito precisa do direito nela incorporado, o que permite o livre movimento da quantia definida desde o portador da Letra – passando por «várias mãos» pela possibilidade do seu **endosso** sucessivo – até àquele que a apresentar a desconto ao devedor (sacado) na data da sua resolução [data do pagamento da sisa do ano anterior]. Acresce que o sacado [recebedor da sisa] não precisa de conferir se o tomador (portador) da Letra é ou não o legítimo titular do direito, pois ao proceder ao pagamento da Letra ao portador, o devedor (sacado) fica totalmente desonerado de todas as obrigações decorrentes da Letra, não lhe podendo ser exigido que pague outra vez a Letra por eventualmente ter pago à pessoa errada.²⁰ O sacado está (estava) seguro de não ser penalizado por pagar a terceiro, um facto que o recebedor da sisa podia desconhecer em 1515, e na falta da assinatura de Gil Vicente na *Letra*, pela dúvida da sua garantida segurança, ter dado *origem* ao documento que a seguir se apresenta.

19 - Em dois registos juntos, na zona central (esquerda), parecendo assinaturas de uma entidade, poderá ser a discriminação da pessoa a quem se *endossa* (?) a *Letra*.

20 - Insolvência Advogados, Fátima P. Moura. <https://www.advogadosinsolvencia.pt/>

Porque, é *exclusivamente* neste contexto, tendo em conta a evolução e que a formalidade do *endosso* não era a de hoje, que deve ser analisado o dito “recibo” de Gil Vicente de 1515, porque não há qualquer dúvida que o documento se refere a esta *Carta mandado (Letra)*. O dito “recibo” encontra-se arquivado no Corpo Cronológico, na Parte II, maço 60, Doc.152, e assim o transcrevemos (lendo a caligrafia cortesã, cursiva ou processual) seguindo o que nos parece nele constar, confrontando a corrente transcrição – *é / conteúdos / é* – isto é, os 20.000 réis não estão *conteúdos*, são *conferidos* (exactamente dados), e que: *foi verdade*.²¹ Porém, seja qual for a leitura paleográfica correcta, ela não interfere com a interpretação do documento no contexto do seu estatuto no universo contábil em causa.



Lisboa, Torre do Tombo (digital) - Doc.152...

<https://digitarq.arquivos.pt/viewer?id=3794961>

[Destaque-se o tipo de linguagem e de abreviaturas da escrita – *contábil*]

gill Viçente mestre dabalança diguo q **foi** v[er]dade q r' de Joham mannoe r'dor dasisa do pescado e madeira os vinte mill r-s **conferidos** neste mandado. E p q **foi** v[er]dade lhe dey este to [conhecimento] asinado p my a vinte e cinco de setembro de 515.

/ gill viçente /.

Duarte nunez

21 - As letras “p” e “q” têm um traço por cima para indicar a sequência subtraída da palavra, traço que é executado por um gesto circular pela esquerda.

Gil Vicente mestre da balança digo que foi verdade que recebi de João Manuel recebedor da sisa do pescado e madeira os vinte mil réis conferidos neste mandado. E por que foi verdade lhe dei este conhecimento assinado por mim a vinte e cinco de Setembro de 515.

Note-se a linguagem da redacção e a simbologia usada (r-recebe, r-réis, to-conhecimento) mostrando um texto escrito por profissional do contábil. Veja-se a repetição: “digo que **foi** verdade”, e “porque **foi** verdade **lhe dei** [dei, é passado] este conhecimento [a João Manuel, ou ao rei?]”.

A assinatura Duarte Nunes está feita numa escala maior que o texto. Uma observação atenta permite ainda verificar que quem “assinou” (gil vicente) no documento, foi quem o escreveu (porque a letra é a mesma do restante texto). No início usou letra maiúscula no V de Vicente e na dita “assinatura” usou só letra minúscula. Uma observação atenta da grafia, comparando-a com a do pé de página da *Carta mandado*, pode demonstrar que foi escrito pelo mesmo indivíduo, considerando que a escrita em pé de página com uma pena, resulta mais difícil de controlar. Mas seja o caso ou não, o “assinado gil vicente” foi *redigido* e escrito por alguém ao serviço (contábil) do recebedor da sisa da Casa da Madeira e do Pescado, elaborando assim um justificativo do *desconto da Letra*.

Sabemos que nenhum Gil Vicente descontou a *Letra* (21 Set) pela existência de *várias assinaturas* no verso da *Carta mandado*, o que constitui prova suficiente do facto, porque um último portador (Doc.144) a terá descontado ao quinto dia (? 25 Set). O que prova que nenhum Gil Vicente assinou o dito “recibo” (Doc.152), e a simples “necessidade” da existência deste documento comprova (de novo) que Gil Vicente não assinou a *Letra*.

O documento assume importância, pois quem o escreveu não esconde que o “assina” escrevendo *gill viçemte*, e teve o cuidado de deixar isso registado, não alterando a sua letra e usando “uma representação paleográfica de aspas”, ao colocar duas linhas quase verticais antes, e outras duas linhas quase verticais depois da dita “assinatura”, no que se tem confundido e considerado ser a de Gil Vicente. Porém, em muitas «*assinaturas*» da época, linhas quase verticais e na mesma disposição são comuns.

Restará explicar a *natureza* do documento (Doc.152), o que se espera de uma análise por historiador competente em direito comercial, pois será uma nota contábil integrada no contexto da *Letra* (uma extensão?). Seja nota de desconto, simulação de recibo, ou combinação destes, foi criado com, ou após, o desconto da *Letra* na Casa da Madeira e Pescado, para justificar que Gil Vicente recebeu os 20.000 réis. Em suma, o documento – que de facto **registra o desconto da Letra** ao quinto dia – pode ter sido criado para **colmatar** a ausência da assinatura de Gil Vicente no verso da *Letra* e, assim sendo, repetimos, a sua existência melhor comprovar que Gil Vicente o não assinou (cinco dias depois) nem assinou a *Carta mandado*, quando seria de esperar que a assinasse no verso com o “endosso de

então” (se não era tradição entregar sem assinar), isto é, com aquela abreviatura que antecede duas outras assinaturas, cujo sentido parece ser, que: quem a tomou por pagamento, a assinou (recebido), usando-a depois como forma de pagamento de uma dívida sua, repetindo-se a operação de mão em mão. Contudo, pode lá estar a assinatura de Filipa Borges...?

Sublinhe-se que, pelo dito “recibo”, o Gil Vicente da *Carta* é o mesmo *mestre da balança*, o ourives da rainha Leonor, nomeado em 1513 e, portanto, certamente aquele procurador dos mestres que assina as actas que se encontram nos fólhos 56v a 59 do Livro 4 da Vereação de Lisboa.

A avaliar pelas assinaturas no verso, a *Letra* **circulou** bem quatro dias em Lisboa em Setembro de 1515, um período deste mesmo ano de grande escassez de recursos financeiros, pela primeira prestação da oferta ao Papa de 153 mil cruzados a pagar em três anos, da Bula da Cruzada, do *desastre de Mamora* (Agosto 1515), pela dispensa das terças dos dízimos, pelo saqueio para as comendas novas e a venda coerciva de indulgências com a chegada a Portugal do legado do Papa, António Pucio Florentino.

Gil Vicente depois da denúncia feita com extrema ironia na acção dramática da peça *Exortação da Guerra* (Junho de 1515), conseguiu obter do rei uma *Letra* e assim divulgar pela cidade de Lisboa o estado lastimável das finanças públicas. Seria perfeito identificar as assinaturas e percorrer as contas (contabilidade) dos que assinaram a *Letra* realizando o seu percurso, mas isso daria para um doutoramento em história.

No caso do documento de 1535 trata-se de um adiantamento sobre o salário de Gil Vicente. Devemos observar que os pagamentos de salários, ou de verbas enquadráveis e registadas no contábil legal pelo empregador, não implicavam a assinatura de um recibo por parte do recebedor. Seria também o caso a que se refere o documento de 1535, portanto, em princípio, “este recebimento em espécie”, não necessitaria da presença nem da assinatura de Gil Vicente, se não fosse o caso, excepional, de se tratar de uma antecipação do pagamento, de facto um saque sobre o seu vencimento, *por conta do que no dito ano de mim há d’haver de sua vestimenta*.

Assim, este acto consistiu numa operação de tesouraria: o tesoureiro Manuel Velho “*meteu um vale de caixa*”, ou para retirar uma quantia de imediato, atendendo ao rei (reter liquidez a seu favor) que se desfaz de mercadoria no valor correspondente (vestes, móveis, algo com peso: 8.000 réis, equivalente a três meses de salário), ou, por despacho do rei, atender a uma necessidade em mercadoria do assalariado (ou de um seu filho). Um *vale de caixa*, para o tesoureiro, seria algo vulgar, mas não seria hábito assinar um recibo a quem recebe salário, donde se justificaria a ausência do **velho** Gil Vicente (Agosto 1535) já com dificuldades em arcar com o peso da mercadoria. O sucedido não será possível reconstituir.

Em 2008, confrontámo-nos com o referido “recibo” de 1535, e verificámos que há uma anotação para a qual avançámos a justificação de que

o assinado Gil Vicente teria sido feito pela mão de Belchior,²² agora, com a perspectiva do documento contábil, compreendemos melhor a forma do texto redigido pelo tesoureiro (Manuel Velho) e, pelo sentido do texto em pé de página – *por seu filho Belchior Vicente* – o recebedor da mercadoria terá sido Belchior. Porque esta referência a Belchior não se enquadra de outro modo, e não faz outro sentido senão justificar ter sido ele o sujeito recebedor da mercadoria e a escrever Gil Vicente no lugar da assinatura.

Verifica-se pela forma da linguagem, pela redacção e simbologia, que foi o tesoureiro quem escreveu: ***Recebeu Gil Vicente de Manuel Velho, tisoureiro, estes oito mil réis em mercadaria***. Trata-se de uma declaração de quem saca ***estes oito mil réis*** da “caixa” e entrega a mercadoria: um ***vale de caixa*** cumprindo o despacho de el-rei. Aspão Pires ajudando com a mercadoria foi testemunha da sua recepção por Belchior.

E por não ter sido o próprio Gil Vicente a receber e “assinar”,²³ obriga à anotação de ***uma ressalva*** do tesoureiro, porque a caligrafia é a sua. Que diz exactamente: ***oito mil réis no tesouro a Gil Vicente de sua vestimenta deste ano de 35. Por seu filho Belchior Vicente***. No caso, a ***ressalva*** do primeiro texto – primeira nota de Manuel Velho – já não cabia ser escrita na sequência do mesmo porque o documento estava fechado: ***por Jorge***

22 - Em: *O Auto da Alma de Gil Vicente, Erasmo, o Enquiridion e o Papa Júlio II*, Publicação de 2008. Imagem do documento em www.gilvicente.eu/autor/biografia.html

23 - Observando as assinaturas de Gil Vicente nos Livros da Vereação de 1515, verificamos que Belchior (em 1535) tentou imitar de memória (de infância, de juventude e vigente) a assinatura do seu pai (Gil Vicente ourives, procurador dos mesteres em 1515).

As assinaturas são do ourives (mestre da balança), e o documento de 1535 com a imitação de Belchior, só se pode referir ao mestre de retórica das representações (dramaturgo). Além das diferenças, é importante ***saber ver as semelhanças***, pois são evidentes os sinais gráficos que apontam para a ***falhada*** imitação feita de memória (de uma assinatura de Gil Vicente de entre 1520-35, senão como a de 1515). O ***conhecimento científico*** começa pela ***observação***, no caso, a observação das diferenças nas semelhanças e vice-versa. Observe-se:



À esquerda duas assinaturas de Gil Vicente em 1515. Em AHML, Livro 4 da Vereação, fôlios 57 e 56v (existem outras semelhantes nos fôlios 58, 58v, 59...).

À direita a imitação feita de memória por seu filho Belchior em 1535.

Note-se a presença de vários elementos gráficos que compõem a assinatura: A cruzeta sobre ‘gill’, o ‘te’ pronunciado no final, os dois traços sobre as letras, que em 1515 eram leves linhas rectas e, no rabisco gestual final, o gesto espelhado na memória (um erro comum na imitação de memória de um gesto alheio, muito mais frequente nas crianças). Belchior não abreviou Vicente, e abreviou ‘gil’ com a cruzeta (sabia e lembrou-se que havia abreviaturas). Destaque-se a insegurança gestual de Belchior, pela sua tentativa de imitar o que é *gesto*.

de Figueiredo Correa. Pelo que *a ressalva* referente ao assinante foi feita posteriormente pelo tesoureiro em pé de página.

Lê-se, na *ressalva* de pé de página, que os *oito mil réis*, na sua liquidez (para o tesoureiro), *se mantêm no tesouro*, são poupados este ano *na vestimenta a Gil Vicente*, porque esse valor já foi pago em mercadoria entregue a Belchior. O *vale de caixa* vai lembrar a Manuel Velho que, do salário de Gil Vicente, lhe ficam *oito mil réis no tesouro*. Tal como ele escreveu.

Portanto, revela-se o ser singular em Gil Vicente. Ponto final. No caso em causa, nada mais há *a argumentar* com estas “assinaturas”.

Entretanto, no *Gil Vicente Compêndio*, apresenta-se uma recusa tácita da prova (pretensão científica) pelo documento que objectivamente identifica o trovador no mestre da balança, e, embora por vezes se possa entender a opinião do singular, na sua estrutura e construção desenvolvida, o artigo pressupõe o objectivo da prova da identidade plural, porém, sem ter procedido – *de facto* a uma *investigação científica* – à análise objectiva dos documentos.

O artigo não inclui nas suas três *fontes de reflexão*, a propriedade familiar dos cargos ocupados e, consequentemente da sua alienação, heranças, etc., o que era comum na época, como também não inclui a análise objectiva da descendência de Gil Vicente.

O estudo de Agostinho Ferreira Gambetta, *Gil Vicente Moedeiro*, incluído na bibliografia de Constantin Stathatos (à parte os comentários, é uma bibliografia rigorosa e honesta quanto ao *estádio actual da pesquisa*), embora espere por melhor investigação que o confirme, é importante para compreender as redes familiares dos homens da Casa da Moeda. Até a possibilidade de Melícia Rodrigues – mãe de Paula, Luís e Valéria – ser irmã de Diogo Rodrigues (o mais novo), ourives da Infanta Isabel, e, o segundo casamento de Gil Vicente ter sido realizado com a venda do cargo de mestre da balança ao seu cunhado, que assim entra ao serviço da Casa da Moeda, porque (como noutros casos) o recrutamento era feito entre familiares.

Segundo a interpretação de Gambetta, a Gil Vicente foi-lhe atribuído o cargo de mestre da balança, porque seria familiar (tio?) de Miguel ainda menor de idade, o qual herda o cargo do pai: Fernão Gil. Na verdade, a interpretação de Gambetta está correcta quando afirma que Gil Vicente não poderia vender o cargo de mestre da balança, de que não era o proprietário, se não fosse familiar e tutor de Miguel e sem a garantia deste de segurança pela propriedade. O casamento de Gil Vicente com uma irmã daquele a quem vende o cargo seria, ao mesmo tempo, pelo laço familiar adquirido, a garantia para Miguel do seu direito, um direito que ainda assim sempre ficou exarado.

A inscrição “*Gil Vicente trovador mestre da balança*” – um cargo menor em relação ao estatuto de Gil Vicente na Corte – surge muito natural, pois

outros da Casa da Moeda, como Garcia Moniz, André Pires, Pedro Homem, eram gente da Corte e poetas do *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende.

Por último, *Gil Vicente intérprete linguístico* constitui apenas **um palpite desditado**. Não afirmamos que a língua de Ormuz lhe fosse desconhecida (houve gente da Moeda que serviu na Índia, como Bastião Rodrigues), mas o palpite colapsa porque a venda do cargo do ofício da língua de Ormuz, não implica, não confirma, nem afirma ser ele um intérprete da língua, mas apenas o proprietário do *Ofício*, e a propriedade pode ser explicada de forma muito simples: senão pela oferta ou compra, no caso são argumentos pouco aceitáveis, pela posse da propriedade do cargo (e eventualmente, a posse de algum caderno de vocabulário, tipo dicionário fonético) pela herança na morte de seu filho Gaspar Vicente, o qual serviu Afonso de Albuquerque na Índia.

Para explicar *a interpretação* do documento, permitam-nos um desenho do exposto por Braamcamp Freire – porque alguns ainda o não entenderam – quando implicitamente afirma que Gaspar Vicente não podia ter dois pais biológicos, recorrendo a Afonso de Albuquerque, porque este tinha de conhecer bem, todos os que conviviam na Corte portuguesa com o nome Gil Vicente.

Afonso de Albuquerque privou com a Corte portuguesa de el-rei Afonso V, onde foi educado e participou em batalhas, depois serviu João II e, em 1503, era já um homem da maior confiança de el-rei Manuel I, partiu para a Índia com Tristão da Cunha em Maio de 1506 – e, possivelmente, levando o jovem Gaspar como seu pajem – e lá morreu em 1515. Portanto, para Albuquerque referir *o filho de Gil Vicente* em carta dirigida a el-rei Manuel I, tinha que ter conhecido muito bem Gil Vicente e este seu filho na Corte portuguesa (um conhecer consolidado no remetente e no receptor), pois ao remeter a *Carta XLI*,²⁴ espera que quem a vai receber (Carta a el-rei Manuel I) veja o sujeito referido (o filho), na simples identificação do nome do pai.

Gil Vicente trovador conviveu na Corte de João II²⁵ e sua mulher Leonor (irmã de Manuel I) e, como ourives tinha que ser, já em 1506, **uma referência impar para quem escreve (1513) e para quem vai ler a carta**: Albuquerque e o rei tinham de o(s) conhecer muito bem, como o ourives de Leonor (rainha velha) pelas suas qualidades, a quem foi entregue em 1503 o ouro para a Custódia, pois Manuel I não entregaria a qualquer ourives aquela obra sem lhe conhecer as qualidades, pois sabemos que esteve para encomendar obras de ourivesaria a Leonardo da Vinci, e o caso do ouro de Quiloa foi tão propalado por cronistas e outros que, se não foi entregue ao ourives em cerimónia espe-

24 - *Cartas de Afonso de Albuquerque*, R. A. Bulhão Pato, Academia das Ciências, Tomo I. Pag. 199.

25 - Sabemos que o dramaturgo conviveu na Corte de el-rei João II de Portugal, pois ele comprova-o no *Auto Pastoril Castelhana*.

cífica (e a sua entrega por Vasco da Gama ao rei foi), foi bastante divulgado na Corte onde permaneceu latente o destino do ouro e para quê, mais além do ano de 1503; assim também tinham de o(s) conhecer muito bem, como o dramaturgo (desculpem, o trovador), que além de ter escrito e cantado trovas, criava e representava espectáculos de teatro, em 1502 (*Visitação*, e *Pastoril Castelhana*), 1503 (*Reis Magos*, e *Quatro Tempos*), 1504 (*São Martinho*) e em Março 1506 (*Pregação de Abrantes*). Portanto, Gil Vicente (ourives da rainha velha) estava realizando novo percurso na Corte, como autor e actor de representações, que, assim, necessariamente tinha de ser bem conhecido de todos os que a frequentavam – Afonso de Albuquerque entre Abril de 1503 e Julho de 1504 esteve na Índia (escapou-lhe *Quatro Tempos* no Natal de 1503) – logo, era impossível que Afonso de Albuquerque desconhecesse, e não estivesse presente ao espectáculo da apresentação em Abrantes do *Sermão* pelo nascimento do infante Luís em Março de 1506, na presença de el-rei, dois meses antes de partir para a Índia.

Deste modo, como ourives, tanto como dramaturgo, tinha de ser muito bem conhecido de Albuquerque, tanto como do rei.

Acrescente-se ainda que, além de Afonso de Albuquerque, mais gente na Índia²⁶ sabia quem era Gil Vicente e o seu filho, pois havia vários homens de nome Gaspar, como se constata nas Cartas de Afonso de Albuquerque, mas este era identificado em relação a terceiros como *o filho de Gil Vicente* (o que servia comumente de identificação), pois há um mandado de um capitão de Goa datado de 1517 mandando executar uma sentença que assim o identifica, um mandado que não interessaria ao rei de Portugal.

Em 1515 Gaspar Vicente era escrivão da galé *Santa Cruz*, ao serviço entre Ormuz e Goa, do qual chegaram até nós alguns assentos de mercadoria por ele assinados,²⁷ porém, já em Dezembro de 1513 Gaspar acompanhava o intérprete tradutor (*ofício de língua*) João Navarro por despacho de Albuquerque, que conhecia bem o jovem (possivelmente desde criança) por ser filho de Gil Vicente. Entre 1507 e 1518, Gaspar Vivente não só terá adquirido o saber da língua de Ormuz (que talvez fosse necessário para o escrivão de uma galé comercial) como poderia ter organizado um caderno com o vocabulário, ou de alguma outra forma ter alcançado ou adquirido o cargo de língua (intérprete tradutor), pois, o valor do cargo que ocupava em 1513-1514 (anos antes de o vermos como escrivão da galé) estava muito próximo do valor do cargo de intérprete tradutor (ofício de língua), como se verifica no assento escrito pelo

26 - De 18 de Março de (1517) 1518, há um mandado do capitão de Goa, Goterre de Monroy, referindo Gaspar Vicente como: "...o filho de Gil Vicente". Brito Rebelo, *A propósito de Gil Vicente*, Boletim segunda classe da Academia das Ciências de Lisboa, vol. X.

27 - *Cartas de Afonso de Albuquerque*, R. A. Bulhão Pato, Academia das Ciências, Tomo VI. (ex. pag.326)

escrivão da feitoria de Goa, relativo aos pagamentos de 21 de Janeiro de (1513) 1514 (mais de quatro anos antes de Gaspar regressar a Portugal):

*...por este vos mando que dês a Diogo Fernandes e a João Navarro trinta e cinco pardaos de mantimento de dois meses que lhe mando dar para despesa daqui a belagate homde está o Sabaio onde agora o envio por embaixador – a saber – a Diogo Fernandez a razão de cento e vinte reais por dia e a Navarro sessenta e **um homem** a quarenta, e por este assento... (assinado) Afonso de Albuquerque.²⁸*

Sabemos que este “**um homem**” referido pelo escrivão no assento é Gaspar Vicente, filho de Gil Vicente, pela *Carta XLI* de Afonso de Albuquerque, de 4 de Dezembro de 1513, a El-rei Manuel I. Cartas que na verdade são relatórios, mais como crónicas, escritas (algumas no mar) quase diariamente (tipo diário de bordo) e enviadas com frequência:

*...despachei Diogo Fernandez, adail de Goa, e com ele João Navarro por língua, com os mensageiros do Sabaio sobre os apontamentos de paz que queriam () e mandei com **Diogo Fernandez e João Navarro o filho de Gil Vicente**, e dei-lhe em cavalgaduras e vestidos, suas despesas...²⁹*

Note-se que Afonso de Albuquerque, teve o cuidado de na carta identificar o Diogo Fernandez como o adail de Goa, porque havia um outro Diogo Fernandez, que era um distinto marinheiro também por vezes mencionado em cartas e assim identificado. Gil Vicente não! Pois essa situação nunca se lhe colocou, nem a ele, nem ao rei, nem a ninguém. Como quando Manuel I, por mais de uma vez, se dirige aos vereadores, procurador e procuradores dos mesteres, sobre a Entrada em Lisboa em 1521: nem a estes nem ao rei se coloca o problema da identificação do referido Gil Vicente senão pelo nome.

Como se observa, enquanto Gaspar recebia 40 reais por dia, o intérprete tradutor recebia então 60, mas o adail 120. A diferença de salário entre Gaspar Vicente – aquele “**um homem**” – e João Navarro (em 1513-14), apesar de grande não era significativa se a compararmos com o salário do adail. Portanto, o ofício de língua não constituía um patamar que não pudesse ter sido alcançado por Gaspar bem antes 1518, até porque a escrita dos assentos de 1515 por Gaspar Vicente evidencia uma qualidade bem acima de outros, e além disso ele pode ter comprado o referido *Ofício* (com alguns apontamentos de vocabulário) tempos antes do seu regresso a Portugal como meio de transferir valor. Note-se que os assentos da galé implicam a contabilidade e, natu-

28 - *Cartas de Afonso de Albuquerque*, R. A. Bulhão Pato, Academia das Ciências, Tomo V. Pag. 512.

29 - *Cartas de Afonso de Albuquerque*, R. A. Bulhão Pato, Academia das Ciências, Tomo I. Pag. 201.

ralmente, para as suas andanças como escrivão da galé *Santa Cruz*, também necessitava do conhecimento efectivo da língua de Ormuz.

Os palpites sempre tiveram (e ainda hoje têm) um papel muito importante nas descobertas científicas e tecnológicas, pois, muitas vezes o problema é mesmo a falta de bons palpites, e o espírito científico moderno deve muito a um palpite que por si próprio se impôs contra o empenho excessivo no plural. Referimo-nos à conhecida *navalha de Ockham*. O palpite de Guilherme de Ockham pelo qual **observou a realidade**, concluindo: *as pluralidades não devem ser postas sem necessidade (pluralitas non est ponenda sine neccesitate)*.

Avançámos com **a interpretação** fundamentada nos dados actuais do conhecimento (de factos, bem como de documentos), pois cabe à Ciência explicar realizando **a interpretação** sustentável, até porque o **trovador mestre da balança** pertence ao tempo de Gil Vicente, e, no **estádio actual da pesquisa, o tocante (senão patético) palpite dois em um** ainda não passou disso, de um palpite criado no contexto ideológico e cultural do século xix, ao qual pertence, e há muito (por Braamcamp Freire) ultrapassado. Todavia, é ainda este serôdio e malogrado palpite, remanente, que constitui o fundamento essencial do *Compêndio* quanto à figura de Gil Vicente.

2º. Tema: *As Barcas...*

Após a nossa publicação de Março de 2018 de «*Sobre o Auto das Barcas de Gil Vicente, Inferno, a interpretação -I-*», e relativamente ao mesmo tempo que publicava o seu compartilhado «*Gil Vicente Compêndio*», José Augusto Cardoso Bernardes publicou um artigo na revista *Críticón* nº.134, 2018, reproduzido em [journals.openedition.org](https://journals.openedition.org/criticon)³⁰ *Críticón, Letras hispano-portuguesas de los siglos XVI y XVII: aproximaciones críticas*, em 20 de Dezembro de 2018, com o título: ***As Barcas, de Gil Vicente, cinco séculos depois.***

Como decorria a escrita do presente volume sobre o *Auto das Barcas*, tornou-se obrigatório lermos o artigo com toda a atenção e, depois de algumas leituras completas e em confronto com a bibliografia apontada, concluímos que o artigo não ultrapassa o exercício sobre aquilo que o autor leu na referida bibliografia (cuja listagem não nos deixa mentir), constituindo uma repetição do mesmíssimo saber de uma erudição alheia à investigação científica sobre o *objecto Arte*, expondo um saber próprio de uma época e de um universo cultural de há bem mais de meio século, e (numa excepção), por um pormenor que compara a “oferta” do Onzeneiro ao Diabo no diálogo de *Inferno*, com a de Everyman à Morte na peça *The Summoning of Everyman*, o autor pretende

30 - O referido artigo foi recebido pela revista CRÍTICÓN em 05/07/2018 e aprovado em 05/11/2018. <https://journals.openedition.org/criticon/4831>

acrescentar esta às mais tradicionais fontes de Gil Vicente. E terá sido esta a única referência de agora.

Sempre há coisas do diabo, as coincidências afinal acontecem. Pois no final de 2017 escreviamos, e publicámos (Março de 2018), «*Sobre o Auto das Barcas de Gil Vicente, Inferno, a interpretação -I*», e em nota de pé de página:

(Nota) 21 - Gil Vicente podia ter tido conhecimento da peça produzida em 1510 em Inglaterra, *The Summoning of Everyman*, (*Everyman*, que em português de quinhentos, como ainda hoje no Brasil, se traduz por Todo-o-Mundo, isto, é toda a gente, todos nós), esta peça é de facto uma *moralidade medieval*. *Everyman* obteve grande sucesso porque as suas representações se sucederam, havendo impressos produzidos ainda em 1530. Porém, as ditas fontes de Gil Vicente – porque ele apenas usa o *conceito de moralidade*... – poderiam ter sido quaisquer outras peças de teatro, populares, até em Portugal, verdadeiras *moralidades medievais*.

Num imprevisível acaso, poucos meses depois ou quase ao mesmo tempo, alguém relia *Everyman* e reflectia no diálogo do protagonista com a Morte.

A peça *Everyman* constitui um verdadeiro modelo (bem construído e estruturado) de uma *moralidade medieval*, e foi nesses termos que nós a citámos a fim de o leitor poder fazer uma ideia real do que é uma peça dessa natureza: o que são peças de devoção; o que é teatro religioso didáctico; concretamente, o que é uma moralidade medieval. Para poder ajuizar, por si próprio, que o *Auto das Barcas (Inferno, Purgatório, Glória)* de Gil Vicente na forma, na dinâmica da acção, na dramatologia, no espectáculo, em modernidade, etc., está mais além do medievo, da didáctica, da devoção, do teatro religioso, etc.. E constatar que o *Auto das Barcas* se confronta com as moralidades medievais, figurando-as como o *género caricaturado*, de uma forma *moderna* (como arte da renascença), não havendo semelhança possível com *Everyman*.

Na peça inglesa *The Summoning of Everyman*, Deus envia a Morte a *Everyman* (Todo-o-mundo) para perguntar se ele se havia esquecido do Senhor, dos preceitos da Igreja e da Religião.

Para expiação dos seus pecados Todo-o-mundo tem de cumprir a penitência de uma grande peregrinação, autorizando a Morte a que alguém o acompanhe, mas ninguém o quer fazer. Todo-o-mundo recorre a personagens alegóricas que representam, o Camarada, o Compatriota, o Primo e os (seus) Bens, com quem se cruza no seu percurso, e, todas elas mostram amizade e afecto, mas escusam-se a acompanhá-lo. Todo-o-mundo apela depois às personagens: Virtude (caridade), Conhecimento, Confissão, Beleza, Fortaleza, Prudência e Cinco Sentidos. Estas alegorias vão acompanhá-lo e ajudam-no a praticar o Bem, conduzindo-o ao arrependimento. Porém, ao avistarem a Morte à beira do túmulo, fogem de medo,

ficando apenas a Virtude (obras beneméritas), tão fraca que pode mesmo não chegar ao fim.

O conto holandês *Elckerijc* terá sido a fonte original da peça inglesa *Everyman* impressa em 1509 ou 1510, e considerada uma obra-prima do teatro inglês. De facto, a temática do abandono perante a morte remonta à antiguidade e está em muitas literaturas orientais e ocidentais. Na peça (holandesa ~1475?) tal como no conto *Elckerijc* narra-se a história de um homem abandonado por camaradas, amigos e familiares, num momento de maior necessidade. Nas versões conhecidas, o conto é narrado por uma autoridade moral ou professor, por quem ensina uma lição moral e, neste sentido, são claras as semelhanças de *Everyman* com *Elckerijc*.

A peça de teatro em Londres, pretende destacar as *Boas-acções* – as obras de caridade – na avaliação e juízo final da índole humana. Na sua essência prescrevendo a prioridade da Caridade sobre as outras virtudes, a caridade como a Virtude que deve acompanhar sempre Todo-o-mundo (*Everyman*) e que o conduzirá ao Paraíso.

Esta questão do *bem obrar* foi muito discutida na doutrina cristã desde sempre e, com Erasmo, recebeu um novo impulso com o *Manual do Cavaleiro Cristão* (*Enchiridion*) onde o autor destaca a Caridade como a primeira das Virtudes do Cristão, desenvolvendo sobre o tema na grande maioria das páginas do livro. A questão será motivo de constante contestação por parte de Lutero, e até antes dele por muitos outros reformistas: a disputa da primazia entre o *bem obrar* e a *fé*. A *luta ideológica* que na *forma aparente* Gil Vicente caricatura no *Auto das Barcas*.

Em termos de escrita, técnica, tecnologia de teatro e suas formas, a peça *Everyman* é bem mais primitiva que as églogas de Francisco de Madrid e Juan del Encina, é uma peça com as características das peças do século xv (~1475). Em termos de temática não se pode comparar com as églogas, embora a tipologia da forma de teatro se enquadre naquelas, porém, muito ao contrário de *Everyman*, pela sua temática as referidas églogas castelhanas enquadram-se bem na abertura da Renascença.

A égloga de Francisco de Madrid ultrapassou a moralidade religiosa passando a uma moralidade política de intervenção, enquanto que as obras de Juan del Encina se converteram em algo muito novo, uma nova forma de crítica identificando as classes sociais e a sua política (o pastoril castelhano).

O “sucesso” da moralidade religiosa medieval, *Everyman* em Inglaterra entre 1510 e 1530 e em diante (de facto, uma imposição do espírito medievo) – como acontecerá com os *mistérios* em França – dever-se-á às lutas *religiosas* da época, onde além do clero também o rei teve uma forte intervenção ideológica: a questão da valorização do *bem obrar* (Caridade) em confronto com as imposições doutrinárias de justificação *só pela fé* (Lutero).

Tal como as peças não se podem relacionar, os seus diálogos também não. Nas *Barcas* a personagem (Onzeneiro) dialoga com o Diabo e em *Everyman* o protagonista dialoga com a Morte. Como as peças, no contexto das peças e fora delas, Diabo e Morte nem no carácter próprio das figuras são de modo algum a mesma coisa, nem semelhantes. Pois como protagonista o Diabo confronta as almas falecidas assumindo-se o Juiz supremo no lugar de Deus.

Também entre os interlocutores a sua diferença é abismal: pois, enquanto *Everyman* figura isso mesmo – *toda a gente* – numa personagem de carácter quase abstracto, o Onzeneiro é uma figura bem personalizada e bem caracterizada pelo vício capital (pecado mortal) da usura, na sua mais vil forma, na falácia de enganar: o embuste. Na prática, *Everyman* pagaria de boa vontade alguns dos seus milhões para adiar a morte, enquanto que o Onzeneiro tenta **enganar** o Anjo para embarcar, e o Diabo para não embarcar, porém, na verdade dos dois casos, negando-lhes o pagamento.

Quando o Anjo impede a entrada ao Onzeneiro na sua embarcação, justificando: *Porque esse bolsão / tomara todo o navio*; ele atende com a Verdade, com a qual pretende iludir o Anjo para aceder à barca: *Juro a Deos que vai vazio*. Pouco depois, ao Diabo o Onzeneiro remata a teia do embuste com a Mentira (tornando-o perceptível ao público), precisando a falácia, não para oferecer dinheiro ao Diabo pelo embarque, mas de facto concorrendo com Satanás **enganando**, tentando aliciar o Diabo (que o recordará), sugerindo-lhe uma oferta para o enganar, e assim ele não o embarcar, deixando-o voltar à vida, pois ele *vem sem nada*.³¹ Um *engano* fácil e simples de entender.

Muito claramente, porque um avarento não oferece nada a ninguém e, espelhando-se no diabo, não espera que o Diabo ofereça, e do mesmo modo o julga, como a si próprio, vulnerável pelo dinheiro e sujeito ao engano: .../ *sabês vós no que me fundo: (225) / quero lá tornar ao mundo / e trarei o meu dinheiro. // Aqueloutro marinheiro / porque me vê vir sem nada / dá-me tanta borregada (230) / como arrais lá do Barreiro*.

Por fim o Onzeneiro assume ter sido enganado: *Oh triste quem me cegou*; deste modo respondendo ao Diabo quando este lhe lembrou a ajuda que sempre recebeu de Satanás: *Irás servir Satanás / porque sempre te ajudou*.

Portanto, o Onzeneiro (de facto **a usura**) não está a oferecer dinheiro ao Diabo, o que seria incoerente na personagem da peça e inépcia da parte de Gil Vicente. Assim mesmo, não se vê qualquer semelhança do Onzeneiro, nem de qualquer outra personagem das *Barcas* de Gil Vicente, com o protagonista de *Everyman*, o qual, na sua sinceridade – sem qualquer engano – oferece o *mi-lhar* para adiar ou se livrar da morte: *Oh, Death, you are come so near to me /*

31 - No embuste, a falácia da mentira tem que conter alguma verdade menor.

*when I least expected it. / Death, do you want money from me? / I will give you a thousand pounds / so that I may retain my life / and be released from this.*³²

Comprovámos já as muito graves incorrecções de José Augusto Cardoso Bernardes expressas no seu texto de apoio à representação (2017) “*Gil Vicente e os mistérios da sua Barca do Inferno – Um Texto e um Autor que bem Conhecemos*” na leitura que faz do texto de *Inferno* do *Auto das Barcas*, pela notada incoerência e falta de acerto no carácter das figuras do Sapateiro, do Judeu, da Alcoviteira, dos Cavaleiros,³³ e agora do Onzeneiro. E poderíamos continuar com Joane o Parvo..., e até estender a análise à douta leitura de muitas outras peças, mas preferimos pôr de parte este tipo de crítica, o qual se tornou imperioso na situação antes criada com a divulgação, com apoios do Estado, de interpretações danosas da Cultura portuguesa.

Repetimos o que sempre temos ponderado: para alguém, em consciência, se poder pronunciar sobre o teatro de Gil Vicente, ou uma qualquer das suas peças, e bem antes de as analisar, haverá de procurar saber ler o próprio texto em si – talvez iniciando-se em textos mais simples e objectivos, como a literalidade de uma *Carta mandado* – para **conseguir interpretar, relacionar e analisar informação contida nos próprios textos**.

3º. Tema: *Censura conformativa*

(...**a teia**: *Senhorio e controlo em rede na conformação da Cultura*)

Em nenhum outro sector do Estado a actividade humana se configura numa unicidade tão perfeita como na Cultura. No sector cultural instalou-se uma *Censura selectiva e preventiva* universal, com formas bem mais eficazes que as da antiga Santa Inquisição, destinada a orientar, educar, instruir, executar e manter a integração conformativa e performativa do indivíduo na sociedade formatada pelas ilusões e cenários *fantasma* em que vivemos induzidos pelo atulhar e entulhar dos sentidos nas redes sociais e de notícias, em contínuos festivais, cimeiras mercantis, *novas performances, informes e súmulas* desviantes da reflexão.

Em democracia não existiriam *domínios senhoriais* (hoje: Banca, PPPs, etc.) nem *Senhores* e, assim não haveria que **conformar** a Cultura, nem se colocaria a ideia de um controlo organizado em rede para os fenómenos culturais. Mas não vivemos numa democracia.

32 - *Everyman* – *Elckerlijc* translation – University of Rochester - Medieval Institute Publications. Esta tradução para inglês, não é igual à apresentada por Bernardes no artigo, assim: o *adiar* ou *libertar*.

33 - *Sobre o Auto das Barcas de Gil Vicente, Inferno, a interpretação -I.*

No fundo o que existe são oligarquias (*grupos senhoriais*) que, por acólitos contratados ou eleitos em *conformidade*, consequência de uma *população conformada* por décadas de domínio, dominam os Estados Nações, com os mandantes (oligarcas e acólitos) dominados por grupos do capital multinacional, e estes pelos maiores, bem organizados em Império, donde provêm os produtos culturais já formatados com a informação em conformidade, as *conformações para a Cultura (a informação)* bem definidas e desse modo apresentadas, logo: no seu objecto, para quem, porquê, onde, quando, como, quanto (tempo, dinheiro, etc.)... As quais, os súbditos distribuem replicando a referência hierárquica conformada, a sua tendência ou conformismo, atracção, com admiração, simpatia, afinidade, desvelo, entusiasmo, alarde, etc..

Porque, na sua essência, podemos definir a Cultura como a educação e instrução adquirida em espontâneo pelo sentido social e humano do indivíduo que, no desenvolvimento do seu conhecer, acção e formação, se harmoniza e adapta por auto-aprendizagem no interagir com o mundo, com o seu e os outros agregados, e se reflecte no seu ser e pensamento absorvendo contínua informação. Então, os objectos e fenómenos (tanto culturais como outros) com informação espontânea, ampla, aberta, natural, autêntica, verdadeira, franca, sincera, livre e fidedigna, para os *Senhores* são considerados matéria perigosa, a ser reservada, proibida à maioria da população. Produzindo-se de forma planeada (editada) o que deve chegar às pessoas bem perceptível, desenvolvido e pronto a ser absorvido em conformidade com o formato, a disposição e os arranjos, na sua conformação o destinado a conformar o reconhecimento do indivíduo.

Controlando a *conformidade* este sistema *Senhorial* domina e apropria-se de tudo, até da vida de cada um e, garantindo as suas funções, o sistema assim instalado, acomodado e em serviço – num controlo em rede da conformação – fecunda-se como se função de um inconsciente social activo se tratasse.

Accionando a sua serventia autonomiza-se e multiplica-se em processos vários, adaptando-se a todas as actividades sociais e humanas, reproduzindo-se como réplicas das estruturas adquiridas por hábito, ajustes e moldagem, procriando o sistema senhorial em que se fundam, e assim, em cada patamar (nível) de cada sector, surgem *sábios* encartados que se sentem convictamente os únicos *Senhores* na posse do *Saber* do respectivo sector: um saber impar a ser distribuído em conformidade, conformando os outros, inconformados ou não.

Nos tempos actuais a rede de controlo tem sido fundamental para garantir a qualidade e autenticidade daquele *saber único*, excluindo – pela censura selectiva e preventiva – os inconformados ainda não enquadrados no sistema senhorial de vassalagem, sobretudo aqueles que se apresentam com informa-

ção espontânea, ampla, aberta, natural, autêntica, verdadeira, franca, sincera, livre e fidedigna, que ponha em causa aquele saber único.

Este terceiro tema vem também a propósito da forma e estatuto do *Compêndio* como uma das formas de expressão das Academias, e do exposto em Newsletter APEES nº17 | 21-12-2018, por Fátima Vieira, Vice-Reitora para a Cultura, Museus e Univ. Porto Edições, ao comentar e criticar a falta de ética e de qualidade dos produtos das editoras comerciais, que ganham milhões publicando livros de docentes e investigadores das universidades, assegurando à partida a venda desses livros para as bibliotecas das instituições congêneres, essencialmente porque escapam *à revisão dos seus pares e à aprovação de uma comissão científica*.

Diversamente, reflexo **sintomático do arraigado estado da nação** apresenta-se o caso do *Gil Vicente Compêndio* que, correspondendo ao modelo da imprensa universitária, terá sido sujeito às revisões dos seus pares e à aprovação das comissões científicas das Universidades de Coimbra e de Lisboa. Pois como afirma Fátima Vieira (sublinhado nosso):

«O caso das editoras universitárias é, felizmente, bem diferente: a qualidade ainda é o único argumento que leva à concretização de publicações, sobretudo nos nossos dias em que todas as propostas são revistas por pares, carecendo além disso da aprovação de uma comissão científica. A preocupação com a qualidade é também assegurada por mais dois fatores adicionais. Em primeiro lugar, cada livro publicado é imediatamente associado à universidade que o publica, representando o conhecimento aí produzido; em segundo lugar, o livro universitário cumpre, normalmente, uma função pedagógica, tendo como objetivo contribuir de algum modo para a formação de um público muito específico. E mesmo quando o público-alvo é indiferenciado, a editora está a ajudar a universidade que a tutela a cumprir a sua “terceira missão” de transferência de conhecimento para a sociedade. Deste modo, cada livro que é publicado por uma editora universitária, o cuidado que é posto em todo o processo – desde a seleção das propostas apresentadas à revisão das provas – representa a forma como a Universidade se vê e a imagem que pretende projetar para o exterior.»

Algumas universidades menos desenvolvidas (periféricas na Europa) assumiram, como sua, esta “terceira missão”, que diferentes governos do país fomentam (ministério da cultura, da ciência e tecnologia, FCT, e até instituições privadas) e que pretendem instalar na sociedade portuguesa.

Uma observação da realidade permite constatar que esta “terceira missão” constitui um enorme equívoco, ao supor que a referida “transferência de conhecimento” é unidireccional, e que o seu sentido único se dirige da univer-

cidade à sociedade, aos organismos tecnológicos de produção onde predomina o *saber fazer* (know-how).³⁴

Esta concepção tola da realidade social e humana tem causado grandes atrasos e retrocessos no desenvolvimento tecnológico, científico e cultural do país: sobretudo nas novas tecnologias (Informática) e das Artes.

Porém, é neste contexto que assistimos ao aperfeiçoamento do *Controlo em rede na conformação da Cultura*, bem visível pelo plasmar do *Sistema* (imperial) na prática social e cultural, na economia do domínio da Cultura.

Observamos que, através dos seus elementos (em geral desprovidos de *Know-how*), as universidades se apoderaram das estruturas sociais existentes, públicas e privadas (desde as governamentais às empresas municipais), criam órgãos de informação pública (de auto-promoção, empregando propagandistas formatados e obedientes como “jornalistas”) subsidiados pelos governos e Instituições ditas de investigação científica. Criam ou controlam associações alheias e empresas com financiamento público, constituídas com o objectivo de dinamizar a conformidade do Saber e da Cultura idealizados pelos seus detentores (apoderando-se de todas as estruturas), e, numa ânsia de tudo dominar promovem os seus pares por esses meios e por todo o lado, impondo-os à sociedade, destacando-os como valores únicos. De um modo geral fomentando e instalando a mediocridade; afastando todos os que possam pôr em causa o *Sistema* e ou os seus oficiais; e impedindo o confronto com a realidade, de Norte a Sul do país, cientes do Poder que o domínio da Comunicação Social lhes confere.

No Algarve, embora a dita “*terceira missão*” se designe delicadamente por “interacção com a sociedade” vamos assistindo a uma réplica regional paradigmática, uma experiência (?) de domínio ideológico, artístico e cultural, que configura o país em protectorado de grupelhos coloridos, ou colónia de férias, e converte a população, distraída em festas e celebrações, em meros servidores conformados, senão escravos imbecilizados.

Concluindo, não é compreensível que num país que distribui perto de 70% do orçamento da Cultura pela comunicação social (informação, promoção, entretenimento, voyeurismo, futebol, etc.), haver jornalistas a afirmar que o Estado com as verbas da Cultura não financia as respectivas empresas (rádio, TVs, agências noticiosas, jornais, etc.) senão que esse dinheiro lhes pertence pelas taxas nas facturas da electricidade (e outras), e como se estas e todas as suas receitas, não fossem pagas pela população. Ou como se os pro-

34 - Os grandes avanços tecnológicos (Engenharia) e artísticos (Arte) foram criados à margem das universidades. A Cultura e a Arte *de facto*, incluindo a Literatura, sempre enfrentaram um grande antagonismo para com as academias e os académicos.

dutos de tais empresas, sejam eles informação, entretenimento, publicidade, etc. (incluindo os jogos de berlinde e futebol e a informação proveniente das universidades), não constituíssem *os objectos de cultura* que mais se impõem à população a cada momento, ininterruptamente os objectos que de facto conformam a cultura de cada indivíduo.

Porém, não só através do Orçamento do Estado, mas também pelos Órgãos de Comunicação privados, que através da publicidade paga na compra de bens, se reproduzem esses *objectos de cultura*, seguindo as réplicas habitualmente estabelecidas.

Ora, esta falta de compreensão, comprova que o pensamento independente, e a liberdade de pensamento e sua expressão, encontram cada vez mais entraves, enfrentando a lavagem cerebral, e um bloqueio sistemático levado a cabo em todos os sectores, inclusive no ensino universitário, com tendência a agravar-se pelo controlo em rede dirigido à conformação da Cultura.

O *negócio da Cultura* (capitilização da “arte”) exigiu a formação de *grupos* privados (até associações corporativas) de orientação, programação e, sobretudo, novas definições e imposição de “valores artísticos e culturais” à melhor medida do *negócio*, o que, com a cumplicidade e os benefícios dos Estados (apoios aos promotores artísticos), conduziu a Cultura contemporânea para a cloaca em que se encontra, sendo bastante o fabrico de notícias e o *marketing melhor pago* para lançar no mercado grandes valores e até génios da actualidade artística.³⁵

Contudo, os financiadores do sistema não estão para perder dinheiro – porque neste *negócio* não se correm riscos – pois houve necessidade de acautelar o “investimento”, o qual se processa ainda, entre outras benesses, através da lei do mecenato, que possibilita às empresas a redução significativa dos impostos que deviam pagar em troca da sua criação de *Colecções*, “museus”, *festivais* ou “*Jardins*” em Festa, e outras formas de *circo gaiteiro*, “*artes visuais ao vivo*” ou *artes de rua*, projecções de luz e cor ou de imagens reconhecíveis, ou *design* de “artesanato”, *grafismos* (por desenho) e também milhentas performances de coisa nenhuma para deslumbrar crianças, entreter imbecis ou promover a ignorância manobrável.

De tal modo que se possam gerar receitas, adeptos ou votos, apresentando pseudo-objectos (melhor se for algo efémero, *uns fogachos*) avaliados por equipas, *pelo sistema* especializadas que, como o negócio criado assim se formaram, gente que vai dando o seu aval a manifestações, atitudes e “produtos” (deslocados do ser ou uso comum), tomados como *objectos de arte*, desde que negociáveis para uma ocorrência, *exposição pública*, mas sobretudo ne-

35 - Em tempos, há quase meio século, no *Jornal &etc.*, escrevemos exactamente sobre esta questão, em relação às artes plásticas.

gociáveis com os Estados, que (depois de os terem pago com as *facilidades e benefícios* nos impostos) os deverão adquirir a preços de ouro e propalar aos povos como *verdadeiras obras de arte*.

As vantagens dos *negócios da Cultura* sobre outros directamente dependentes do saque dos bens públicos, como as PPPs da Saúde, das Auto-estradas, ou fornecedores de *Energias, Comunicações*, etc., são desde logo evidentes, pois não implicam a obrigação de grande prestação de serviços, os *valores* dependem apenas do marketing e da conformação “educativa” da população, e para isso se requerem os apoios do Estado à “formação de públicos”, “residências” e turismo dos valorados génios, etc.. Porém, não ultrapassa as vantagens da Banca, das Religiões ou da Justiça (Direito), *negócios* cujo *objecto do serviço* se encontra, em diferentes formas, apenas na *palavra*.

Apresentamos a seguir o Orçamento de Estado para a Cultura de 2018 (note-se que após os protestos dos habituais subsidiados na conformidade dos apoios, a verba da DG Artes foi aumentada), onde, a título de exemplo, se pode verificar a distribuição das verbas pelos vários sectores da Cultura, e no qual há que considerar que a Informação e Propaganda (o essencial da Cultura) se inclui também em todas as restantes rubricas, em especial nas intervenções FFC, do Gepac, FCCB, etc., e nas direcções regionais.

Note-se que os apoios aos ***Projectos em conformidade com a política definida*** atribuídos fazem gala de os receber do Estado, apresentando-os como sinal da sua própria qualidade e não da sua dependência.

A criação desta *ilusão* tem sido fundamental para impor a “livre” e até almejada aceitação do ***estado de conformidade*** com o que é permitido, planejado e fomentado pelo Poder. É constante a expressão ***“com o apoio de”***, seguida dos promotores – a publicidade como sinal de qualidade – divulgando-se na comunicação social, com entrevistas e louvores aos envolvidos na performance do *projecto*, na promoção e propaganda de todo e qualquer evento que solidifique a ilusão formatada, em especial na publicidade institucional das iniciativas do Estado, pelo FFC (e Gepac).

ORÇAMENTO DO ESTADO – 2018 (em milhões euros)

(distribuição) Ministério da Cultura – Fonte: Governo da República
480,6 milhões = 0,54% de ~88.700 milhões de despesa pública

Comunicação Social: RTP – Lusa	259,9		
GEPAC (Incentivos à Comunicação Social Regional)	4,0		
(Informação, entretenimento, conformação...) *	263,9	55%	
Gab. Estudo e Plan. da Acção Cultural (gepac)	3,7		
(gepac) FFC - Fundo fomento cultural	32,0		
(gepac) FSPC (apoios económicos-sociais)	0,4		
FCCB – Fundação Centro Cultural de Belém	16,8		
(Intervenção gov: Informação, política cultural) *	52,9	11%	
DG Livro, Arquivo e Bibliotecas	16,3		
DG Património Cultural	40,8		
Proj. COA	1,6		
Biblioteca Nacional	6,7		
Cinemateca	4,2		
(Património nacional, acção e conservação)	69,6	14,4%	
OPART (Opera, bailado, música, etc.)	21,1		
Teatro: TNDM 5,9 – TNSJ 5,4	11,3		
ICA – Instituto do cinema e áudio-visuais	16,9		
(Produção do Espectáculo, ‘perene’ e efémero)	49,3	10,2%	
DG Artes (Todas as Artes e artistas, dependentes)	22,2		
(Projectos em conformidade com a política definida)	22,2	4,6%	
DReg. Norte	12,4		
DReg. Centro	5,0		
DReg. Alentejo	3,9		
DReg. Algarve	4,8		
(Réplicas regionais da política orçamental) *	26,1	5,4%	
(Inspecção Geral Act. Culturais) IGAC	3,8		
Gab. Ministro e Sec. Estado + (AICP, ANBA, APH)	3,5		
(Estruturas nacionais)	7,3	1,4%	
Reserva orçamental	2,3	0,5%	
Consolidação	-12,0	-2,5%	
Total Orçamentado	480,6	100%	

* Adicionando 55% + 11% + 5,4 = 71,4% . Podemos afirmar seguramente que o Estado *investe directamente cerca de 70%* do seu orçamento para a Cultura, em intervenção directa na informação e conformação cultural do povo e, ainda *indirectamente, cerca de 5% (4,6%)* em *projectos* (em conformidade com a política definida). E os restantes 25% são aplicados no Património (15%) e em Artes do Espectáculo (10%).

No Auto da Índia a ironia surge praticamente desde o princípio até ao fim e desempenha um papel fundamental na provocação do riso, afectando sobretudo as falas e comportamento da personagem principal. (...) Gil Vicente usou a ironia para mostrar que, no universo das suas personagens, nem sempre as coisas são o que aparentam ser...

Constantin C. Stathatos. “Exemplos de ironia no Auto da Índia”. 1988. Actas do Colóquio em torno da obra de Gil Vicente, (Ed. 1992).

Sobre o *Auto das Barcas*

1. “*E por ser coisa nova em Portugal* gostou tanto a rainha velha desta representação, que pediu ao autor que isto mesmo lhe representasse às matinas do Natal, endereçado ao nascimento do Redentor.” Assim ficou escrito por palavras do Autor em 1502, e depois impresso na *Copilaçam* em 1562.

Um continuado mal entendido na leitura do significado de *coisa nova* na frase registada em *Visitação* (1502), bloqueou o entendimento do essencial das Obras de Gil Vicente. Porque, por *coisa nova* era então designada a Arte da era Moderna (segundo Petrarca), que Vasari referiu como a Arte que renascia, o que designamos hoje por Arte da Renascença. Pelo que se deve ler: *E por ser Arte da Renascença em Portugal...*

Para avaliarmos o ambiente renascentista que se vivia na Corte portuguesa nos finais do século xv e início de xvi, bastaria lembrar os painéis de São Vicente (1476) de Nuno Gonçalves, os cartões (1475) para as tapeçarias de Afonso V (Pastrana), destaque-se a pintura do Mestre do Sardoal, de Vicente Gil, de Vasco Fernandes (Grão Vasco), de Cristóvão de Figueiredo, Gregório Lopes, Frei Carlos, ou de Jorge Afonso e Francisco Henriques que com Gil Vicente trabalharam e até sob a sua direcção, para só citar pintores coetâneos.

Também se encontra documentado que a rainha velha, Leonor de Avis (Lencastre) irmã de el-rei Manuel I, era aficionada pela Arte italiana da renascença, seja pela compra das obras de cerâmica do atelier dos Della Robia, seja pelas suas peças de ourivesaria, seja pela sua influência na encomenda da *Bíblia dos Jerónimos*, em 1494, à oficina dos Attavante (em Florença), que é uma peça exemplar da iluminura renascentista, seja ainda pelas suas vivências culturais, das quais destacamos os contactos da Corte de Portugal com a elite de Florença, nomeadamente Ângelo Poliziano (que com Pico della Mirandola e Marsilio Ficino, que na Corte dos Medici de Lourenço o Magnífico, foram responsáveis pela formação de Miguel Ângelo e de João de Medici, o futuro

Papa Leão X), além dos contactos permanentes com mercadores genoveses e venezianos, muitos deles colaboradores na expansão marítima portuguesa a qual, bem contra as crenças religiosas, nas suas ciências e tecnologias, se encontrava na vanguarda da Europa traçando e definindo o futuro. Também se sabe que na Corte portuguesa era conhecida a obra de Vitrúvio (redescoberta em 1420) e algumas do italiano Leon Battista Alberti, etc.. Ora, a rainha velha, viúva de el-rei João II, foi desde o início a mecenas de Gil Vicente.

Nesta perspectiva sobressai o que Garcia de Resende manifesta quando faz o elogio de Gil Vicente na sua *Miscelânea*, logo a par dos pintores portugueses (que citámos) ao comparar os trabalhos destes (quase) ao nível dos italianos, Rafael e Miguel Ângelo, e de Alberto Dürer, alemão formado em Itália. Ora, mesmo sem que se nos apresentassem outros dados na investigação senão estes, quando confrontamos estas realidades históricas (que citámos) muito bem documentadas e incontornáveis, com a realidade romântica tradicional, e ainda actual, da *erudição vicentista* (vide: *Gil Vicente Compêndio*, 2018), reproduzindo as ilações imaginativas e delirantes de alguns académicos, que criaram um Gil Vicente frequentando uma Corte presa ao passado e às crenças religiosas, procurando nas iluminuras medievais, ou nos “livros de horas” de el-rei,¹ de onde retirar imagens, sugestões e temas para as suas peças, não queremos apontar o ridículo deste delírio imaginativo, mas, na vida real, quase sempre o que parece é.

2. O que aqui apresentamos constitui o seleccionado *produto resultante* de um vasto trabalho de investigação científica sobre um único *objecto*, um *objecto de Arte*, o *Auto das Barcas*, não a exploração de artigos ou de divulgação de documentos, de simples estudos (teses, dissertações, ensaios) ou resenhas académicas, pois nem se apresenta como um mero compêndio académico sobre o *objecto* de trabalho. Porque, muito bem diferenciado do trabalho académico, a natureza de um trabalho de investigação, num dado prazo concluído (e ainda que num determinado tempo delimitado), implica a objectividade dos dados e conclusões e, sobretudo, *a interpretação* dos resultados, e o investigador só por isso responde.

De forma bem diferente que ao investigador, ao académico cumpre recompilar, questionar e avaliar tudo o que de novo se apresenta no universo de um tema da sua área de competências, considerando todas as investigações precedentes ou em curso, e é da exclusiva competência destes profissionais, a quem se exigem as capacidades qualificadas para as suas carreiras nas Academias, a responsabilidade pelos níveis de qualidade de uma tal tarefa, assim como a sua transmissão a novas gerações e a sua divulgação social, tarefas

1 - O *Livro de Horas* de el-rei Manuel I, foi feito entre 1518 e 1538 (iluminura renascentista), quando concluído já Gil Vicente tinham morrido.

para as quais estes profissionais são efectivamente pagos, para cumprirem honesta e condignamente o exercício da sua profissão, e, por isso mesmo devem responder como qualquer profissional e, desde logo, numa primeira fase perante os *Conselhos Científicos*, se estes o fossem.

3. O *Auto das Barcas* é um *objecto* da Arte do Teatro e, numa peça de Teatro, nada acontece, move ou permanece, sucede, cancela ou prossegue; será visto, ouvido ou pronunciado por mero acaso. Tudo o que compõe a peça, até à ínfima pausa, tem de ser percebido no seu próprio contexto, pelos confrontos com o meio a que pertence, onde e no momento da sua criação: lugar, tempo e universos ideológico, sociopolítico e cultural de que o Autor faz parte; no caso, a Corte portuguesa e ao seu serviço, portanto, Teatro da Corte e para a Corte, num contexto de dinâmica europeia e na sua expansão planetária.

Questões, reflexões e relações

O *Auto das Barcas* na unidade da sua *forma aparente* apresenta algumas *questões* controversas, factuais, verosímeis e ilusórias contradições, que se destacam na análise dos *domínios do texto* da peça, questões que na interpretação se esclarecem, resolvidas por concatenação num confronto coerente com o pensamento do *momento histórico*, lugar e tempo de produção da peça – conforme os universos culturais coetâneos, sua ascendência social, política e ideológica – e, desse modo, seja por sequências ou redes de resolução associativa, seja pela conexão e lógica de ralações, seja pela evidência ou demonstração dialéctica, nos havemos de aproximar da leitura condigna da peça: a criação do Autor.

As questões mais complexas surgem logo na sua primeira parte (*Inferno*), alargando-se num impasse a matéria questionável, na segunda (*Purgatório*) e, com o fechar da peça com a Morte, concluem-se na acção dramática com a glorificação dos líderes (*Glória*), os *grandes de alto estado* responsáveis pelas instituições políticas e sociais.

A questão da canonização dos *principais* soberanos – os dignitários do Poder secular e religioso – por aparente controvérsia, tem dificultado a delimitação do *objecto* da pesquisa, seja pela problemática criada em relação ao conjunto dos vários níveis de significação, seja pelo confronto com aparentes ou hipotéticas propostas de conteúdo. Em consequência, no final da peça vê-se aumentado o nível de complexidade, *enleando-se* a percepção da sua forma global – *forma da Obra de Arte* – no embaraço da sua leitura, donde subsiste oculto o conteúdo detido no seu *casulo*, seja pelas dificuldades, resistências e obstáculos na percepção definida das formas e contextos, seja pelos múltiplos espaços significativos e seus níveis de significação. Além do mais, porque,

em *Purgatório* e em *Glória*, pode e (ou) deve ter havido cortes da censura em 1561/62 e algumas alterações ao texto (de alusões ou sinais mais significativos), tal como sucedeu em *Inferno* de 1518 para 1562, tornando ainda mais difícil a leitura do intuito e pensamento do Autor postos no *objecto*, e assim, do sentido original da peça..., mas não impossíveis de alcançar.

Algumas *questões* de pormenor têm sido bem observadas: como o carácter *simbólico* da *carrega* que transportam as personagens constituir prova, que justifica o impedir ou anuir da entrada numa das barcas, ou o seu carácter também *alusivo*, como o caso do Frade com a sua dama Florença, com capacete, espada roloa e o broquel; e são ainda marcantes por outros pormenores (ou adereços), como a *carrega* do Parvo.

Todavia, muitas outras questões há tão ou mais significativas, como, por exemplo, a Morte só ser chamada na terceira parte, ou o Moço que transporta a Cadeira de espaldas não ser considerado morto, – porque há ele de ser mandado embora pelo Diabo: *Nom entras cá, vai-te di...*, / *a cadeira é cá sobeja* – pois, então como? As personagens não representam mortos? O facto é importante porque está assinalado em didascália. Tal como são relevantes muitos outros pormenores implícitos, como, por exemplo, porque serão quatro os Cavaleiros? Meia dúzia, decerto seriam demais, cinco ou sete poderia conduzir-nos a implicações com o número, mas por que não seriam suficientes três, ou mesmo dois? Ou, como na segunda parte da peça, a *carrega* da Regateira Marta Gil, seguir na barca do paraíso, enquanto que ela fica *purgando*; ou a importância do romance cantado pelos anjos na sua entrada na segunda parte, o porquê da mudança de idioma na terceira parte, ou o aumento do aparato angélico e a alteração do paradigma de embarque, pois não há embarques na sequência de entrada de cada figura, senão no final, com uma decisão sobre o *conjunto dos principais*.

Das personagens que sucessivamente entram em cena em *Inferno*, algumas formam um par distinto, como o Frade e sua dama Florença, cuja *carrega* inclui, capacete, espada e broquel, ou o Corregedor e Procurador, ou o Fidalgo e o Moço, e até o Judeu e o Bode.

São também claras outras ligações, como o laço do Fidalgo Dom Henrique com o Onzeneiro (didascália e diálogo), ou o laço da Alcoviteira Brísida Vaz com o Corregedor (didascália e diálogo). A Alcoviteira e o Onzeneiro tocam-se (relacionam-se) em Joana de Valdês; o par Procurador e Corregedor na sua ligação à Alcoviteira, sugere a existência de algo implícito e muito bem planeado que haverá de unir, e englobar num conjunto significativo os diferentes grupos que compõem a unidade da *acção dramática* da peça (sobretudo pela *carrega*: a vara, os livros e os papeis, a decisão documentada), talvez numa acção ou decisão concertada do Corregedor com o Procurador em bene-

fício de alguns por algo planeado e levado à prática pela Alcoviteira, porque como diz o Corregedor: ***E vós tornar a tecer / e urdir outra meada***. E quem seria para a Alcoviteira Joana de Valdês? Mencionada pelo Companheiro do Diabo quando afirma que a Alcoviteira Brísida Vaz não se apresentaria sem ela; quando antes havia sido evocada pelo Onzeneiro em interjeição ao reconhecer com espanto a presença do Fidalgo Dom Henrique na barca do inferno.

Além do agrupamento de figuras, há personagens que se cruzam nos diálogos: como o Judeu que reconhece Brísida Vaz, e vê no Fidalgo o meirinho (do mar) ou corregedor, ou um coronel chefiando a barca; ou a ligação do Frade (pelo capacete e espada) com os Cavaleiros. Mais significativo se verifica o caso do Parvo (Joane) que, pelos confrontos com outras personagens, como acusador, interfere em diferentes episódios da acção dramática: construindo laços mais abrangentes com o Frade (roubo do *trinchão*); com o Procurador (entendendo-o como um *enviado* ou um embaixador); e também com o Judeu (dizendo-o *blasfemo*); e, mais importante, a ligação estabelecida pelo Menino na segunda parte, apontando-o, *Aquele se eu chamar / o nosso Joane*.

Note-se que, quer os agrupamentos de personagens, quer os laços que se constatarem entre as figuras ou a sua convivência na barca, ou o seu cruzamento com outras, como as intervenções do Parvo nos seus confrontos com terceiros, destroem quase por completo algumas opiniões postas a correr pela *erudição vicentista*, negando a existência de acção, e classificando de apenas processional o decorrer da representação da peça.

Na aparência, nem o Sapateiro nem o Enforcado parecem ter qualquer ligação a outras personagens. Mas só na aparência. Recorrendo à elite sócio-cultural do meio, porque haverá o Autor de referir e envolver Garcia Moniz?² Sem dúvida alguma, que haverá uma relação significativa com o carácter ou o sentido da peça, pois trata-se de um homem que, em 1517, se demitiu do seu cargo (herdado e exercido) de Tesoureiro da Casa da Moeda de Lisboa, colaborador superior de Gil Vicente, também ourives (profissional da Moeda) que, praticamente ao mesmo tempo, também abandonou o seu cargo – mestre da balança, da Moeda de Lisboa – optando pela sua venda. Esta relação está introduzida num diálogo da peça que implica o ***confronto*** (do proceder – contra-posição – de Garcia Moniz) com o proceder que terá conduzido à condenação da personagem, supondo uma falsa informação, ou aludindo a uma

2 - Garcia Moniz, familiar de Dinis, irmão de Jaime, duque de Bragança, e sobre ele e Gil Vicente disseram-se grandes barbaridades. Esteve entre os fundadores da Misericórdia de Lisboa, cujos “objectivos eram acções de beneficência, como: socorrer os necessitados, ajudar viúvas e órfãos, enterrar os indigentes e **consolar nos momentos derradeiros os condenados à pena última**”; como, após ler em *carta* de Cataldo, escreve Américo da Costa Ramalho em *Para a história do humanismo em Portugal*, Vol V, pag. 23. Garcia Moniz, Tesoureiro da Casa da Moeda, também presente em *O Velho da Horta* e também poeta (Cancioneiro).

traição, porque esta está contida na raiz que gera a natureza do pecado mortal da Acídia que conduz o Enforcado ao inferno. E porque há ele de haver um enforcado destinado ao *inferno* na peça? Pois, em contraste com as figuras de Corregedor e de Procurador, donde se esperaria justiça e moralidade, não seria natural que um condenado fosse para o inferno?

Acrescente-se o caso de uma *parceria* – de uma *carrega* cruzada – entre o Corregedor e o Procurador, para a partilha de algo irregular segundo as acusações, pois sabe-se que um corregedor não é apenas juiz, mas também um fiscal da justiça e um cargo superior da administração central, na verdade da época, um poderoso *executivo* representante do Poder Real. Tal como um procurador é também alguém a quem foi passado um serviço de representação do rei, uma procuração com algum fim específico.

Frei Babriel (o padre que é Frade), pelas acusações do Diabo na sua condenação ao inferno, manifesta-se exclamando – *nom praz a sam Domingos* – numa alusão o desagrado de São Domingos,³ fundador dos *frades pregadores*, sabendo-se dos escândalos que envolviam os dominicanos com a venda de indulgências em toda a Europa e, em especial, das pregações chefiadas pelo antigo Inquisidor da Polónia, o dominicano Johann Tetzel⁴ na Alemanha – caso que veio a desencadear a expressão da revolta com as *95 Teses* de Lutero – como também se conhecia bem da acção do *frade pregador* Savonarola – o dominicano que no governo de Florença atacou o Papa Alexandre VI, Rodrigo de Bórgia – que durante muitos anos denunciou os abusos, a simonia, a luxúria na Cúria Romana.

E, por Frade, porque há ele de ser bailador, e a sua dama ter por nome Florença (uma cidade Estado), numa figura que não tem voz própria na peça. Porque há ele de ter capacete, de a sua espada⁵ ser *roloa* e ser ele mestre de esgrima, exemplificando a personagem as lições seguindo a terminologia exacta da arte de esgrimir.

3 - O verso *nom praz a sam Domingos* tem sido usado pelos especialistas (inclusive do CET) para considerar que o Frade da peça seria da Ordem dos Dominicanos, o que consideramos incorrecto, porque os dominicanos não estão ligados a Ordens militares, como é o caso de frei Babriel, o padre que é Frade na peça.

4 - Johann Tetzel estava servindo a promoção do eleitor Alberto de Brandemburgo.

5 - A *crítica tradicional* tem lido em *roloa* e *rolão* referências a Roldão, o Rolando da literatura medieval, mítico Cavaleiro de Carlos Magno, o que não nos parece fazer sentido na peça, porque o capacete do Frade não é um elmo, mas sim um *casco* (sem viseira) que cabe escondido debaixo do *capelo*, e o broquel é um pequeno escudo que apenas cobre a mão até ao punho, usado nos duelos da renascença, e impossível de usar com uma espada medieval. Assim, o facto de a espada ser *roloa* também pode querer dizer que se trata de uma espada civil, própria para o uso quotidiano de defesa, a *espada de ropa*, *ropera*, dita *spata da lato* (italiana) ou uma qualquer precursora da *rapieira*. Além disso a luta de esgrima, os duelos com golpes estudados (tretas de esgrima), ardis planeados e *as guardas* para o confronto, e especificamente a esgrima de *espada e broquel*, constitui a moda mais corrente da esgrima na primeira metade do século xvi.

E porque é que os Cavaleiros se apresentam caracterizados com a cruz de Cristo, ou melhor, porque serão eles Cavaleiros de Cristo ou pertencer à Ordem de Cristo, se se vão afundar com o Anjo na barca do paraíso e vão ficar *penando* no fundo do rio?

Porque é que o Onzeneiro expressa o *pesar de Sam Pimentel*?

Porquê escamotear o facto de o Judeu ser conhecido de Brísida Vaz e tratar o Fidalgo por meirinho – o meirinho do mar – aquele que, pelo objectivo de obter algo para si favorável, é *procurado* na pergunta do Corregedor: *Há aqui meirinho do mar*? A didascália dá também muita importância a este e a outros pormenores da peça, mesmo à cortesia e à falta dela pelo Fidalgo, dando ocasião a uma forte repreensão por parte do Diabo.

E quem será Pero de Lisboa por quem pergunta Brísida Vaz ao Corregedor? Ou porque não pode um Bode ter entrada na embarcação do inferno, porque é que um caprino não haveria de entrar na barca para o inferno, seria o cabrão de facto uma *carrega* de Judeu e um factor ou não da sua condenação, ou o caso deverá ser entendido como o da cadeira? Porque esta esteve na igreja e só por isso não tem entrada na barca do inferno.

Tem sido subtraída a explicação de um outro facto que também se apresenta problemático em *Inferno*, facto que estará implícito no destino do Sapateiro, pois se, pela doutrina Igreja, para o Onzeneiro (o seu ofício) e a sua carga (o Bolsão da usura) se compreendem bem os motivos apresentados para a sua condenação, pelo ofício de Sapateiro não. Porém, este está destinado ao inferno mais por causa das *formas* que carrega e não tanto por ter roubado nas feiras (mercados) – pois Marta Gil em *Purgatório* também disse é acusada, e até confirma os roubos nos preços e os enganar no leite, – porque segundo diz o Anjo ao Sapateiro: *a carrega te embaraça*. Então pode a *ferramenta* de um sapateiro contribuir para a sua condenação? Porque o que se destaca claramente na peça é isso, – é que [Anjo] *elas eram cá escusadas* – pois, são sobretudo *as formas* que constituem o impedimento para entrada do Sapateiro na barca do paraíso, afirmando ele, confirmando-o: *ora eu me maravilho / haverdes por gram peguinho / quatro forminhas cagadas*.

Na verdade a acusação não se resume ao roubo de *praça* (mercado), mas mais às *formas* que, caso curioso, podiam *bem ir chantadas / num cantinho desse leite*. Não esqueçamos que *as formas* que usa um sapateiro são, de facto, parte dos seus instrumentos de trabalho, porque seriam por si só condenáveis ao inferno? Ou como havia dito o Diabo: *Tu roubaste bem trinta anos / o povo com teu mester*. Então só pelo exercício do seu ofício um sapateiro rouba o povo? E porque não toda a gente, todas as classes? Comparando com o que sucede em *Purgatório*, havemos de ver que o Lavrador também leva a sua ferramenta de trabalho, o arado, e porque há ele de reclamar que também ele é filho de Adão, pois não o são todos; e Marta Gil, a regateira (vendedora

de mercado), porque consegue ela que a *tralha* no seu *canistrel*, que constitui a sua *carrega*, entre de bom grado na barca do paraíso (o leite adulterado que vende, e o mais), ficando ela purgando. Mas que coerência ou que critérios são estes? Na verdade havemos de ver que são plenamente coerentes na forma global da peça, correspondendo aos significados, conteúdo e objectivos do Autor.

Porém, continuando a ler a primeira parte (*Inferno*), porque é que o Parvo (Joane) se envolve com o Frade provocando-o, nomeadamente pelo *trinchão* (espada que é roloa) e corre com ele, impedindo o casal – *Andar muito ieramá* – de se aproximar mais do Anjo?

E pior ainda faz o Parvo ao Judeu, mesmo quando o Diabo aconselha o Judeu *Joan Atão* a que se dirija à barca do paraíso, onde admite que ele possa entrar – talvez por ser o caso da figura deste Judeu – pois o Diabo não tem nada para o acusar, senão que: a *carrega* que traz, o seu “atavio de *personagem*” na caricatura do Bode, nunca poderá entrar na barca do inferno, e só por isso, o Judeu também não.

Porque é que o Parvo depois se limita a completar a sua intervenção activa na peça com o par Corregedor / Procurador, pronunciando-se ele próprio sobre a fraude que, não só na aparência, domina de facto a actividade da Justiça em Portugal, pela corrupção arreigada nos seus responsáveis. E no caso do Procurador, personificando: *Parecês-me vós a mi / como cagado nebri* (735) / *mandado no Sardoa*.⁶ Porquê esta atitude do Parvo e a caracterização tão directa e específica, divergindo da actividade própria do profissional de justiça, como a que Joane faz do Procurador?

Ainda na primeira parte da peça (*Inferno*) devemos destacar o verso (21) com o dizer do Diabo: *Põe bandeiras que é festa*. Certamente que a *festa* não se terá passado na câmara da rainha moribunda, em tal estado que, ainda antes da sua morte, em Janeiro de 1517 el-rei Manuel I perspectivava para si um novo casamento. Porém, na peça, a referida *festa* terá correspondido a algo – trata-se de uma alusão ao mundo real – uma data ou efeméride em 1518, um evento festivo após estar bem ultrapassado o período de luto na Corte portuguesa pela morte da rainha Maria, e podemos até acrescentar algumas relações que os diálogos estabelecem, ou em confronto com o que cada personagem revela ou comporta em si mesmo, como por exemplo as referências à *mulher do Fidalgo*.

Observando melhor os diálogos da muito bem destacada personagem do Fidalgo, porque há ele de dizer: tornarei à *outra vida* / *ver minha dama querida*..., isto é, o Fidalgo pretende ir *ver* a sua dama; dizendo que ela, a sua

6 - *Parecês-me vós a mi / como cagado nebri / mandado no Sardoa*. Nebri é um falcão amestrado, no caso, deveria ser *um falcão em serviço enviado da província*. Porquanto, Joane diz **o que lhe parece a ele**, o que traduzido à letra actual, considerando o nível da linguagem (*cagado*): **vós pareceis-me um borrado legado de um labrego, o avesso de um nebri**.

dama querida, lhe *escrevia mil dias*..., insistindo querer ir – tornando à vida *ver minha mulher* – dizendo: *quanto ela bem chorou (...) e as lástimas que dizia*... Sabemos pelo texto da peça, **que o dizia** nas *cartas*, como se compreende no decurso do diálogo. Isto é, a personagem figura um Fidalgo que estava casado e cuja mulher se encontrava longe de si ou, por mais significativo, nem mesmo a tinha ainda *visto* em pessoa, porque nada acontece na peça por mero acaso da sua escrita.

Retomando o imperativo do Diabo: *Põe bandeiras que é festa*. Então, a *festa* não será uma referência à celebração do casamento de el-rei Manuel I – senhor das Barcas, poderoso Dom Henrique – com Leonor de Habsburgo (Tratado de Saragoça, a 16 de Julho de 1518), assim evocado antes da chegada da rainha a Portugal em 24 de Novembro de 1518? Pois o Fidalgo ainda não viu a sua mulher.

Como se pode observar, os embarcados Cavaleiros de Cristo terão ligação com o poderoso Dom Henrique, o Fidalgo – *meirinho do mar* – que se apresenta com um grande rabo (manto) seguro pelo Moço, o qual também transporta uma cadeira que esteve na igreja; pois assim serve a alusão ao infante Dom Henrique, o primeiro Grão-mestre com o título de *Governador e Administrador (Regedor)*, que foi o grande reformador da Ordem de Cristo dedicando-a à Navegação – justificando também as *Barcas* – e, através dele, uma alusão ao primeiro rei Grão-Mestre da Ordem de Cristo, el-rei Manuel I de Portugal, a quem foi então reservada uma Cadeira na igreja, como Cavaleiro da Ordem do Tosão de Ouro, recebendo o respectivo colar (com o carneiro de lã de ouro pendente) e o manto grande rabo da Ordem. Porque ele entra em cena *com um Pajem que lhe leva um rabo mui comprido e uma cadeira de espaldas*.

E não será o Bode que traz o Judeu uma caricatura do Carneiro de lã de ouro da Ordem? Porque, por tradição o animal que acompanha a caracterização dos judeus é um ovino e não um caprino; porque com um cabrão só numa caricatura de judeu. Porque quem estava encarregado de trazer o colar daquela Ordem a el-rei Manuel I, o *Tosão de Ouro*, era Thomas Isaac (judeu). E porque o apenso do Judeu tem imperiosamente impedida a entrada na barca para o inferno, mas segundo o Diabo teria entrada na barca do paraíso. E ainda porque, na segunda parte surgem duas referências a um Gil: a herança do Lavrador e as contas arrumadas do Pastor para com Gil; enquanto Gil tem uma representação efectiva em Marta Gil, cujo *canistrel* – *os feitos que feitos deixas*, – a carga da Regateira, entra de bom grado na barca do paraíso, o que se nos afigura ainda mais significativo por ser inesperado.

Relacionando, lembramos que Gil Martins – Marta Gil numa simetria para o feminino – foi o primeiro Grão-Mestre da Ordem de Cristo, fundada

em 1319 substituindo a Ordem do Templo (Templários), recebendo desta a herança material em Portugal e a *espiritual* vinda da França. Marta Gil não será uma figuração (alegórica) da própria Ordem de Cristo? Pois, irmanada e pronta ao seu serviço se dirige ao Anjo (Igreja): [Marta Gil] *Manos eu quero provar / que em todo tempo há lugar / o que Deos quer*. (404). Mas também a herança (Templários) oferecida a Gil por um Lavrador de chapeirão (figurando o rei de França) não será efectivamente a alusão?

Não obstante, voltando à primeira parte: o Frade que é padre, e que terá roubado o *trinchão*, o trinchão segundo diz o Parvo, mas uma espada que é *roloa* (alusão ao bastão de comando) segundo a personagem que a usa na esgrima; e que, além disso, usa um capacete em forma de casco e um *broquel rolão*, isto é, um padre figurando um frade com uma espada (frade de Ordem militar), objecto ao qual atribui a valia de ser (no teatro, seja representar) um bastão de comando, com um capacete conforme o dos militares (peões) ao serviço da Ordem de Cristo; e para mais, um Frade bailador com uma dama Florença. Não corresponderá a uma figuração do Papa Leão X (João de Medici, senhor de Florença) que pretende ser ele o *chefe* (também militar) da Ordem de Cristo?

Por certo que, para além dos inúmeros dados elementares diferenciados pela análise, as relações que acabámos de expor serão das mais evidentes na conjuntura figurativa da peça e na *mythologia* de Gil Vicente, porém, outras há que se encontram presentes na peça, bem estabelecidas na trama e figuradas no enredo, e as respostas correctas às *questões* mais simples conduzem-nos à percepção e entendimento das mais complexas. Claro que há outras questões e relacionamentos no texto da peça que se poderiam enumerar nesta fase, mas devemos optar por uma exposição continuada da nossa análise, em confronto paralelo com a realidade histórica, o pensamento do *momento* e as ideologias produzidas, porque quando se questiona formulando com exactidão a pergunta, a questão já tem resposta fundamentada e, quando a exposição atinge o âmago da questão, esta constitui uma resposta clara e a pergunta é escusada.

Datação da peça (1518-1519)

Gil Vicente criou o *Auto das Barcas* dividindo-o em três partes (actos), apresentando cada parte (cena, na nomenclatura usada) sequencialmente em 1518 e início de 1519. A segunda parte, *Purgatório*, tem a data claramente marcada no próprio diálogo, porque a data (foi) está envolvida na acção dramática (Natal de 1518). A terceira parte da peça, *Glória*, na aparência também faz crer o envolvimento da data de representação, porque, embora sem especificação, o texto refere a entrada de “Cristo da ressurreição”, o que, segundo consenso da *erudição vicentista*, indicaria a representação da peça na Páscoa

de 1519, e, também nós, poderíamos aceitar essa data para a representação de *Glória*, todavia admitimos que haveria ocasião para ter sido representada logo no início do ano de 1519 (no primeiro dia de Janeiro, para Leonor de Avis),⁷ porque o significado da frase “veio Cristo da ressurreição”, no caso em causa na peça (significado, sentido e conteúdo), quer apenas dizer que *Cristo da ressurreição*, o *Adão segundo* – nos termos em discussão na época (seguindo Agostinho), – o filho de Deus sacrificado na Cruz, pagou já pelos pecados do Homem, pois ele nasceu, morreu crucificado e ressuscitou, para salvação daquelas figuras, *os principais* a quem foi concedida a *Graça* para louvor e *glória de Deus*, como as próprias personagens, todas elas, reivindicam na acção dramática evocando a paixão de Cristo. E, por fim, porque *somente Cristo* os acudiu, quando “*repartiu por eles os remos das chagas*”, reafirmando com esta atitude que lhes havia sido concedida a *Graça*, concretizando-se a salvação pela fé – uma dádiva da *Graça* – a justificação só pela fé, sendo o perdão concedido única e exclusivamente pela acção de Cristo. *Solus Christus*.

Ou seja, concluindo-se a peça com a salvação não merecida dos grandes de alto estado, concedida somente por *Graça de Deus*. E assim, ***somente a Deus a Glória*** será dada, subentendendo-se no concluir da acção dramática que ninguém será salvo por mérito próprio, para que não se glorifique pelas obras efectuadas, em conformidade com a doutrina de Lutero.

Portanto, como alguns autores bem observaram (ex. Luciana S. Picchio) e adiante vamos demonstrar, a terceira parte da peça apresenta-se claramente em termos luteranos, referindo o Cristo da ressurreição. Porque, como expressam *os principais*, pela finalidade da sua vida, Cristo na Cruz garantiu-lhes a salvação, e por puro arbítrio exclusivo de Deus, a eles, *aos grandes de alto estado*, lhes foi concedida a *Graça*; porquanto eles dispõem da espada do espírito (conhecem as *Sagradas Escrituras*, e o *Enquiridion*, a *Adaga* de Erasmo de Roterdão).⁸ Eles fizeram as suas orações (de defuntos), rezaram (rezam) o saltério – as referências aos Salmos na peça – e, nos diálogos sempre apelam aos remos, remadores e ao Anjo (Igreja) e por conselho deste (da Igreja), suplicam pela mediação da Virgem Maria conforme o espírito próprio da renascença e doutrina da Igreja da época (1518). Porém, os Anjos remadores vão zarpar, a barca do paraíso vai partir deixando os principais, pois nem a Virgem ouve os seus apelos. Porque nos termos da doutrina por Lutero, pela sua Cruz ***Cristo é o único mediador***. *Somente Cristo. Somente a Graça. Somente a Fé. Somente a Escritura*.

7 - Note-se que Leonor de Avis, irmã do rei, se retira da vida activa da Corte portuguesa, exactamente quando da assinatura do Tratado de Confederação entre Portugal e Espanha de Carlos de Habsburgo (2 de Janeiro de 1519). Confirmando-se assim – com este Tratado – a consumação da aliança, o casamento de el-rei Manuel I com Leonor de Habsburgo.

8 - *Enquiridion, Manual do Cavaleiro Cristão* (1503), Erasmo de Roterdão. Capítulo 8. Regra 1ª, 2ª, 3ª e 4ª. Somente a fé, somente as *Sagradas Escrituras*, somente Cristo...

A controvérsia da datação apenas se manifesta relativamente à data da representação da primeira parte do *Auto das Barcas* e, ainda assim, por uma intervenção invasiva dos editores de 1562, pois só existe polémica porque para a *Copilaçam*, mais de quarenta anos depois da representação da peça, alguém alegou *muito erradamente* que a primeira parte, *Inferno*, teria sido representada na câmara da rainha Maria, estando ela enferma da doença de que morreu (e nestes termos, bem antes de 7 de Março de 1517). Embora trivial, a demonstração do *erro* tem de ser esclarecida, porque a *crítica tradicional*, pela mais *eminente erudição vicentista*, crê – pia e cegamente – no texto da didascália da peça e até em alguns versos adulterados pela Santa Inquisição para a impressão da *Copilaçam* (1562).

Intervenção da Censura em 1561-1562

No mais antigo impresso de *Inferno* (da Biblioteca de Madrid) publicado ainda em vida do Autor, consta que o *Auto de moralidade* (*Inferno*, *Autos das Barcas*) foi *obra* para contemplação da rainha velha, Leonor de Avis, e *representada por seu mandado ao rei*, seu irmão, mas não à rainha Maria, que nem é mencionada. Ora, na *Copilaçam* de 1562 são frequentes as alterações aos trechos de apresentação das peças, do local e data de representação, e até apostos apontamentos fundados no empenho religioso, por efeito das imposições do Concílio de Trento após os seus primeiro e segundo períodos, ou de resposta a quesitos patrióticos ou outros, pretendendo esclarecer cada peça, até conjecturado um registo por suposta memória, etc., tanto mais que é imposta uma (divisão por livros) classificação aberrante, pela ausência de entendimento das Obras, pela temática atribuída aos *autos* que é completamente alheia ao Autor, e uma organização da própria compilação das obras em 1562 que em muito falseia o seu carácter, a cronologia e a História envolvida, como comprovámos em *Exortação da Guerra*, onde, estando em causa uma derrota e completo desastre militar, terá sido substituída a referência: “*a Mamora...*” pela “*à partida para Azamor...*” (uma vitória) com um *acrescento* sobre o duque Jaime de Bragança.

Além disso, a primeira impressão da *Compilação* em 1562, realizada sob os auspícios da Santa Inquisição, em conformidade com as orientações do primeiro (1545-1548) e do segundo (1551-1552) períodos do Concílio de Trento, contém bastantes alterações em relação à publicação precedente (de 1519 ou 1520, na Biblioteca de Madrid), e não só em toda a didascália e no suprimir do cantarolar do Frade. Sobretudo, os dezasseis versos eliminados e alguns outros onde foi adulterado o sentido do diálogo. Foi suprimida a parte da cantiga dos Cavaleiros (sete versos) que prenuncia, ou mesmo revela pela dúvida antecipada o afundamento da barca do Anjo, o *penar* dos Cavaleiros no fundo

do rio – *Vigiai vós pecadores / que depois da sepultura / neste rio, esta aventura, / de prazeres ou dores?* – e ainda substituídos mais quatro versos nesta mesma cantiga. Assim como foram também suprimidos cinco versos da intervenção de Joane (o Parvo) no diálogo com o Procurador (versos 733 a 737) e mais quatro versos do diálogo dos jactantes Cavaleiros (851 a 854), onde o Diabo defende a equidade Moral, dizendo: *Entraí cá! Que cousa é essa? / Eu nom posso entender isto...*

Outros exemplos de alterações se verificam quando o Diabo se dirige ao Moço para o expulsar de cena: *Nom entras cá, vai-te di...* Por: *Tu seu moço vai-te di...* Assim como as “*emendas*”, com a supressão do nome do Frade, frei Babriel, que desapareceu após as alterações nos versos, com a substituição da retirada do Frade da embarcação (para a empurar) pela saída do doutor e do Fidalgo, isto, logo após a substituição completa da quadra que, no impresso de 1519 ou 1520, **constituía uma exposição moralizante no discurso do Diabo** – [Diabo] *Quero-te desenganar. / Se o que disse tomaras / certo é que te salvaras. / Nam o quiseste tomar.* (versos 818 a 821) – e que, em 1562, desapareceu por completo, sendo substituída por uma outra quadra com versos amorfos. Numa intervenção claramente tola, pois na acção dramática desde *Inferno* e até ao fim de *Glória*, é o Diabo quem defende a Justiça divina e a Moral.

Ainda **um erro** a ser corrigido, a substituição dos versos (551-552): ***e há já muito que aqui estou / e pareço mal ca desora***, constantes da edição avulso (Madrid) dando lugar na *Copilaçam* (1562) aos versos (551-552): ***e tal fada me fadou / que pareço mal cá fora***. Pois, possivelmente, em 1562, dizer-se-ia, como hoje se diz, *desoras* (fora de horas); e *desora* (fora de hora), que consta no impresso original da peça, seria inabitual. Porém, devemos observar que: o primeiro verso (551) refere-se ao *muito tempo* que a Alcoviteira ali diz estar; portanto, no primeiro texto da peça (Madrid) onde está impresso o verso (551) *e há muito que aqui estou*, não se deve substituir no verso seguinte (552), ***ca desora*** por ***cá de fora***, como a *erudição vicentista* tem vindo a fazer. Porque *de facto* os versos estão correctos no original: *e há muito que aqui estou / e pareço mal com a desora*. Pois, como todos sabemos: **com a = co’ a = ca**. Até porque lá no primeiro impresso da peça (Madrid) o verso está correcto, onde lemos: ***ca desora***, pois, *lá* não se encontra escrito ***cá*** [caa].

Importa referir ainda o verso 550 (ou talvez este seja um caso opinativo), o qual se deve ler: ***que é da prancha que eu me vou***; e não: ***que é da prancha que ês me vou***; como que tem sido interpretado pela *crítica tradicional*.⁹ Bem sabemos que a grafia no impresso é duvidosa, mas pelo sentido será: ***qu’eu me vou***. Portanto, o que de modo actual está escrito *textualmente* no impresso da

9 - A solução da *crítica tradicional* ao interpretar *ês* e não *eu*, foi influenciada pela impressão da *Copilaçam de 1562*, onde se lê: *eis*. Mas a impressão de 1562 foi bastante “*emendada*” como comprovam os versos seguintes, envolvidos na frase da fala da Alcoviteira...

Biblioteca de Madrid, será: *Ou, barqueiros da má hora / que é da prancha, que eu me vou*, (550) / *e há já muito que aqui estou e / pareço mal com a desora*.

Acreditar numa *fantasia* manietada pela Inquisição – dizendo que *Inferno* foi representada na câmara da rainha Maria, – num texto didascálico escrito (em 1561/62) mais de quarenta anos depois de ter sido representada a primeira parte do *Auto das Barcas* – tal como acreditarmos que *Exortação da Guerra* (de facto uma peça de 1515) teria antecedido a partida do duque Jaime de Bragança para a conquista de Azamor em 1513, – revelaria grande défice na leitura (na letra) de um texto, falta de sentido crítico e enormes falhas (autêntica ignorância) no conhecimento dos factos históricos, bem como do próprio contexto e alusões bem evidentes no texto da peça, mas sobretudo uma falta de sentido de observação em relação ao enredo (tal como à trama e ao *mythos*) e ainda maior falha na leitura do espaço dramático, capacidade indispensável ao estudo e imprescindível à encenação da peça em três actos (cenas), ou de qualquer das suas partes.

Portanto, para confirmar a prova das alterações realizadas na didascália inicial da peça na *Copilaçam de 1562*, em confronto com a edição avulsa anterior (1519 ou 1520), além de se constatar a adulteração e eliminação de parte dos diálogos, bastará verificar que toda a didascália ao longo do texto da peça sofreu grandes alterações com carácter de censura intencional.

Há ainda que referir uma leitura (transcrição) danosa (mais actual) da *erudição vicentista* ao substituir no verso (420): *Sabê que foi da pessoa*, o **foy** constante do impresso (**foy** = **foi**) por **fui**. Pois, quando o Diabo dá conta do capacete do Frade, diz: [Diabo] *Ó padre frei capacete / cuidei que tínheis barrete*. Ao que o Frade replica: [Frade] *Sabê que foi da pessoa*. Ora, esta resposta do Frade enquadra-se no comentário do Diabo e no quadro (visual) perceptivo presente, isto é, o Frade responde dizendo que o **capacete posto a descoberto foi da pessoa** que tinha (usa) *barrete*. E acrescenta ainda que foram dessa mesma pessoa que usa barrete, a **espada** (roloa) e o **broquel**. Deste modo o Autor expande e caracteriza melhor a relação entre a figura e os adereços que *carrega*, uma espada que considera (ou vê) com uma secção redonda – um bastão de comando, militar – e o broquel também redondo (porque os havia poligonais). Porque num texto de diálogo, as afirmações feitas no espaço da cena (perceptivo) completam-se nesse espaço, e também através de muitos outros espaços, vívidos, referenciados ou adquiridos culturalmente, além de se relacionarem no seu próprio contexto – universo da peça, – aqui também pela acusação que será feita por Joane (o Parvo): *roubaste o trinchão!* Pois, querendo dizer: usurpaste o lugar de alguém que comandava, porque se entende que o *trinchão* é aquela *espada roloa*...

Antecipando alguns dados introduzindo aqui uma comparação, observamos que nas peças de Gil Vicente, o *chapeirão* (fr., *chaperon*) – que não

se confunda aqui com o *capeirão* (de capa) – aponta para a caricatura da nobreza da Borgonha e da Flandres. No caso do Lavrador (figurando o rei de França) a personagem entra de chapeirão, e apresenta-se com um arado porque antes de Francisco I a Igreja (Roma) era proprietária de 80% das terras aráveis de França, e muito possivelmente a personagem entra ainda com outros adereços para permitir uma melhor identificação por parte do público, além da referência explícita à herança (a sua exclusão do Testamento) de Adão: *Todos nós vimos d'Andrão*. Neste caso, em 1518, o uso do *Chapeirão* em vez do *Boné* na caricatura do rei de França, tem a ver com a sua aceitação das insígnias da Ordem do Tosão de Ouro (em Fevereiro de 1517), momento em que se despiu, por quase um dia, das insígnias da sua Ordem de Saint-Michel, retirando os respectivos colar e boné (*bonnet*, gorro com uma pequena aba, maior atrás e virada para cima, e quase nula à frente), vestiu o manto da Ordem do Duque da Borgonha, e colocou o *chapeirão* da mesma Ordem depois de ter recebido o respectivo colar com o carneiro de ouro pendente.

De uso comum em Portugal, o *barrete* era usado para segurar os cabelos, ainda que os houvesse de seda usados sob uma outra cobertura que completava e distinguia a classe do indivíduo, como um gorro, a *gorra* – no século xv típica da nobreza portuguesa, como se vê nos painéis de São Vicente (Nuno Gonçalves), que foi usada até meados do século xvi, – um sombreiro, um capuz, ou o capelo como o dos Frades, etc.. Ora, o padre (Papa Leão X) na peça apresenta-se figurado no Frade que, com o seu capelo, encobre o casco português (um capacete simples, não um elmo) porque a personagem, na alegoria que personifica, usurpa o cargo de Governo (chefe) de uma Ordem de frades militares, a Ordem de Cristo, cujo Grão Mestre era então o rei de Portugal e, portanto, segundo o Diabo, se português, havia de ter (usar) barrete.

Diabo *Ó padre frei capacete*
 cuidei que tínheis barrete.
Frade *Sabê que foi da pessoa.* 420

Esta espada é roloa
e este broquel rolão.

O texto de *Inferno* (Biblioteca de Madrid)

Numa leitura do texto pode observar-se que possivelmente o tipógrafo era castelhano e não decifrava bem a caligrafia da mão do Autor e, em cada dúvida, terá optado pela sua língua materna. Sabemos que são iniciativas de tipo tipógrafo porque abrange o texto dos diálogos de quase todas as personagens de forma semelhante e também a didascália. Os especialistas têm recons-

tituído o texto tanto quanto possível, todavia, além dos reparos que apontámos atrás, outros há de menor importância que devem ser considerados.

Verso 29: *Por lá vai a senhora?* Pensamos que não deve ser alterado – como tem sucedido (*para lá*) – porque, o Diabo está gozando e o Fidalgo também. Vejamos: o Diabo diz que a barca *vai para a ilha perdida*, e o Fidalgo zomba, *por lá vai a senhora?* (por lá anda a senhora, sabendo que é macho). A confirmação surge depois, claramente, quando o Fidalgo pergunta: *a que terra passais?* Indo para uma ilha perdida, haverá de passar (?) por... Ao que o Diabo responde, agora sem gozo, noutro tom: *para o inferno senhor*. O comentário enfatiado do Fidalgo, que se segue – *terra bem sem sabor* – é entendido pelo Diabo como zombaria: *Quê? E também cá zombais?* Esta sequência de chacoteio serviu para caracterizar o Fidalgo como alguém que cultiva o zombar. E, deste modo, assim prossegue o diálogo com o Fidalgo.

Verso 197: O Onzeneiro virou as costas ao Diabo e fala consigo próprio em voz alta: *Ainda agora faleci / deixa-me buscar batel... / Pesar de sam Pimentel / nunca tanta pressa vi!* Depois, atendendo à pressa do Diabo, volta-se de novo para ele e pergunta: *Pera onde é a viagem?* Ao que o Diabo responde tratando-o na segunda pessoa: *Pera onde tu hás d'ir*. Considerando que assim se lhe dirigira o Onzeneiro.

Verso 393: *Ah Corpo d'Deus consagrado* /... O verso está correcto.

Versos 248-255: De referir ainda o diálogo de entrada de Joane, o Parvo, que deve cumprir melhor com o original, porque o Autor quer apontar no jovem o hábito do tratamento majestático, mas ao mesmo tempo colocado num Parvo (tolo), assim, ele pronuncia mal muitas palavras e adapta outras.

A questão essencial é a expressão: *Eu só* – e não: *eu sou* – porque dela derivam as expressões seguintes em que o jovem completa a primeira troca de palavras, como se observa, exprimindo-se no plural majestático.

Porque há ironia em toda a copla, sendo ele um só, ao perguntar se *é nossa* (plural) *a araviara* (o frete de embarque), deixa o Diabo perplexo, perguntando este, *de quem?* A resposta de Joane é irónica em tom de gozo (*dos tolos*), pois o Diabo bem viu que ele está só, e sabe bem que ele não é seu sócio. Logo a seguir o Diabo mantém o nível irónico da conversa...

Joane	<i>Ou daquesta.</i>	
Diabo	<i>Quem é?</i>	
Joane	<i>Eu só.</i>	
	<i>É esta araviara nossa?</i>	
Diabo	<i>De quem?</i>	
Joane	<i>Dos tolos.</i>	
Diabo	<i>Vossa.</i>	250
	<i>Entra.</i>	
Joane	<i>De pulo ou di vó?</i>	

*Ou pesar de meu avô
soma vim adoecer
e fui màora a morrer
e nelo pera mi só.*

255

O chamar avó ao avô ainda é de uso comum. Assim como se pode permitir apresentar no teatro, o pronunciar *pulourinho* (294) ou o verso: *Aguardai, aguardai oulá...* (264).

Análise cronológica – datar *Inferno*

A rainha Maria (mulher de el-rei Manuel I de Portugal) morreu em 7 de Março de 1517 na sequência de uma doença grave sequente ao parto de 9 de Setembro de 1516, em que deu à luz o filho António (que viveu apenas alguns dias). O pai da rainha Maria, Fernando de Aragão, o *Católico*, havia falecido em 23 de Janeiro de 1516. Assim, a Corte portuguesa que se mantinha de LUTO desde esta data, com a agonia e morte da rainha Maria, prolonga o luto por mais tempo, pelo menos até ao dia 7 de Março de 1518.

O respeito da Corte de el-rei Manuel I pelo LUTO foi sempre uma constante, e de tal modo, que alguns membros destacados da Corte, aqueles poucos que se inteiraram do segredo da preparação do terceiro casamento do rei, estranharam a sua decisão de em pleno luto o planejar, portanto, necessariamente em segredo. Em conformidade com o respeito dos períodos de LUTO que sucederam anteriormente (desde 1504), no ano de 1516 não poderá ter havido qualquer representação teatral na Corte portuguesa, primeiro devido ao dito *desastre* de Mamora (1515), e depois, pela morte do pai da rainha em Janeiro.

Na hipótese remota da representação de uma peça de teatro no ano de 1517, o evento só poderia ter sucedido entre o final de Janeiro e os primeiros dias de Março (antes de 7, dia da morte da rainha Maria), mas não seria de bom senso, logo após o fim do luto (em Fevereiro de 1517) representar *Inferno* com carácter de festa – *Põe bandeiras que é festa* – a uma rainha em estado agonia, desde o Outono de 1516 em luta contra a morte. Não nos parece possível que Gil Vicente tenha apresentado ou representado na Corte qualquer peça de teatro no período de tempo decorrido – bem mais de dois anos – entre Julho de 1515 e meados de Março de 1518, ou até mesmo ao fim do Verão de 1518, senão só mais tarde, talvez nas festas de casamento de el-rei Manuel I com Leonor de Habsburgo. Repetimos, porque não nos parece prudente – e a Prudência para com as formalidades cerimoniais e rituais, foi sempre uma das mais reclamadas virtudes desta Corte portuguesa – nem adequada, a representação de *Inferno* provocando o riso com todas as significações de pecado, suas valências, essências e aparências.

Além do mais a peça (e logo em *Inferno*) exige um largo espaço para encenação, com diversos trabalhos de montagem dos cenários, ensaio e aferição dos mecanismos que, numa primeira encenação, se poderiam prolongar por quase um dia, porquanto, a concretização da *acção* com as tarefas que se desenvolvem no espaço dramático – e necessariamente no espaço físico real, o espaço plástico da cenografia – implica a presença do *aparelho* de marear, com as barcas (uma bem grande) o uso de mecanismos (o poleame com cordas e moitões, os panos vários e velas, mastros, galindrêus, vergas, etc., incluindo a prancha e atavios de embarque), mecanismos apropriados *à imitação* do aprontar de uma embarcação para partida, espaço de movimento de avançar e recolher a prancha de embarque, etc., mecanismos que, na época, têm de estar presentes para *oferecer* ao seu público, não gato por lebre, mas um bom espectáculo cómico com o sentido exacto que consta dos diálogos.

Ora, toda a arquitectura de cena montada na câmara da rainha gravemente doente, de tal modo que ela, na sua cama, se sentisse como espectadora privilegiada, para mais que, com os objectos e materiais de cenário e adereços, se requer ainda a indispensável presença na câmara de uma catrefa de gente, porque, além dos técnicos de cena (excluindo o Moço, porque desaparece da peça), são mais dezoito pessoas só em personagens da peça necessariamente presentes em simultâneo e em grupos distintos dentro e fora das barcas. E ao espaço que vão ocupar as barcas com velame e bandeiras, prancha de embarque a deslocar-se com os seus atavios, há ainda que contar com o campo livre a disponibilizar para os deslocamentos de cada entrada, e ainda para a dança e a esgrima do Frade, com seus avanços e recuos exemplificando cada golpe de ataque num imaginado duelo de espada e broquel com um suposto inimigo. Além da obrigatória presença da família mais próxima da rainha entre o público do espectáculo.

Evidentemente que tal nunca sucedeu, porque a primeira parte do *Auto das Barcas (Inferno)*, não pode ter sido representada em 1517, nem durante o ano de 1516 devido à morte de Fernando o Católico em 23 de Janeiro de 1516, nem antes devido ao *desastre de Mamora* (Agosto de 1515), e claramente porque a própria edição impressa da peça (Biblioteca de Madrid) assim muí expressamente o demonstra, ao afirmar que o *Auto de moralidade* foi realizado para a *cristianíssima* (lembramos o luto) rainha Leonor, e ao rei mandada representar, e nele não se faz referência nenhuma à rainha Maria (1482-1517), pois com certeza que, se ela fosse viva, e sobretudo, se fosse o caso da representação para a rainha Maria, doente na sua câmara, o facto teria sido obrigatoriamente escrito no mandado da rainha velha, e neste primeiro impresso estaria mencionado. Portanto, quando da primeira representação de *Inferno*, já a rainha Maria teria falecido há mais de um ano.

Oração Miserere, 1517 (na Câmara da rainha Maria)

Acreditamos sim, que Gil Vicente terá apresentado na Câmara da rainha Maria (estando ela acamada por motivo de doença grave) talvez em 23 de Janeiro de 1517 (um ano exacto após a morte de Fernando, o *Católico*, simpatizante de Savonarola e pai da rainha Maria), a Oração *Miserere*, muito possivelmente acompanhada de música e coro apropriados, uma peça produzida «comentando» o Salmo 51 (50) do Antigo Testamento e algum texto do próprio Savonarola que circulava nas Cortes europeias e entre os seus simpatizantes. Portanto, uma peça de oratória (religiosa) criada de propósito para a ocasião, porque a própria letra glosada e escrita pelo dramaturgo assim o evidencia. Note-se que a personagem (protagonista) em *Miserere* é uma figura que fala pelo *Ser* de um homem poderoso onde, na época, se enquadra bem o recém-falecido rei Fernando de Aragão o *Católico*, pai da rainha, ou o próprio rei de Portugal, Manuel I (também simpatizante da actividade doutrinal de Savonarola), pois que pela substância da matéria expressa na *Oração*, jamais a figura poderá ser identificada com o Autor da peça.

Sobre *Miserere*, podemos afirmar que esta *oração* escrita por Gil Vicente, tal como surge impressa em 1562, com a versão latina do Salmo bíblico intercalado e em paralelo com o percurso do texto do Autor, de facto sugere uma *realização* – produção em espectáculo – da *Oração*, executada pelo menos a duas vozes. Esta observação conduz-nos ao que se noticia também suceder na Capela Sistina, supostamente desde 1514 (?), onde *Miserere*, também «comentada», era cantada *a vozes*, e cuja composição com o referido Salmo em latim e os «comentários» sobre os versos, evidenciam a mesma ideia e ponto de partida. Segundo se sabe Roma (o Estado Pontifício, Vaticano) manteve a obra em *Segredo de Estado* até ao século XVII, quando uma composição de Gregório Allegri foi por ele divulgada em 1630/40.

Reafirmamos o mais correcto, que ficou escrito e impresso ao tempo da representação da peça, mais de quarenta anos antes da *invencionice* que consta da *Copilaçam* de 1562:

*Auto de moralidade composto por Gil Vicente. Por contemplação da sereníssima e muito católica rainha dona Leonor nossa senhora e representada por seu mandado ao poderoso príncipe e mui alto rei dom Manuel primeiro de Portugal deste nome.*¹⁰

Compare-se este texto de apresentação de *Inferno* (do impresso de 1519 ou 1520) com o texto congénere do *Auto da Alma* de 1508, e constate-se a evo-

10 - O texto de apresentação da peça referir-se-ia às suas três partes (*Autos das Barcas*) como um *Auto de Moralidade*, da primeira impressão chegou-nos apenas *Inferno*.

lução da linguagem registada nas referências feitas em cada impresso, ou o modo como no texto se menciona Leonor, ou el-rei Manuel I.

(Didascália do *Auto da Alma*, 1508)

Este auto presente foi feito à muito devota rainha dona Leonor, e representado ao muito poderoso e nobre rei dom Manuel seu irmão, por seu mandado, na cidade de Lisboa nos Paços da Ribeira, na noite de endoenças. Era do Senhor de 1508.

A muito devota rainha, passa a ser a sereníssima e muito católica rainha, nossa senhora, a quem se apresenta a peça para sua **contemplação**, ou contemplação de um desejo. No texto de *Inferno* refere-se implicitamente que **a obra, a moralidade**, foi **representada**, enquanto que, anteriormente, em 1508 (*Alma*), se afirma que o **auto presente foi feito à (...) e representado ao...** Em 1508 Manuel I *era muito poderoso e nobre rei*, ainda referido como irmão da rainha dona Leonor, enquanto que em 1518 (dez anos depois), é um *poderoso príncipe e mui alto rei*. Nos dois casos o rei está ausente da primeira apresentação das peças. Em 1508, em *Alma*, há ainda uma descrição muito completa do momento e lugar da representação, enquanto que em 1518, o lugar e data da representação são dispensados. Contudo, os textos são semelhantes no seu sentido – inclusivamente repetindo o *por seu mandado* – deixando perceber que ambos (diferentes e semelhantes) terão sido escritos seguindo o apontado pelo Autor das obras, em momentos distanciados por dez anos, satisfazendo encomendas de Leonor de Avis.

Havemos de apontar uma data aproximada da representação de *Inferno*, mas, pelo que afirmámos antes, a primeira parte do *Auto das Barcas* terá sido representada em data bem posterior a 7 de Março de 1518. Mas não sabemos, taxativamente, se na sequência da publicação impressa de *Inferno* (Biblioteca de Madrid) – onde se refere (no plural) *Autos das Barcas* – não teriam sido publicadas (também avulso) as outras partes do *Auto das Barcas*, ou até uma colecção das peças até então produzidas, porque no final do texto de *Inferno* (publicação avulsa) ficou registado o seguinte:

Autos das barcas que fez Gil Vicente per seu mão [manuscrito]. Corregido e empremido per seu mandado. Pera o qual e todas suas obras tem privilégio del rei nosso senhor. Com as penas e do teor que pera o Cancioneiro Geral português se houve.

O texto denota a publicação de várias obras (avulso) e de não ter sido escrito pelo *Autor das obras* mas por alguém que cumpre uma função, seguindo ordens que emanam do Poder Real, registando a vontade e querer do rei após afirmar que o manuscrito foi corrigido e impresso a mandado do Autor. Por último, atribui a *todas as obras* de Gil Vicente *então* impressas, os mesmos direitos atribuídos ao *Cancioneiro Geral*.

Em 1515, no decorrer do V Concílio de Latrão, o Papa Leão X havia proibido a publicação (impressão) de qualquer livro não autorizado pela Igreja e, nesse mesmo ano, el-rei Manuel havia requerido ao Papa o estabelecimento da Inquisição em Portugal. Podemos portanto aceitar que el-rei terá delegado o *mandado* de Gil Vicente à autoridade da Igreja, a *correção para impressão* das publicações em causa.

Consideramos provável que Gil Vicente, após o retiro definitivo da vida pública da rainha velha (Leonor de Avis) em Janeiro de 1519, tivesse passado a estar ao serviço de el-rei, o que, pela documentação existente, surge concretizado em finais de 1520 com a preparação da *Entrada em Lisboa (Fadas)* da jovem rainha Leonor de Habsburgo (Leonor de Áustria). Porque *Glória*, a terceira parte (cena) do *Auto das Barcas*, foi feita (criada) ainda ao serviço da rainha velha, todavia, a publicação impressa dos “*Autos das Barcas*” (como consta do impresso, como verificámos para *Inferno*) foi feita ao serviço de el-rei Manuel I, e portanto, após o início do ano de 1519 ou mesmo em 1520, porque entretanto, entre um e o outro serviço (a Leonor de Avis e depois a Manuel I), Gil Vicente produziu a dita *Comédia do Viúvo* que foi feita (em 1519) para o Príncipe João, e a *Tragedia delos amores de Eneas y de la reyna Dido*, escrita entre 1519 e 1520 (nunca representada), possivelmente para apresentar como candidatura ao serviço de el-rei de Espanha, rei e logo imperador Carlos V. A peça de *Eneias e a rainha Dido* apresenta uma temática clássica muito corrente na época, que envolve a Ordem Militar de Cristo no seu *mythos*, e é em aspectos importantes, muito semelhante¹¹ ao *mythos* do *Auto das Barcas*.

Nesta peça, o Autor apresenta uma temática de onde o que sobressai no enredo (*forma aparente*), e se desenrola na acção, são as questões ideológicas do cristianismo, manifestando *universos culturais* emergentes do *momento* e politicamente sensíveis:¹² os confrontos na Igreja (instituição) pelas requeridas reformas, com a constante insistência na mudança da sua pragmática e doutrina. Enquanto que no tema clássico, Eneias com a sua armada figura a Ordem de Cristo (chegou a Portugal com o fim dos Templários) e Cartágo, com a rainha Dido, figura Portugal, de onde as barcas estão partindo com Eneias para fundar um Império, Espanha.

11 - Semelhante, como o *mythos* da peça *Dom Duardos* é muito semelhante ao *mythos* da peça *Inês Pereira*. Ver os nossos estudos sobre o assunto publicados em 2017, disponíveis na BNP e em algumas Universidades (suas bibliotecas), em Portugal, Espanha e Inglaterra.

12 - *Sobre o Auto das Barcas de Gil Vicente, Inferno – a interpretação I*. Março de 2018.

Unidade do *Auto das Barcas*

A unidade da *acção dramática* do *Auto das Barcas* – em termos de cultura clássica, a **unidade de acção** – conduz-nos necessariamente à unidade de uma só peça em três actos. O *Auto das Barcas na sua imensa ironia* trata dos confrontos ideológicos na disputa pela reforma da Igreja (antes da desunião, desagregação de 1520), evidenciando a “*imerecida e surpreendente*” **glória** do Poder: a **indulgência somente na contrição** – segundo as principais das 95 *teses*, que são *de facto* a primeira, a terceira e a quarta *tese* de Lutero sobre as indulgências¹³ – pois, descartando a acusação das acções praticadas, as *figuras* são *agraciadas* com o perdão pelo antecipado pagamento de Cristo na Cruz.

Por isso a peça inclui as questões ideológicas do cristianismo, a crise de Poder na instituição (Igreja de Roma) que foi herdeira do Império. Porque a Igreja se formou com o que restou da organização imperial, integrando os novos Senhores da guerra tornou-se a **Senhora** do império (com Poder *de facto*, mas algo inconstante), determinando sobre a moral e a lei. Todavia, no início do século xvi esta Igreja imperial (medieval) está em fase de dissolução: não só pelo fim das guerras em nome de Deus ou da Santa Madre Igreja (Cruzas), mas sobretudo pela sua inadequação a uma nova estrutura dos meios de produção e um poder económico daí derivado, que seria então condição indispensável ao progresso dos *Estados nação* em formação. Talvez também por isso – como *reacção* – se apela à reorganização e unidade num renovado Sacro Império, numa aliança entre a Igreja instituída (Papa, cardeal, arcebispo, bispo) e as velhas formas de Poder: um imperador dominando reinos, duca-

13 - Das 95 *Teses*: “1ª *Tese*: Dizendo nosso Senhor e Mestre Jesus Cristo: Arrependei-vos...., certamente quer que toda a vida dos seus crentes na terra seja contínuo arrependimento. 2ª *Tese*: E esta expressão não pode e não deve ser interpretada como referindo-se ao sacramento da penitência, isto é, à confissão e satisfação, a cargo do ofício dos sacerdotes. 3ª *Tese*: Todavia não quer que apenas se entenda o arrependimento interno; o arrependimento interno nem mesmo é arrependimento quando não produz toda sorte de modificações da carne. 4ª *Tese*: Assim sendo, o arrependimento e o pesar, isto é, a verdadeira penitência, perdura enquanto o homem se desagradar de si mesmo, a saber, **até a entrada desta para a vida eterna.**” Estas, como todas as outras *Teses*, referem-se às indulgências (ao perdão)... Até ao momento do embarque! (Gil Vicente).

Na primeira e segunda parte da peça (*Inferno e Purgatório*) não há manifestação nas personagens de conhecimento dos textos bíblicos, das *Escrituras*, nem há arrependimento e menos ainda um *contínuo arrependimento*, nem sequer *orações*, ou *modificações na carne* (sofrimento), nem o *desagradar de si mesmas* como sucede às personagens de *Glória*. Acrescente-se o final: *os grandes de alto estado* no momento em que se lhes apresenta a Cruz na vela desfraldada, (as personagens) entram em grande pranto e rezam *somente a Cristo*, até que Cristo entra e os salva, ...*até à entrada desta para a vida eterna*.

dos, condados, com ironia representado na peça perfilhando a nova ideologia reformista: somente a fé, somente as *Escrituras*, somente Cristo...

Contudo, o *Auto das Barcas* desenvolve o seu conteúdo mais significativo no âmago da filosofia, num confronto entre a firme perspectiva filosófica do Autor, com a dialéctica (Platão) presente em permanência no subtexto, perante duas frentes de uma e mesma lógica (Aristóteles) em conflito de sucessão: uma esfacelada pela conduta (ética) da Igreja instituída, representando os seus valores (*Escrituras*) e o seu edifício conceptual pela tradição filosófica conduzindo a Tomás de Aquino, e incluindo também a tradição popular; e a outra, exigindo uma reforma, pretendendo suceder-lhe com um suposto regresso às origens, impondo os mesmos valores (*Escrituras*) na liberdade de novas leituras, com liberdade de pensamento (com novas interpretações do que ficou *escrito*), disputando com firmeza a reconstrução do edifício conceptual em causa (Erasmus, Lutero); porém, repetimos, as duas frentes suportadas pela mesma lógica (Aristóteles).

A peça refere ainda outros conflitos políticos coetâneos, como traições, juízos, apreciações, alianças ou entendimentos (os *feitos* de Marta Gil, as obras do Pastor: *se te ajuda o bem obrar / que as obras remos são*, etc.) e, sobretudo, os confrontos ideológicos (e teológicos) emergentes e remanescentes, porém, fechando a acção dramática em notável e soberba ironia com a *glorificação* do medievo renovado (Erasmus, Lutero, etc.): o sucesso na *glória* daqueles que representaram o Poder secular e religioso, dos que ocupam (ocuparam) um lugar de topo no contexto *sacro e imperial*. Portanto, uma *glorificação* histórica que vinha sucedendo há séculos, porém, que se quer assegurar se mantenha sucedendo, com a garantia de uma nova perspectiva da religião em causa, perspectivada pelas concepções medievais renovadas, reformadas pelas palavras dos célebres ideólogos (teólogos), Erasmus, Lutero, etc.: *Só os príncipes... Só pela fé...*

Realidade e universos formais, fontes

Concluindo a análise cronológica resta-nos afirmar que, sobre as *fontes* do *Auto das Barcas*, encontrámos grande diversidade de estratos culturais, privilegiando Gil Vicente tudo o que se encontra mais em voga na elite cultural da Corte portuguesa, por divulgação de publicações, convívios e intercâmbios literários entre embaixadores, reflexos culturais de outras Cortes europeias, notícias de comerciantes, músicos e outros artistas, satisfazendo o seu público pelo *reconhecimento*, na evidência dos suportes culturais nobres e eruditos e das ideologias em confronto na época.

O aparente sucesso de espectáculos de teatro medieval, 1510, 1512, e a fama adquirida nas Cortes europeias por algumas peças, bem específicas,

com a sua reposição continuada, tem razões políticas e ideológicas de peso – o Poder inexplicito (tácito e oculto) da Igreja de Roma – que conduzem à sua permanência activa nos “palcos”, como foram os casos de *The Summoning of Everyman* em Londres e *Le Jeu du Prince des Sots et Mère Sotte* em Paris.

A propósito devemos referir o gosto e o prestígio das farsas francesas na Corte portuguesa, constatando-se claramente pelas peças de Henrique da Mota (que foi Juiz de Órfãos em Óbidos) uma influência das farsas, talvez por simpatia com o que o autor conheceria (directa ou indirectamente) da tradição parisiense, a confraria dos *Enfants-sans-Souci*, também designados por *sots* (possivelmente composta por jovens estudantes pobres). Uma irmandade dirigida por alguém intitulado *prince des sots*, que organizava festas em datas determinadas, com actuações jocosas dispare de crítica política ou social, donde surgiram as *soties*. Mas a confraria também se dedicou à representação de farsas e moralidades. O poeta francês coevo de Gil Vicente, Pierre Gringore (1475-1539)¹⁴ que, além dos poemas, escreveu panfletos políticos em apoio ao rei de França (Luís XII), *l'Entreprise de Venise, l'Espoir de paix*, e *la Chasse du cerf des cerfs*, (entre 1509-1511) criticando a actuação do Papa Júlio II; também escreveu teatro, e em 1512 valoriza a figura secundária dos *Enfants-sans-Souci*, como *Mère Sotte*, na sua peça *Le Jeu du Prince des Sots et Mère Sotte*, peça que obteve grande sucesso durante alguns anos e, em 1516, avança com uma outra peça: *Les Fantaisies de Mère Sotte*, etc..

Muito embora se possam encontrar afinidades de acção teatral entre as mais tradicionais farsas francesas e o teatro primitivo (as peças) de Henrique da Mota, as suas farsas são bem mais avançadas em termos teatrais que as *soties* ou as peças que referimos de Pierre Gringore. E não encontramos qualquer semelhança de espectáculo teatral entre as peças francesas, comparativamente aos trabalhos bastante mais evoluídos e diferente linhagem elaborados por Gil Vicente, nem mesmo se os compararmos aos de Henrique da Mota (exceptuando a linguagem dos negros e o que deriva do teatro clássico grego e romano, como as entradas em cena mais comuns no teatro).

Porém, quisemos referir estes casos pela sua relevância, pela fama europeia adquirida nos anos que antecedem a publicação do *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende, o carácter daquele tipo de teatro, a moralidade medieval (Gringore); o teatro moderno primitivo¹⁵ nas farsas de Henrique da Mota; e algo transcendente, constituído por novas formas de fazer teatro, as obras de Teatro de Gil Vicente (desde 1502) e, confrontando o mais (divulgado) comum momento europeu, caricaturando-o, quando o Autor prepara o *Auto das Barcas*. Portanto, voltando às *Barcas*, consideramos a presença nas intenções

14 - As obras de Pierre Gringore podem ser lidas na Internet em <https://gallica.bnf.fr/>

15 - Usamos aqui a designação de *primitivo*, por semelhança e em paralelismo com a classificação de pintura primitiva da renascença italiana.

do Autor de, pelo menos, os seguintes *universos formais* de conhecimento e ideias exercendo alguma influência na peça:

(1) Por desafio de confronto com o tradicional *teatro medieval* que então se produz com sucesso nos grandes centros europeus; talvez por proposta da rainha velha, ou por desafio de eruditos da Corte portuguesa, ou apenas com a intenção de **caricaturar a forma de compleição mais antiquada (medieval)** do que então se está fazendo na Europa; entre outras peças, destacamos o sucesso das *de facto moralidades medievais*, talvez conhecidas de modo indirecto a partir da elite da Corte, peças de teatro que (em reposições sucessivas) obtêm êxitos nas Cortes da Europa: *The Summoning of Everyman* (em Inglaterra em 1510 e anos seguintes)¹⁶ – com um diálogo das personagens Everyman e a Morte – uma adaptação de *Elckerlijc* (1470?), atribuída a Peter van Diest (Brabant, Países Baixos); ou a moralidade bem medieval, *Le Jeu du Prince des Sots et Mère Sotte*, de Pierre Gringore (com sucesso em França em 1512 e anos seguintes);¹⁷

(2) Muito embora não sendo teatro, o enorme sucesso literário que despontou naqueles anos o poema castelhano *Danza general de la Muerte*,¹⁸ de autor anónimo, que servirá como *fonte original* para as mais diversas obras de arte ao longo de todo o século xvi, e que na peça participa na estrutura formal da terceira parte (*Glória*); o ressurgir do poema, por suposto terá ocorrido no Verão de 1518, e sua divulgação naquele *momento* histórico, deve-se

16 - Fizemos referência à peça *Everyman*, numa anotação no livro: *Sobre o Auto das Barcas de Gil Vicente, Inferno – a interpretação I*. Publicado em Março de 2018.

17 - No primeiro caso, a *questão* das moralidades medievais – pois fazem sucesso em Paris e em Londres – mais além das citadas, tem servido para impor o *Auto das Barcas* como uma *moralidade medieval*, porque, em geral não se pode admitir que os autores criadores portugueses, possam dispor de uma cultura mais avançada do que aqueles que – por tradição imposta pela *erudição vicentista* e historiadores – consideram ser as locomotivas culturais da Europa, o que também tem contribuído para a incapacidade de compreensão da peça. Havemos de considerar que a queima de livros, a Inquisição, os sessenta anos de domínio espanhol, o terramoto de 1755, o domínio francês e o inglês, a par dos maus governantes.

18 - A *Danza general de la Muerte* é um poema castelhano de autor anónimo com mais de seiscentos versos de arte maior, onde, figuras representando os estratos sociais (clero, nobreza e povo) vão sendo sucessivamente convidadas pelo anjo da morte a participar em união numa dança contínua. O poema do início do século XV teve, nos séculos XVI e XVII, grande influência em diversos meios culturais, percorrendo a literatura, artes plásticas, música e teatro. O poema poderia ter-se enquadrado nas *Danças macabras* de origem popular. De salientar (pela vivência cultural da obra) a publicação em Sevilha, de uma versão simplificada (imitação), que qualidade inferior designada por *Danza de la muerte*. É importante referir o sucedido em Julho de 1518 em Estrasburgo, um fenómeno, hoje considerado como sendo uma possível histeria colectiva, que juntou algumas centenas de pessoas nas ruas da cidade, numa dança imparável que durou muitos dias e causou a morte a diversos participantes: o acontecimento (o facto) que pode ter despertado em Gil Vicente a memória do poema de autor anónimo *Danza general de la Muerte*, porque a terceira parte (1519) do *Auto das Barcas* é talvez a primeira manifestação que inclui algo alusivo ao poema na vida cultural da renascença.

por certo aos acontecimentos na cidade de Estrasburgo em Julho desse ano, quando um considerável grupo de gente foi para a rua dançar dias a fio, sem parar, o que causou a morte por esgotamento a diversas pessoas; constituindo esta obra de Gil Vicente (em *Glória*) a primeira referência literária do século xvi ao referido poema;

(3) Efectivamente presente na peça, encontramos as concepções técnicas e artísticas da Arte do espectáculo dos retóricos contratados pelos príncipes, idealizando sessões privadas nas Cortes principescas italianas, criando teatro produzido *no seio da Corte e para a Corte*, aludindo, referenciando e integrando elementos com significados só alcançáveis com conhecimento de causa; concretamente, o prazer do *reconhecimento* (Aristóteles) pela inclusão **no mythos da peça** da relação estrutural da forma de *Inferno* com o poema *Inferno* da *Comédia* de Dante, aproveitando a recente divulgação na Corte portuguesa da tradução castelhana de *Inferno* (Dante) por Pero Fernandez de Villegas (1515);

(4) De uma outra forma, e mais que o poema de Dante, encontra-se na peça um forte confronto com a *Suma Teológica* de Tomás de Aquino, em toda a unidade da sua **filosofia**, além do recurso à teatralização (*reconhecimento*) do carácter humano das personagens, pela índole humana, destacando-se os universos psíquicos e a conduta social, herança dos clássicos que se consolidou na ética e fundamentos da doutrina da Igreja, apelando deste modo o Autor aos mais eruditos da Corte portuguesa, oferecendo-lhes um *reconhecimento* de uma *sabedoria* mais complexa e, assim, presente na forma global da peça, o universo cultural clássico absorvido e sedimentado;

(5) A **essência** do **teatro clássico grego**, sobretudo de Sófocles e Aristóteles, pela construção na *acção dramática*, dos meios necessários ao estabelecer da problemática entre o enredo e o *mythos* no objecto dramático inteligível, oferecendo ao seu público – a elite cultural da Corte portuguesa – o *prazer do reconhecimento* mais complexo definido por Aristóteles na *Poética*, o *reconhecimento do mythos*, pelo captar do *sentido oculto* do próprio objecto artístico, cultural, histórico e filosófico, constituinte da Obra; e ainda presentes na *concepção* e no *saber*, como na criação literária em particular, possíveis vestígios de ideias do *Diálogos dos Mortos* de Luciano de Samósata;

(6) Numa leitura mais simples, o que mais se destaca na forma aparente da peça são as **ideologias** coetâneas envolvidas nas propostas de reforma da Igreja, incluindo as opiniões mais correntes da sua doutrina, pelas críticas de Erasmo (*Enchiridion*), assim como os ideais de Lutero (pela sua interpretação dos textos bíblicos) que indirectamente o conduziram às *95 Teses* e, portanto, muito imperiosamente, alguns textos do confronto ideológico em curso entre a Igreja instituída (Roma) e os reformistas, desde uma “teologia” com ascendência em Ockham, pela *fé* (nominalismo), a Erasmo e Lutero;

(7) Bem presentes estão também os sucessos e casos da vida política e social do *momento* histórico patentes na figuração (mas *ocultos* ao invés da *Comédia* de Dante), que envolvem as figuras nas personagens de governantes e elites financeiras, reflectindo a estima ou despreço (motejo), e o pensamento sobre as acções que se conduziram ou se confrontaram na luta pelo Poder secular e eclesiástico; as principais forças políticas do momento histórico europeu, Espanha e Flandres (Alemanha), Portugal, Roma e França;

(8) Indo muito mais além na Arte e na Cultura do seu tempo, formulando o *mythos*, o suporte político, social, cultural / filosófico, envolvendo o confronto filosófico (Aristóteles / Lógica – *versus* – Platão / Dialéctica) na produção do próprio objecto criado, dando a ler o **carácter dialéctico da Arte na sua expressão filosófica**, manifestado também pela avaliação e juízo dos principais responsáveis e intervenientes nas tramas, lutas políticas e ideológicas, também figuradas no *Auto das Barcas*.

A forma aparente da peça

Gil Vicente (*filósofo*) habituado a figurar sob a forma de Teatro a complexidade sócio cultural da elite política europeia na *acção dramática* das suas peças – assim como os problemas da Consciência humana, e da Humanidade – em formas diversas de expressão dialógica e em linguagem acessível e popular, manifesta-se bastante hábil ao expor sobre a *ética* (“vox populi, vox dei”, pelo Diabo) na sua actualidade (coeva), versus a *ética* doutrinada pela Igreja (não cumprida e corrompida) e a *ética* que os reformistas propõem para o futuro – um *medievo reformado*, – o que na ironia do Autor se haveria de realizar por uma *figuração* caricaturada, na forma de *auto de moralidade*.

Na época (1517-1518) a doutrina da Igreja integra a *ética* exposta em termos medievais na *Suma Teológica*, obra maior de Tomás de Aquino, expoente máximo até então nessa matéria. Uma obra que abrange o que diferenciamos hoje em várias disciplinas, desde a psicologia, sociologia, antropologia, economia, educação (pedagogia), desporto, dietética, etc., mas que, sobretudo, abarca a política no seu bom sentido; entende do bem do Homem e da Humanidade, da conduta e prática humana, dos povos e da justiça distributiva no seu governo, da lei, do direito e da Justiça, etc.. Envolve portanto uma concepção do Homem, da Sociedade e a Reflexão (pensamento) sobre a sua origem, relações e existência.

Entretanto, entre as elites era célebre a *Comédia* de Dante – uma obra de Arte indispensável em qualquer Corte da época – que, em boa parte abraça a concepção de expressa na *Suma Teológica*, portanto, cobrindo a *ética* e, embora denotando um misticismo medievo, o colossal poema constitui uma criação artística renovadora – e também na letra, ao introduzir na Arte a lin-

guagem vulgar (abandonando o latim), opta pelo toscano – nela renascendo o universo clássico greco-romano, oferecido de novo aos horizontes da Arte. Pelo que, aproveitando a recente publicação impressa da tradução em castelhano de *Inferno* (Dante), com certeza uma obra divulgada entre o seu público, Gil Vicente como adepto do que é novo e *do momento* – porque, em termos de cultura, o uso das línguas *vulgares* faz parte do Renascimento, em contraste com o *espírito medieval* que se mantém no latim – tornou-se indispensável ao Autor aliar e considerar usar essa obra maior da poesia moderna.

Como antes afirmámos,¹⁹ naquelas duas obras encontram-se (as *fontes*) os principais suportes literários usados por Gil Vicente na concepção e criação do *Auto das Barcas*, na base para o cimentar da primeira parte (*Inferno*), sem que tais suportes se constituam nos fundamentos essenciais da peça. Pela divisão nas três partes, *Inferno*, *Purgatório* e *Glória*, concluímos, sem dúvida, que a ideia vem de Dante, assim como a sequência da gradação progressiva dos pecados em *Inferno* e a divisão destes em dois grupos – incontinentes e premeditados (malícia) – separados, entre os de fora e os que estão dentro da cidade de (Dite) Lúcifer, ou além de Roma (Frade), o que comprova que a primeira parte da peça segue a estrutura de Dante. Porém, para além do *Auto das Barcas* incluir algumas semelhanças em alguns dos vários níveis de significação, e da cenografia conter larga imagética do *Inferno* de Dante, em relação à obra deste pouco mais há a acrescentar.

Na *forma aparente* o que mais sobressai em *Inferno* (primeira parte da peça) é o recurso de Gil Vicente à *Suma Teológica* para caracterizar cada personagem na sua índole pecaminosa, apontando em cada figura o pecado mortal, cada vício capital, incluindo também neles os quatro Cavaleiros, o Diabo, e mesmo o Anjo, porque como afirma o *doutor angélico* (Aquino), os anjos também pecam, caem (no caso afundam-se).

A referida obra de São Tomás constitui na época, o edifício fundamental da ética (pela filosofia clássica, greco-romana e posterior desenvolvimento) que, em conjunção com a Bíblia, se reproduz na doutrina da Igreja de Roma e, ao recorrer em toda a primeira parte da peça a esta obra, Gil Vicente está a apresentar isso mesmo, a Igreja instituição em todo o seu edifício, filosófico, cultural e ideológico, completamente consumido pelo pecado, inclusivamente o Papa (na figura do Frade) – todas as personagens de *Inferno* pecaram gravemente por algum vício capital – ao ponto de o Diabo (Lúcifer, expoente máximo da Soberba) ser a única figura da peça a representar e a defender a moral e assim proceder ao julgamento das almas, no lugar de Deus.²⁰

19 - *Sobre o Auto das Barcas de Gil Vicente – Inferno – a interpretação I*, Ed. LÓGOS, Biblioteca do Tempo, Março de 2018.

20 - Voltaremos ao carácter das personagens, mas tratámos da questão em publicação

Pela concepção medieva renovada (Erasmus) só os príncipes (*A Educação do Príncipe Cristão*), pela fê serão agraciados com o Poder e estarão aptos e destinados a julgar e governar. Por consequência, os *lavradores* (no sentido de trabalhadores) deverão cumprir *fielmente* os desígnios e aceitar as regras (Erasmus, no *Enquiridion* e no *Elogio da Loucura*) redefinidas pelos *principais*, seguir vivendo pela vontade e caridade destes. Porque só a estes terá sido atribuída a *Graça* do Poder. E como a si próprios se intitulam, eles são reis (etc.) *pela Graça de Deus*, pelo que os *lavradores* hão-de seguir a vontade do seu senhor (únicos garantes da *salvação*), porque sem que hajam recebido a *Graça* – ignoram conselhos e regras, não conhecem as *Escrituras*, pois nem as leram (como se comprova na segunda parte da peça) – e com grande déficit de *fê*, devem permanecer purgando, quer sejam livres pastores, quer *lavradores* em busca de objectivos divergentes do Poder.

As ideias próprias de um *renovado medievo*, embora só venham a ganhar uma forma avançada (na *reforma*) em 1521-1525 (Lutero, durante a guerra dos camponeses) e (protestantismo) em 1531-1535 (e depois a Teocracia de Münst-ter), encontram-se perspectivadas na ideologia corrente, entre 1515 e 1518, e, com a grande ironia crítica do dramaturgo, figuradas na terceira parte do *Auto das Barcas*, logo após terem surgido ensaiadas num *projecto ideal* – um *sonho da razão*²¹ – em *Utopia* de Thomas More.

Contudo, tais ideias – o medievo retrógrado – já se encontravam presentes no *Manual* do militante cristão (*Enquiridion*, de Erasmus) com as suas incoerências na concepção global da obra e as suas contradições nos fundamentos: *Ningún cristiano piense que ha nacido para sí, ni quiera vivir para sí; quanto tiene o es no se lo ha de atribuir a el, sino a Dios; piense que todos sus bienes son comunes a todos; la caridad Cristiana no conoce la propiedad...*²² Contradizendo-se quando, para demonstrar as diferenças entre o que designa por conduta humana pela Razão (vontade do *espírito*), e por conduta pela Paixão (vontade do *corpo*), apresenta uma metáfora que expressa os seus ideais sobre a Sociedade humana, a qual permite *de facto* entender o seu pensamento sobre a *humanidade* e o Poder:

«... os impulsos do corpo tratam de se impor à razão, que se vê obrigada a seguir as pisadas do corpo. Não seria pois absurdo comparar

anterior: *Sobre o Auto das Barcas de Gil Vicente – Inferno – a interpretação I*, Ed. LÓGOS, Biblioteca do Tempo.

21 - *Sonho da Razão* – Referimo-nos ao que define Platão na *República* ao concluir o seu projecto de uma sociedade ideal, baseada na lógica e organização do conhecimento científico, sem a Dialéctica e a Arte.

22 - Erasmus de Roterdão, *Enquiridion, Manual del Caballero Cristiano*, 2ª Ed. Biblioteca de Autores Cristianos, 2001, Pag. 198.

o corpo do homem com uma comunidade tumultuosa que – povoada de homens de diversa condição e interesses – se vê sacudida por frequentes agitações e desordens a menos que, um só homem tome o mando, e não ordene mais que o que é saudável à comunidade.

Por consequência, é necessário que o que mais sabe mande, e que lhe obedeam os menos sabedores desta comunidade. Com efeito, nada há de mais vil que o povo baixo, e por isso há de obedecer aos magistrados, sem que nunca possa mandar. Os melhores ou maiores em idade hão-de ser admitidos a consulta, mas de tal modo que a capacidade de mandar fique reservada sempre e só ao rei, que se há-de aconselhar algumas vezes, mas ao que nunca se há-de forçar nem passar à frente. Este rei a ninguém há-de estar submetido senão à lei; e a lei reflecte a ideia absoluta da rectidão.

Todavia, se quebrada a ordem, o vulgo tomando o freio nos dentes e a chusma violenta da comunidade luta para se impor aos seus superiores, ou se os senhores desprezam a autoridade do rei, logo aparece na comunidade uma perigosa discórdia, e se Deus não a remedeia com o seu poder, instala-se o mais espantoso caos na população.

Ora bem, a Razão faz no homem o papel de rei. É da lei que aceites os melhores, isto é, certos sentimentos do corpo – mas não os próprios das bestas...

...para que o espírito, na medida do possível se deixe de ocupar com as coisas corporais e sensíveis, e se aplique às coisas só perceptíveis à Razão e não aos sentidos.

...este é o único caminho para a virtude: primeiro, conhece-te a ti mesmo; segundo, opera pelo ditado pela Razão e não pelas paixões...

...a autoridade dos filósofos seria de pouco peso se estas mesmas coisas não se ordenassem nas Sagradas Escrituras, se bem que não com as mesmas palavras. Ao que os filósofos chamam Razão, São Paulo chama às vezes “espírito”, às vezes “homem interior”, ou “lei do espírito”. Ao que eles chamam Paixão, ele chama às vezes “corpo”, “homem exterior”, ou lei dos membros.»²³

Na imensa ironia crítica de Gil Vicente, algumas das personagens mais rústicas da peça, figuram as mais altas entidades sociais e políticas (nobreza) na segunda parte da peça – em *Purgatório*, trata-se por lavradores, – mas são postas pelo Autor em confronto com um universo cruento e muito realista de trabalho e *fazer pela vida*, num tipo de *alusão por contraposição* crítica aos ideólogos da época: [Lavrador] *Por que seja conhecido / por lavrador muito honrado* (160) / (...) / *que sempre fui perseguido / e vivi mui trabalhado.* (...) [Diabo] *Pois, para que é o Vilão* (166) ...

23 - Erasmo de Roterdão, *Enquiridion, Manual del Caballero Cristiano*, 2ª Ed. Biblioteca de Autores Cristianos, 2001, Pag. 93, e seguintes. Nossa tradução do castelhano.

Lavrador *Bofã senhor mal pecado
sempre é morto quem do arado
há de viver.*

*Nós somos vida das gentes
e morte de nossas vidas 195
a tiranos pacientes
que à unhas e à dentes
nos tem as almas roídas.*

*Pera que é parouvelar?
Que queira ser pecador 200
– o lavrador –
nam tem tempo nem logar
nem somente d'alimpar
as gotas do seu suor.*

Portanto, em contraste acintoso com o delírio do universo fantasiado, apresentado por Thomas More em (1516) *Utopia*: este, manifestamente um *Sonho da Razão* considerando em si mesmo um Estado ideal, cuja forma de governo (exemplo actual: U.S.A.) se impõe aos outros, colonizando e, até pela força, explorando outros povos (considerados inferiores e incapazes), enquanto no seu território os cidadãos são *livres lavradores*, vivendo em extremo idílio a prática da agricultura – a *ocupação que é comum a todos* – e que, enquanto *lavradores*, servem ainda para outros serviços.²⁴ Transcrevendo de *Utopia*:

“*Artes e mesteres*

Existe uma só ocupação que é comum a todos, homens e mulheres: a agricultura. A ela ninguém pode eximir-se. Todos recebem formação sobre ela, em parte na escola com a instrução sobre obrigações tradicionais, em parte indo até aos campos mais chegados à cidade, em exercícios recreativos, não apenas para ver, mas para dar ocasião de exercício físico e até de experimentação.

Além da agricultura (que é, como disse, comum a todos), cada um tem a sua profissão própria que aprende como tal: entre as mais frequentes está a de tratar da lã ou a de preparar o linho, o ofício de pedreiro, o de carpinteiro, o de ferreiro, ou de marceneiro. ...

(...) Na maior parte todos são formados nos ofícios dos pais, já que muitos, por índole natural, são levados a isso, mas se a inclinação for outra coisa é transferido por adopção para aquela família em cujo seio se aprende o respectivo ofício...”

24 - Thomas Morvs, *Utopia* (ed. 1518). Publicação da FCG, (p.503).
Gil Vicente volta a tratar da *Utopia* e de Thomas Moro em 1525, em *Almocreves*.

Entretanto, pelos reformistas, nas novas interpretações das *Escrituras*, o homem torna-se justo (e ou arrependido do mal praticado) pela firmeza da sua fé, porquanto a condenação – não salvação – é *somente* resultado consequente da sua *falta de fé*, porque desconhecendo as *Escrituras* jamais lhe será concedida a *Graça*, e assim: a fé constitui a única condição pela qual todos os seus pecados lhe hão-de ser perdoados; mercê da fé e só pela fé. Na *forma aparente* da peça, e segundo as novas propostas de entendimento da doutrina de Cristo (Lutero), esta interpretação constitui uma das “moralidades” resultantes da segunda e terceira parte do *Auto das Barcas*, ao ser confrontada com o que se concluiu da primeira e segunda parte da peça, pois, no seu todo, a peça constitui-se como uma extensa ironia crítica comportando a nova ética proposta por Lutero, no juízo coevo sobre a conduta humana e a perspectiva futura desse juízo, pela visão consequente do novo entendimento da ética envolvida nas concepções de Lutero.

Avançando mais além da *forma aparente*, verificamos que Gil Vicente construiu a peça criando primeiro uma visão dos comportamentos condenatórios (em *Inferno*), pela concepção da ética tradicional da Igreja (Tomás de Aquino), um juízo formado sobre o *momento* passado num presente a ser ultrapassado. Depois, o *momento* presente (*Purgatório*) sujeito a um juízo sobre aqueles que o povoam (as personagens figuram os líderes e instituições do momento presente, sobre as quais não há ainda um juízo formado). E por último, a perspectiva do *momento* futuro do cristianismo (em *Glória*) antevendo o juízo sobre uma reforma da moral e da Igreja. Assim, apontando o passado e o presente na primeira e segunda parte, e a perspectiva de futuro na segunda e terceira parte.

O juízo do *momento* presente sobre o Homem estará somente na segunda parte da peça (*Purgatório*). E embora o futuro também aí se apresente na perspectiva ideal da *salvação*, na realidade da vida representada no *Auto das Barcas*, o *momento futuro* na peça, lido a partir da terceira parte, constitui a perspectiva da essência ideológica ainda não concretizada no presente. Deste modo, a perspectiva ideal, o *sonho da razão* que se impõe concretizar num *medievo reformado* preconizado para um *futuro idealizado* pelos teólogos reformistas,²⁵ na visão de Gil Vicente (1517-1518) lê-se no *drama* em *Glória*. Na sua imensa ironia seria um *momento futuro* no horizonte de transformação do Homem, convertido num ser “justo” só pela fé, tal como o renovado *pensamento medievo* (Lutero) se vem impondo. Pois, após apresentar em *Purga-*

25 - Várias versões (imitações simplórias do enredo da *República* de Platão) variantes da *Utopia* de Thomas Moro, por diferentes autores, foram publicadas durante o século xvi. A sangrenta Teocracia de Münster (1533-1535) foi uma tentativa de concretização das ideias expostas em *Utopia* e as suas variantes após 1516.

tório aqueles seres sem “sonhos”, os que não receberam a *Graça*, gente de pouca *fé*, que em pouco segue os preceitos da Igreja e nem conhece as *Sagradas Escrituras*, simples *lavradores*, apresenta-nos muito claramente, os *agraciados*, pelo ser e destino dos *principais* no ideal do seu *momento de futuro idealizado*.

Porém, na peça, toda a vida e até à morte, aqueles *grandes de alto estado* pecaram – como constatado pelo Diabo (povo) e pelo Anjo (Igreja) – pois nem a mais firme *fé*, nem o conhecimento das *Escrituras* e nem a *Graça* recebida fez deles *homens justos*, como na interpretação de Lutero (lendo Romanos 1,17) haveria de suceder (primeiro: pela *fé*..., o homem, há ele de mudar, e assim sucedendo as suas obras ou decisões serão justas, a sua vida justificada).²⁶ Todavia, apesar do insucesso da sua transformação em *homens justos* (pela *Graça* recebida), os *principais* são *salvos*, somente pela *oração e penitência* (esta apenas na contrição) numa firme (sensível) e inabalável manifestação de *fé*. Na peça muito claramente somente por Cristo, por um favor imerecido concedido por Deus, porque Cristo pagou para sempre, por todos os pecados do Homem, sendo perdoados os que fizeram, fazem ou venham a fazer parte do seu rebanho, segundo se anuncia.

Com plena consciência, a par de destacar a liberdade de pensar e exprimir, de interpretar os textos (*Escrituras*) já no *Auto da Alma* (1508), pela *dialética do drama*, o dramaturgo tinha alertado a elite portuguesa de possíveis consequências, para o Homem e para a Sociedade, das novas interpretações doutrinárias (Erasmus, *Enquiridion*) – alimentando ideologias religiosas conducentes a interpretações próprias das *Escrituras* – mas, em 1518, o mundo está ainda longe das lutas e contradições que vão culminar em imensa dispersão exegética das *Escrituras* e nos grandes e sangrentos confrontos do século. Entretanto, Gil Vicente continuará insistindo, manifestando o que em cada *momento* observa, como, por exemplo, ao apresentar a figura de Lutero em *Romagem dos Agravados* (1533) na personagem Frei Paço, poucos anos depois da guerra dos camponeses da Alemanha (1525) e dos constantes conflitos entre novas e variadíssimas interpretações (pelos mais diversos agrupamentos de tendências reformistas) das *Sagradas Escrituras*, alguns anos após Lutero publicar: *Resposta aos doze artigos do campesinato da Suábia*; acrescentando uma Adenda: *Contra as hordas salteadoras e assassinas dos camponeses*.²⁷

26 - Em 16 de Outubro de 1516 escrevia Lutero a George Spalatino: ...*não é realizando coisas justas que nos justificamos (...), sendo justos é como nos realizaremos na justiça. É necessário que se transforme primeiro a pessoa que depois se transformarão as obras...*

27 - Os *Doze Artigos* dos camponeses (1525), intitulado: *Justas reclamações de todos os camponeses e súditos submetidos às autoridades espirituais e temporais a quem acreditam dever queixar-se*.

Portanto, mesmo na *forma aparente* – no *sentido literal* da peça – onde Gil Vicente aponta para as propostas dos reformistas da doutrina cristã, expondo o novo *sentido* da moral e as suas consequências – num *medievo reformado*, – em termos de *princípios* figurando as ideias que se consolidam nas elites económicas europeias mais activas, demonstra que o Autor se posiciona mais além da vanguarda na compreensão dos acontecimentos sociais, políticos e ideológicos (também religiosos) do seu tempo. Contudo, havemos de ter em consideração que o *sentido geral*, o *filosófico*, tal como o conteúdo e os significados da peça, se encontram algo distantes da sua *forma aparente*.

Relevância da performance

No estado actual do conhecimento, torna-se evidente pelo perfeccionismo o *recurso* de Gil Vicente à *Suma Teológica* na caracterização dos vícios capitais, nos pecados mortais figurados nas personagens. O recurso a um saber proveniente da observação e experiência realizada pelos clássicos e acrescentada por muitos outros durante séculos, fundamentada nos hábitos e vícios, no prazer, desejo e vontade, na razão e na índole humana.

Na *forma aparente* do *Auto das Barcas* é indispensável e de extrema importância o mais perfeito desempenho dos actores, numa necessária e excelente performance em cada personagem, desde o Diabo aos figurantes, porque é a forma que se impõe aos sentidos de cada espectador, pela *forma* se capta (percebe) o timbre, o sentir, os afectos, a ênfase (etc.) da fala, a empatia na comunicação, além do aspecto, trejeito, gestos, esgares, movimentos (etc.) na expressão de cada personagem. Em suma, lê-se o corpo, a fâcies, o carácter e a índole de cada figura em palco. Trata-se de algo que seria descabido ao autor encenador descrever no texto dos diálogos da peça, onde evidentemente não consta, porém, também não encontramos nada do género descrito em didacália, pois o Autor da peça não necessitava disso, nem de anotar tais informações, porque era ele, único, era ele próprio o encenador, cenógrafo e director de tudo o que consistia em criar o espectáculo oferecido à Corte portuguesa. Onde, adicionando-se às caracterizações das figuras em cada momento, a falta de informação sobre os tempos, a duração das falas e dos silêncios, a arquitectura de cena e os figurinos, a música, etc., resulta a grande dificuldade na *percepção da forma* desta peça, como das restantes obras do dramaturgo.

Contudo, pela eficácia do desempenho do actor, o espectador haverá de perceber facilmente a índole pecaminosa de cada personagem, identificando o pecado no vício capital representado, coisa que nem o Diabo nem o Anjo se devem aperceber por serem entidades exclusivamente intelectuais (nos termos do conhecimento: *Suma Teológica*).

Esta diferenciação, que percorre a peça do início até à entrada de Cristo, contribui para a mais efectiva e subtil ironia da peça, pois só um público mais atento e avisado dará conta do grave pecado do Anjo quando este se esquece de embarcar o Parvo, e só um *pensamento livre* (ou um filósofo ou autêntico cristão) terá consciência do pecado dos Cavaleiros e, assim também do Anjo ao embarca-los com todo o espanto do Diabo. E para o sentido essencial do *Auto das Barcas* estes factos são da maior importância: nem o Diabo nem o Anjo dão conta dos vícios mais graves (capitais) dos grandes pecadores, como também não dão conta da firme fé *dos grandes de alto estado*. No caso dos maiores pecadores (*Inferno*), aumenta o regalo e riso de quem assiste ao espectáculo (que na leitura da peça pode não se dar conta); enquanto que no caso da *fé dos principais*, se gera alguma expectativa e assombro ou deslumbre, na admiração e visão final da peça.

Mesmo perante a *forma aparente*, o espectador mais perspicaz, ainda pela doutrina corrente da Igreja (São Tomás), pode concluir que *só Cristo* tem condições para discernir, perceber e identificar a fé ou os pecados na índole humana, porque nele Deus se fez Homem, Cristo é um Deus num ser de corpo humano e, só nestas condições, estará capaz de conhecer, em si mesmo, pelo ser do seu corpo humano, a formação da índole do indivíduo. Pois, Tomás de Aquino na *Suma Teológica*, faz referência à *Primeira Carta de São Paulo aos Coríntios* quando diz: (2.11) ***Quem, de entre os homens, conhece o que há no homem, senão o espírito do homem que nele habita?*** Assim também, as coisas que são de Deus ninguém as conhece a não ser o Espírito de Deus. Donde, os Anjos não só não podem ter acesso, como, não sendo semelhantes, não podem avaliar a *índole* do Homem, e consequentemente nem os Diabos. Assim se estabelece o mais simples (e genérico) sentido dialéctico da peça: num confronto entre os reformistas, Erasmo e Lutero, perante a Igreja de Roma, São Tomás e o Papa.

Unidade da acção dramática

Vejamos mais além da *forma aparente* a unidade da *acção*:

Em 1519 ou 1520 Gil Vicente terá conseguido o *despacho real* para impressão das suas obras (das quais só nos chegou um exemplar da primeira parte do *Auto das Barcas, Inferno*), porque assim se compreende a linguagem: ***Autos das barcas que fez Gil Vicente per seu mão*** [manuscrito]. *Corregido e empremido per seu mandado. Pera o qual e todas suas obras tem privilégio del rei nosso senhor.*

O despacho de el-rei também pode ter sido decidido logo após a representação de *Glória* em 1519, porém, independentemente da data do impresso, o que queremos sublinhar é que a impressão tipográfica do exemplar de *In-*

ferno (Biblioteca de Madrid), não deverá ter sido um mero caso isolado, porque obedeceu à vontade expressa de Gil Vicente mas também a uma decisão autorizada de el-rei Manuel I, e não de sua irmã Leonor, ao serviço da qual o Autor também esteve até final de 1518 (ou até 2 de Janeiro de 1519), além do texto do impresso referir expressamente **os Autos, o qual e todas suas obras**. Deste modo, estas (incluindo *Inferno*, Madrid) devem ter sido mandadas imprimir após entrar ao serviço de Manuel I, após deixar o serviço de Leonor de Avis no início de 1519.

Embora o *Auto da Barcas* possa ter sido escrito (criado) para ser representado em diferentes sessões (dada a sua dimensão, excessiva para o público da Corte), que seriam necessariamente sessões subsequentes, ou ainda que as duas últimas partes da peça (*Purgatório e Glória*) tivessem sido escritas após a representação da primeira parte (*Inferno*), o que nos parece muito pouco provável devido à unicidade da acção dramática da peça (*Auto das Barcas*), ainda assim, no conjunto das três partes, não vemos uma trilogia de três peças diferenciadas, porque as referências feitas na segunda e terceira partes, ao que se passou no decorrer da *acção dramática* das partes precedentes, são conjuntivas, isto é, implicam juntar tudo o que se passou antes na acção, e até o que se passou mais além do *palco* (o naufrágio da barca dos Anjos, o jazer penando dos Cavaleiros de Cristo) implicando-o com o que se vai passar seguidamente na acção, com influência no seu desenrolar e nos significados, no sentido e conteúdo final do *Auto das Barcas*. E porque o Autor, sublinhe-se, configurou a última parte da peça, fazendo-a subjuntiva ao todo das três partes (cenas), estruturando-a mesmo como uma conclusão do que sucedeu antes na acção dramática, como afirma o Diabo em *Glória*, dando início à terceira parte:

Diabo *Patudo ve muy saltando
llámame la Muerte acá
dile que ando navegando
y que la estoy esperando
que luego se volverá.* 5

Vem a Morte:

Morte *Qué me quieres?*
Diabo *Que me digas por qué eres
tanto de los pobrecicos
baxos hombres y mujeres
déstos matas cuantos quieres* 10
y tardan grandes y ricos.

*En el viaje primero
m'enviaste oficiales
no fue más de un caballero*

	<i>y lo ál pueblo grosero dexaste los principales.</i>	15
	<i>Y vilanaje en el segundo viaje siendo mi barco ensecado. Ah pesar de mi linaje los grandes de alto estado cómo tardan en mi pasaje.</i>	20
Morte	<i>Tienen más guaridas ésos que lagartos d'arenal.</i>	
Diabo	<i>De carne son y de huesos vengan vengan que son nuestos nuestro derecho real.</i>	25
Morte	<i>Ya lo hiciera su deuda paga me fuera mas el tiempo le da Dios y preces le dan espera pero deuda es verdadera yo los porné ante vos.</i>	30
	<i>Voyme allá de soticapa a mi estrada seguida verás como no m'escapa desde el Conde hasta el Papa. Haced prestes la partida.</i>	35

A terceira parte (*Glória*) subordina-se por completo ao conjunto da acção dramática do todo do *Auto da Barcas*, tudo o que antecedeu estará presente doravante na acção: que venham os *grandes y ricos (...) los principales, (...) los grandes de alto estado*, os poderosos, sem exclusões, *desde el Conde hasta el Papa*. E como se observa, o carácter intelectual e supostamente incorporeal das figuras nas personagens dos Anjos, do Diabo e do Companheiro mantêm-se nas três partes da peça, e, enquanto que a principal figura infernal permanece na sua rigorosa performance, estabelecendo o juízo na acusação, as figuras angélicas reforçam a sua acção do princípio ao fim da peça.

Inferno é apenas a primeira parte da peça (primeira *cena*), porque o Autor assim o determinou, **afirmando-o** no texto dramático de *Purgatório* e de *Glória*, repetimos, pois, porque o revela a acção e o espaço dramático, e o próprio texto dos diálogos, ao reiniciar a peça após cada pausa (intervalo), o que não dá lugar a quaisquer controvérsias.

Uma outra informação importante é dada pelo “esquecer” de Joane (o Parvo) pelo Anjo, porque nos termos da *acção dramática* era obrigatório que

o Parvo não seguisse na barca do Anjo com os Cavaleiros, porque estes, como o Anjo, comportam pecados mortais, a sua barca irá afundar-se e os passageiros ficarão penando nas profundezas, assim, Joane tem de perder a barca do paraíso em *Inferno*, sendo depois avistado pelo Menino, que regista a sua presença na segunda parte (em *Purgatório*), pois Joane pertence ao grupo de figuras (pelos figurados) das quais não está ainda formada opinião pública definitiva, ao contrário das restantes figuras de *Inferno*. E a mesma conclusão será obrigatória para os que vão permanecer vagueando, purgando além de Joane, o Lavrador, Marta Gil, o Pastor e a Moça; que devem estar como figurantes na terceira parte da peça (em *Glória*) e assistir no palco (purgando) à *salvação dos grandes de alto estado, os principais*; portanto, o mesmo espaço dramático da primeira parte em *Purgatório* e em *Glória*. O espaço dramático com o seu horizonte (campo) visual mantém-se da primeira à terceira parte.

As únicas personagens que desaparecem por completo da acção dramática, são as almas embarcadas e o Moço com a cadeira em *Inferno*, e o número de actores integrantes em *Purgatório* e *Glória* correspondem sensivelmente ao número necessário em *Inferno*. Quem fez o papel de Brisida Vaz, poderá também fazer de Marta Gil, e quem esteve no papel de Florença, estará no papel da Moça, enquanto que os que estiveram no Fidalgo, Onzeneiro, Sapa-teiro, Frade, Judeu, Corregedor, Procurador, Enforcado e quatro Cavaleiros, estarão nos papéis dos oito grandes, do Lavrador, do Pastor e do Taful, e o actor no papel deste último pode entrar no papel da Morte. O figurante no papel do Moço pode estar como actor no papel do Menino. E ainda sobra um, pois o aumento do número de Anjos, quando só um é actor, quer dizer que os restantes são figurantes e fazem apenas parte do coro musical. Ressalta que o plano de produção da peça foi bem estruturado.

Estas questões, de aparente pormenor, e outras que mais adiante havemos de apresentar, são de importância significativa para a compreensão mais profunda da obra e, conseqüentemente – porque teatro produzido para a Corte, para as elites mais cultas e eruditas do país – para permitir um melhor enquadramento da peça na vida política, no contexto e em confronto com o que se passa na Europa e, em conformidade, possibilitar o captar do sentido e os significados que o Autor incutiu ao *Auto das Barcas*.

Os pormenores são importantíssimos na peça sob vários aspectos, muitos foram já referidos e, por agora, atentemos na cadeira que acompanha o Fidalgo, que entra com o Moço: *um Pajem que lhe leva um rabo mui comprido e uma cadeira de espaldas*.

Diz o Diabo ao Moço da cadeira:

Diabo *Nom entras cá, vai-te di...,
a cadeira é cá sobeja,*

cousa qu'esteve na igreja 170
nom se há d'embarcar aqui!

Cá lha darão de marfim
marketada de Dolores
com tais modos de labores
que estará fora de si. 175

A primeira quadra desta copla apresenta duas questões essenciais à compreensão da peça: o Pajem (Moço) e a Cadeira. Porque, se a cadeira não era necessária (sobeja) o Pajem também não o era. Portanto, tanto a personagem Moço como a Cadeira de espaldas fazem parte integrante da peça e serão sumariamente significativas. Numa primeira abordagem poderia parecer uma só questão, pois o Moço parece servir para pouco mais que transportar a cadeira (segurar o manto, rabo), todavia não é assim, no diálogo o Diabo interage com o Moço, ele constitui uma personagem da peça. O Moço é um ser vivo entre as personagens que, figurando seres vivos, representam as almas dessas figuras após a morte, ao contrário do que sucederá na terceira parte (Glória) após a entrada da personagem Morte, quando as personagens *dos grandes de alto estado*, representam apenas a figura abstracta das almas dos *principais* após a morte. A função dramática do Moço (jovem vivo) conjuga-se com a função dramática da personagem Morte no desenrolar da acção da peça.

Quanto à cadeira *que esteve na igreja*, além do seu carácter de adereço simbólico (muito significativo) no enredo, comporta também uma participação na acção dramática, porque tal como o Bode, a cadeira não pode entrar na barca do inferno. Isto é, a Cadeira e o Bode, através de uma relação de ocupação funcional na *acção da peça*, permitem transmitir ao público (leitor) a existência de uma relação associativa significativa. Na verdade, esta relação podia incluir o extenso manto do Fidalgo (grande rabo) associando-o também à Cadeira, e não tanto ao estatuto do Fidalgo (rei de Portugal) pela sua ânsia de honras e excelências. Estes adereços que emproam o Fidalgo, transmitem a pequenez moral da soberba da figura representada na personagem, pela sua ânsia de ostentação dos símbolos de pressuposta magnitude, Cavaleiro da Ordem do Tosão de Ouro, e preparado para receber o respectivo colar com o Carneiro pendente – na caricatura o Bode que não pode entrar na barca do inferno, – com uma cadeira reservada na igreja em Bruxelas.

A leitura completa da peça para a edição de 1562 pode ter conduzido à conjunção do que sucede na acção figurada na peça (ficção) com a vida real (no momento presente em 1561/62) e nestes termos, em consequência da intervenção do Diabo a peça não se poderia representar dentro da igreja, *coisa que esteve na igreja não se há de embarcar aqui*, concluindo-se então que a peça

não estará a ser representada na igreja – a cadeira *esteve*, e na circunstância *não estaria* na igreja – e talvez seja esta a razão para a *invencionice de 1562* no texto didascálico de apresentação da peça.²⁸

Na edição de 1562 os editores, pela Inquisição, estabeleceram de moto próprio que muitas das peças de Gil Vicente, algumas delas *afinadas* ou *cen-suradas* para condizer com a classificação imposta à revelia do espírito das obras e da vontade do Autor, teriam sido representadas em capelas, incluindo as restantes duas partes do *Auto das Barcas*. Assim, para os revisores da Inquisição (1562), a alternativa à igreja, pode ter conduzido à tola *invencionice* de que o primeiro espectáculo – a primeira parte da peça (*Inferno*) – teria sido representado na câmara da rainha Maria.

Também sabemos, por cada peça de Gil Vicente já estudada, que os seus Diabos não entram em igrejas, e sabemos desde o *Auto da Alma*,²⁹ pois quando da sua representação, em 1508, os Diabos ficaram bem longe de entrar (e da entrada) na igreja – o espaço físico que serviu de base ao cenário – mesmo quando o cenário (real), a igreja em construção estava ainda longe de ser concluída. A igreja (estalagem) com a Igreja instituição como hospedeira, constitui a mais garantida protecção contra qualquer Diabo, cumprindo a doutrina da Igreja que assim o estabeleceu, e Leonor, a mui devota e *cristianíssima* rainha velha deverá ter tido constante zelo por isso mesmo.

Sublinhe-se ainda que o Diabo do *Auto das Barcas* é completamente diferente do Diabo do *Auto da Alma*, do de *Feira*, dos diabos da *História de Deus*, ou dos de *Cananeia*, e alguma semelhança entre as diferentes figuras na personagem de um Diabo estará mais no figurino – ou nem nisso – que no carácter ou na actuação funcional na acção dramática que cada personagem desempenha na peça de que faz parte.

Na *forma aparente* do todo do *Auto das Barcas* o Diabo é a figura conceptual (criada conforme o exposto por Tomás de Aquino) do primeiro anjo caído pela Soberba. Na figuração de Gil Vicente nesta peça, o Diabo é também, efectivamente, uma alegoria a Lúcifer, repetimos, a figura que se põe no lugar de Deus e que se assume como tal no *Juízo final*, e que evocando a vida das personagens, passa por júri e *juiz*, porém, quando *acusador* é tomado por demónio, porquanto pelos acusados ele será tido por Satanás, o *engana-*

28 - Uma *invencionice* numa didascália inicial de uma peça não é novidade, já demonstrámos como coisa semelhante aconteceu (1562) com *Exortação da Guerra*, onde a partida para Mamora (uma derrota militar em 1515 e desastre humanitário) foi substituída sem qualquer pudor por partida para Azamor (uma vitória militar anterior, em 1513), com toda a prosápia necessária à mentira que se fabricou. Ver nosso estudo de 2013: *Gil Vicente, Exortação da Guerra, da Fama ao Inferno, 1515*.

29 - Sabemos desde 2008 que os Diabos nas peças de Gil Vicente não entram em igrejas, quando publicámos *O Auto da Alma de Gil Vicente, Erasmo e Papa Júlio II*, apresentámos também um breve apontamento sobre as peças por nós já analisadas.

dor (tentador), o colhedor das almas (enquanto gente viva) para a barca do inferno, as quais não querem admitir que o Diabo seja o juiz, e que ali esteja Lúcifer no lugar de Deus. Contudo, no corpo da personagem Diabo na forma aparente não está representado senão Lúcifer, e, nos seus alicerces, a figura do povo (um colectivo) realizando o seu juízo, Satanás não está presente senão de forma dinâmica. Aliás Gil Vicente fez questão de o evidenciar em *Purgatório* [Diabo] *Ah santo corpo de mi / corpo de mi consagrado* (vv. 15-16).

E em todo o decorrer da peça, logo na primeira parte, em diálogo com o Onzeneiro, o Diabo (Lúcifer) afirma o apoio que lhe deu Satanás nos *enganos* daqueles a quem emprestou dinheiro: ... *Irás servir Satanás / porque sempre te ajudou*. Diferenciando-se assim a personagem Diabo da peça, de Satanás (Satan). Depois o Enforcado lamenta-se ao Diabo (Lúcifer) de não estar livre de Satanás – de *enganos* – como lhe garantira Garcia Moniz: *que os que morrem como fiz / são livres de Satanás*. Pelo que não haveria qualquer *engano* quanto ao seu destino. Mas os Cavaleiros não podem admitir Lúcifer e, um deles refere directamente: *Vós, Satanás presumis...* (845) / *Atentai com quem falais*. Não podem aceitar senão a presença do *mestre enganador* porque sempre se consideraram ao serviço de Deus e da Igreja.

Satanás surge no texto do diálogo na segunda parte da peça por Marta Gil: *E a barca de Satam* (410) / *nam passa hoje ninguém*, quando a personagem dirigindo-se ao Anjo expressa estar ao seu serviço (Anjos, Igreja), portanto, também não podendo admitir Lúcifer no lugar de Deus, e depois, quando o Pastor informa o Anjo que renunciou a Satanás (*abrenunciou*), afirmando: *Soma Anjo eu menfestei / abarrúncio Satanás*; quando em vida, por intervenção de Constança Anes, foi tentado por Satanás a violar Madanela (quase caindo no *engano*), como acabou de descrever no diálogo com o Diabo.

As personagens na terceira parte referem-se a Satanás, porque pela sua fé em Deus e com perfeito conhecimento de que se trata do seu julgamento, não podem admitir estar a ser julgados por Lúcifer, porque não podem de modo algum admitir Lúcifer no lugar de Deus. Por isso não podem obedecer nem sequer atender ao que o Diabo afirma; por isso mesmo, nenhuma das personagens entra, nem pode admitir entrar na barca do inferno, nem para lá se dirigem quando a barca do Anjo pretende zarpar. Trata-se de uma subtilidade de Gil Vicente expondo o que foi expresso por Tomás de Aquino na *Suma Teológica* em confronto com o novo dogma *Somente pela fé*. Uma fé inabalável. Se tivessem admitido ali a presença de Lúcifer, a sua fé não seria firme e os seus pecados seriam imperdoáveis.

No caso do Onzeneiro (um mestre de enganos) o Diabo (Lúcifer, juiz) decidiu que o entregaria ao serviço de Satanás (o enganador), agora no caso do Duque, quando este se lhe dirige com a expressão: *Retro vaya, Satanás*;

tomando-o por Satanás, o Diabo corrige-o de imediato: *Lucifer que m'acrescente*. Isto é, afirma ser ele próprio Lúcifer, a entidade suprema do inferno, o superior de Satanás: *Lúcifer, que me acrecente!* Porém, o Duque não admite que se trate de Lúcifer, porque em diálogo com o Anjo volta a considerar ser aquele Diabo, o Satanás: *Oh ángeles qué haremos / que no nos dexa Satán?* Pois, pela sua firme fê, aquele Diabo só o poderá *estar a enganar* e assim só admite que seja Satanás.

Também o Arcebispo quer ver a figura de Satanás no Diabo e, apelando à Virgem, roga que o livre do *engano* que quer desconcertar o que tem por certo: *Oh despierta / pues eres del cielo puerta / llevántate cerrada huerta / con tu hijo nos concierta / madre de consolación / mira nuestra redención* (625) / *que Satán la desconcierta*.

Por fim Lúcifer é Juiz que *decide* – no lugar de Deus, pois, a questão Satanás/Lúcifer merece mais um esclarecimento por parte de Gil Vicente – na personagem do Diabo em diálogo com o Papa, quando diz: *Vos ireis – en este batel que veis – comigo a Lúcifer...* Trata-se de uma decisão. Ora, esta mais subtil referência a Lúcifer feita pelo Diabo, duplicando-se na acção dramática com a referência a si próprio, como se fora a um outro, constitui uma alusão dupla a *universos culturais* em diferentes espaços de memória, e inteligíveis pelo público, porque deste modo o Autor alude à *Suma Teológica* e ao poema de Dante em *Inferno* da *Divina Comédia*.

A conclusão sobre a alusão de Gil Vicente resolve-se com o poema de Dante, em *Inferno*: Lúcifer (na personagem do Diabo) no último caso – *vós ireis comigo a Lúcifer* – refere-se à cidade de Lúcifer (Dite), cidade nas profundezas do inferno, onde reina Lúcifer. Dite foi o nome usado por Dante no seu poema, nas palavras de Virgílio (personagem) para se referir a Lúcifer, porque os romanos consideravam o inferno subterrâneo no centro da Terra, sob o domínio do deus Plutão (o grego: filho de Saturno, irmão de Neptuno e de Júpiter) ou Dite (de origem romana, o *Dis*, *Ditis*, *Dis Pater*).

Todavia – isento o poema de Dante – a alusão de Gil Vicente, pretende atingir a hermética explanação de Tomás de Aquino (*Tratado dos Anjos*, q52 e q53) sobre a possível ou impossível presença dos anjos (ou diabos) em mais que um lugar em simultâneo, e sobre se o movimento dos anjos é contínuo no tempo ou não, e se é ou não instantâneo.³⁰ Assim como a hipótese de se encon-

30 - ...o anjo é um indivisível (...) segundo aplique voluntariamente e mais ou menos a sua virtude a um corpo. E assim a todo corpo ao qual ele se aplicar, pela sua virtude, corresponder-lhe-á um lugar.

...todas as mutações instantâneas são termos do movimento contínuo (...). Porém o movimento local do anjo não é o termo de nenhum outro movimento contínuo, mas é um movimento próprio independente. Donde, é impossível dizer-se que o anjo estava, num tempo total, em certo lugar, e, no último instante, em outro; mas é necessário determinar um instante em que esteve, ultimamente, no lugar precedente. Onde, porém, há muitos

trarem dois anjos (ou diabos: Satanás e Lúcifer; ou um Anjo e um Diabo) num mesmo corpo. Mais uma vez a questão filosófica cara a Gil Vicente: a Consciência humana. Note-se que o Diabo (Lúcifer) afirma que, consigo na sua barca, irá o Papa a Lúcifer, portanto na aparência implicando a sua presença em lugar diferente, porém o seu movimento de ir com o Papa, o Supremo da Igreja, para o lugar onde ficará presente com (Lúcifer) ele mesmo o Supremo do inferno, não cria qualquer contradição com a concepção angélica de Tomás de Aquino, porque, na visão do Diabo na peça, a lógica (o intelecto) impõe-se: a figura do condenado (Supremo da Igreja, o Papa) é tal, que ficará junto de Lúcifer, tanto durante a viagem como no seu destino, assim, tal como o *mestre de enganos* (o Onzeneiro) ficará servindo Satanás, o mestre a enganar.

Anos mais tarde, outros diabos, como Satanás e Berzebu do *Auto da Cananeia* não são personagens *tipo angélicas* caídas que assumam corpos, como o não são os diabos de *História de Deus*, pois nestas peças, ao contrário do que sucede no *Auto das Barcas*, os diabos figuram personagens humanas vivas (indivíduos), de carácter personalizado e respeitosos aliados, diferentes e com diferentes funções em função da acção dramática das peças de que fazem parte, como por exemplo, explica Lúcifer a Belial ao descrever o carácter da figura de Satanás em *História de Deus*. Enquanto que, tanto em *Alma* como em *Feira*, como já demonstrámos,³¹ o Diabo está configurado como um encantador sedutor, onde estas personagens fazem parte da consciência intrínseca de uma figura humana triplíce (em três personagens), mas ainda assim, apresentam diferentes nuances de carácter desenvolvidas para os objectivos em causa em cada peça.

Em *Feira*, o Diabo e o Serafim, figuram partes integrantes da Consciência de Carlos V, a personagem Tempo que tudo tem (mercador mor), portanto figurando Carlos V nas personagens Serafim-Tempo-Diabo, onde as duas personagens angélicas são feirantes (mercadores, negociando a troca de ofertas), porém não se confrontam com a personagem Tempo, da qual fazem parte intrínseca, porque o Serafim foi chamado às ordens do Tempo para seu serviço, surgindo necessariamente e de imediato o seu contraditório, porque afinal também ele ao serviço do Tempo. Diabo e Serafim não contactam o Tempo

momentos sucedendo uns aos outros, ai há necessariamente tempo, pois este não é senão a sucessão do anterior e do posterior no movimento. Donde resulta que o movimento do anjo se realiza no tempo — contínuo se o seu movimento for contínuo; não contínuo, se assim o for. Pois tal movimento pode realizar-se desses dois modos, como já se disse. Ora, a continuidade do tempo provém da do movimento, como diz o Filósofo. Mas esse tempo, contínuo ou não, não é idêntico ao que mede o movimento do céu e pelo qual se medem todos os seres corpóreos, donde resulta a mutabilidade deles. Pois, o movimento do anjo não depende de tal movimento.

31 - Gil Vicente, *Auto da Feira (das Graças), ...da Banca Alemã*. Ed. 2017. Em *Alma*, ler nota seguinte.

(com bons ou maus conselhos) porque estão ambos ao seu serviço vendendo virotes ou *Graças*, e logo vendendo a Roma, que se acusa a si própria de anteriormente ter aceite as ofertas do Diabo.

De forma bem diferente, no *Auto da Alma* o primeiro Diabo (Satanás, sedutor) como o Anjo, toma o seu lugar na Consciência da personagem ALMA (o Papa Júlio II), actuando em cada momento tentando a Alma, parte componente da Consciência da própria personagem a quem se dirige, conduzindo-a ao pecado com o aceitar das suas ofertas (Roma, o Papa Júlio II *aceitou*, pois contratou os serviços dos banqueiros Fugger, como a personagem Roma haverá de referir em *Feira*). Em *Alma* o Diabo alterna com o Anjo da Guarda (Anjo Custódio, no caso São Miguel, protector da Igreja e do Papa) disputando a sua presença activa na personagem ALMA, assim fazendo parte da figura tríplice da peça Anjo-Alma-Diabo, representando a Consciência do Papa Júlio II (Roma), conforme a concepção do indivíduo apresentada por Erasmo de Roterdão do seu *Manual do Cavaleiro Cristão* (o *Enchiridion*, publicado em 1503), *Capítulo 7*:³²

De las tres partes del hombre: espíritu, alma y carne³³

Bastaba y sobraba con lo ya escrito, pero para que puedas conocerte y examinarte mejor a ti mismo me permito traer aquí la división que hace Orígenes del hombre. Siguiendo a San Pablo, distingue tres partes: espíritu, alma y carne.

(...) El cuerpo o la carne, nuestra parte más vil, donde, por culpa de nuestros padres, la antigua y astuta serpiente imprimió la ley del pecado por la que somos provocados a los vicios y nos unimos al diablo si somos vencidos.

El espíritu, por el que expresamos la semejanza con la naturaleza divina, y en el que el dedo del Creador esculpió esa ley eterna de lo recto, nacida del arquetipo de su misma mente, es decir, conforme a su Espíritu. Por esta parte nos unimos con Dios y nos hacemos una misma cosa con él.

La tercera parte, en fin, que está entre estas dos, es el alma, y en ella residen los sentidos y demás sentimientos naturales. Como quien reside en una ciudad dividida en fracciones, el alma no puede dejar de alienarse con una de ellas. Está solicitada continuamente por una y otra parte, pero ella es libre de inclinarse por el partido que quiera. Si, venciendo a la

32 - Conforme o nosso estudo de 2008, Gil Vicente, *Auto da Alma*, Erasmo, o *Enchiridion* e o Papa Júlio II.

33 - Considerando que escrevemos para gente minimamente capaz, abstivemo-nos de referir aquilo que é demasiado evidente: *espíritu* -> ANJO, *alma* -> (ALMA) pessoa humana, *carne* -> DIABO. Aliás, como escreveu Erasmo.

Mais de dez anos decorridos desde a publicação do livro citado na nota antecedente, a leitura que apresentámos mantém-se.

carne, se inclina hacia a lo bando del espíritu, se hará espiritual. Pero, si se rebaja a los deseos de la carne, degenerará en carnalidad.

(...) El alma está entre dos caminos: la carne te empuja por uno, el espíritu por otro. (...) El alma está perpleja, y oscilante se inclina hacia uno y otro lado. Se convertirá en aquello a lo que se inclinare, es decir, será aquello a lo que llegue. Si despreciando el espíritu, escucha a la meretriz [Gil Vicente (em Alma): agora estais voz mulher / de parecer] que es la carne; se eleva hacia el espíritu, se transformará en el mismo espíritu.

Erasmus de Roterdão, 1503, *Enquiridion, Manual del Caballero Cristiano*. Biblioteca de Autores Cristianos. Introduccion, traduccion y notas de Pedro Rodriguez Santidrian, 2ª Edicion, Madrid, 2001. Pag. 113...

Mais de dez anos após a nossa publicação sobre o *Auto da Alma*, não podemos deixar de transcrever a essência de uma confusão persistente, ainda corrente na *erudição vicentista* como se constata pelo *Gil Vicente Compêndio* (2018), a concepção aceite por tradição pelas academias e que José Camões muito bem sintetizou e registou expressamente em 1993, em *Purgatório* (Quimera), logo nas primeiras palavras:

Em três anos consecutivos Gil Vicente faz representar quatro autos sobre o mesmo tema – o julgamento das almas. É uma série que se produz reempregando o mesmo modo de construção com repetições e diferenças.

Hoje o autor do texto transcrito (a concepção tradicional) terá transposto o patamar, porque é por demais evidente que no *Auto da Alma* não há qualquer julgamento do protagonista (ALMA), não sendo possível encontrar **um tal tema** na peça – o **julgamento da Alma** – porque a ALMA é caminheira nesta vida e, com o apoio da Igreja Madre (estalajadeira), se guarece – *has de mantenerte en el camino (...) no dejar el camino de la virtud (...) ver hacia dónde hay que ir (...) habrás de domar tu carne, a fin de no desviarte del camino...*,³⁴ etc., – para seguir a sua caminhada em direcção a Cristo, e, jamais será possível encontrar na acção dramática do *Auto da Alma* o mesmo modo de construção que encontramos no *Auto das Barcas*, nem repetições de qualquer espécie, não se aplicando a análise de diferenças a coisas tão díspares.

De facto, como verificámos (2008) no *Auto da Alma* (1508), na personagem ALMA está figurado um indivíduo vivo, do sexo masculino (que após ser vestido pelo Diabo há-de parecer mulher: *agora estais vós mulher / de parecer*), pois nem na ficção do século xvi os diabos tentam *almas*, pessoas após a morte, gente falecida (isenta de corpo), porque seria então uma incongruente e simplória fantasia (se assim fosse seria inépcia do autor), os *diabos* tentam indivíduos humanos vivos, e assim nos termos da doutrina conhecida, isso mesmo faz constar Gil Vicente. Após o Anjo fazer a ALMA entrar na igreja

34 - *Enquiridion*, Erasmus de Roterdão, Madrid, 2ª Ed., 2001, pág.121.

(estalagem) onde os seus pilares³⁵ com as relíquias da paixão (Basilica de São Pedro de Roma) salvaguardam a sua santidade, o Diabo junto do outro Diabo, planeia nova ordem de tentações ao indivíduo figurado em ALMA, para um novo ataque logo que a personagem saia da estalagem, portanto, um lugar onde eles, os Diabos, jamais têm entrada,³⁶ e lembramos que, pela *parábola do bom samaritano*, há necessidade da existência (da construção) da estalagem.

Mais uma vez é importante referir o que já se comprovou, que o *Auto da Alma* data de 1508,³⁷ e que em nada se relaciona com o *Auto das Barcas*, onde Gil Vicente se esmera e sublima o seu Teatro no último serviço prestado a Leonor de Avis. Enquanto que o próprio sentido e conteúdo do *Auto das Barcas* – envolvendo a Instituição e a sua doutrina – confirma a sua criação como uma última obra produzida para a rainha velha. Porque Gil Vicente foi ao encontro das preocupações de Leonor de Avis com a Igreja e a sua doutrina, incidindo a peça no que está em discussão no *momento* histórico. Recordamos que a rainha quis ser sepultada do lado de fora da igreja, na sua entrada, diz-se que para ser pisada por todos à entrada, mas em 1525 quando morreu, a luta pela reforma da Igreja estava bem acesa, e se ela estava ciente que *fora da Igreja não há salvação*, também duvidaria muito, se dentro, ou de que lado se poderia nesses anos encontrar a verdadeira Igreja de Cristo.

Na verdade, em 1518, Gil Vicente está ainda ao serviço da irmã de el-rei Manuel I, Leonor de Avis. O *Auto das Barcas* será a última peça criada por sua *contemplanção*, depois mandada representar a el-rei Manuel I. Tem-se suposto que Leonor de Avis não terá assistido à terceira e última parte (*Glória*) – o que não queremos admitir – porque no segundo dia de Janeiro de 1519 Leonor abandona o convívio e a vida activa, recolhendo-se ao seu Paço de Xabregas com as *clarissas*, Franciscanas descalças da primeira regra de Santa Clara, a quem fez voto e obedeceu. Contudo, tal como expressa o trecho de apresentação de *Inferno* (no impresso também referido por: *Autos das Bar-*

35 - Os quatro grandes pilares da Igreja, os seus doutores, dos quais Gil Vicente apresenta três ao excluir deles o Papa Gregório, substituindo-o por São Tomas de Aquino (porque na peça não podia haver dois Papas), uma vez que a personagem ALMA figura o Papa Júlio II. Além disso a figura de Tomás de Aquino não tem fala na peça, porque para Erasmo ele faz parte dos novos teólogos, o qual critica sem o nomear. Os quatro grandes pilares (pilastras) da Basilica de São Pedro de Roma foram projectados (1505) por Bramante para cada um conter um cacifo com uma das relíquias da paixão de Cristo, o primeiro (construído em 1506) com o véu de Verónica, (e assim foram construídos e concretizados os projectos), etc..

36 - A interpretação do *Auto da Alma* que apresentámos em 2008 torna-se evidente a quem leu o *Manual do Cavaleiro Cristão* (o *Enquiridion*) de Erasmo de Roterdão. Enquanto isso, a *erudição vicentista* não se tem manifestado, porque dificilmente pode justificar não ter ainda lido o *Enquiridion* de Erasmo.

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

cas), *Glória* também pode ter sido representada para a rainha velha (Leonor de Avis) no primeiro dia de Janeiro de 1519, também (por suposto), *por contemplação da sereníssima e muito católica rainha dona Leonor nossa senhora e representada por seu mandado ao poderoso príncipe e mui alto rei dom Manuel primeiro de Portugal deste nome.*

Factos históricos que apontam o *mythos*

Não se encontrando notícia da primeira representação de *Inferno* e, tendo em conta o que se encontra figurado na *acção dramática* da peça, supomos que a representação do todo – as três partes (cenas) – do *Auto das Barcas*, em encenação para a rainha velha (irmã do rei) terá ocorrido entre o início do Outono de 1518 e 1 de Janeiro de 1519.

Os factos mais importantes são essenciais para acesso ao *mythos* que se figura na peça, onde encontramos:

(1) pela figura do Fidalgo com a cadeira e o manto, responsável pelos sacrificios por que passam as populações (o *desastre* de Mamora, a Bula da Cruzada, etc.), referindo querer *ver a mulher* (o terceiro casamento de el-rei por procuração em 16 de Junho de 1518) e depois, a Moça à procura do seu cão;

(2) pelo Parvo, Joane, a sua caganeira refere a indisposição e revolta do príncipe João pelo casamento de seu pai com a sua prometida, manifestando a sua enorme raiva para com o Procurador, figurando Álvaro da Costa, e com o Frade (Papa) por autorizar o casamento;

(3) pelo Judeu com o Bode, a prevista chegada a Portugal do *Tosão de Ouro*, isto é, de Thomas Isaac (detentor do cargo de *rei de armas*, designado por *Tosão de Ouro*), o responsável pela entrega das insígnias da Ordem do Tosão de Ouro ao rei de Portugal, a Ordem cujo Grão-Mestre era o duque da Borgonha, Carlos de Habsburgo (o Menino que vê no Parvo o *nosso Joane*) que, com sua mãe Joana a louca (Joana de Valdês prisioneira no palácio real de Todesilhas), era efectivamente o rei de Espanha, o *Chefe* que tem o rei de Portugal devendo-lhe obediência;

(4) pelo Corregedor e Procurador com vara (lei), o papel (decisão) e os livros, o *acerto de condições* (a já tecida meada pela Alcoviteira) para a aliança (casamento), a Confederação dos Estados (Portugal e Espanha), o projecto e serviços de Fernão de Magalhães (o Pastor), a saída para Sevilha dos grandes financiadores dos empreendimentos marítimos de Portugal, os banqueiros Fugger (Sapateiro), Welser e o investidor Cristóvão de Haro (o Onzeneiro), etc.;

(5) pela *Lição de esgrima* do Frade, o Papa Leão X, que resolveu um planeado atentado contra si, numa vitória dando uma lição dolorosa aos seus opositores dirigidos pelo Cardeal Petrucci, representado no Enforcado;

(6) pela crise (crepúsculo) de orientação e governo da Ordem de Cristo, quando o seu emproado Grão Mestre (Fidalgo) se torna Cavaleiro da Ordem do Tosão de Ouro devendo obediência ao *Chefe* desta e, após o desastre de Mamora, as lástimas de Marta Gil (Ordem de Cristo).

Factos que nos parecem estar de algum modo relacionados – pelo que consta da peça, comprovadamente censurada sem que se conheçam versões anteriores a 1562 de *Purgatório* e de *Glória*, – portanto, sem documentação que confirme a sua ligação, mais além das coincidências, das datas e do tratamento diplomático das questões envolvidas. Porém, os factos estão no âmago do *Auto das Barcas*, comprovando a existência de relações entre a realidade e o que se apresenta como figuração – *e vós tornar a tecer / e urdir outra meada* (749), por certo uma **meada anterior** – das ligações históricas cuja documentação terá desaparecido, dissimulada, ou até falsificada por algum Taful. Pois, a *Comédia* representa factos sucedidos (Aristóteles), ou que na lógica do seu desenrolar, ou pela realidade vivida, podiam ter efectivamente sucedido... Com certeza que alguma ligação com a *realidade histórica dos factos* terá efectivamente sucedido e assim ter sido figurada no *Auto das Barcas*. Vistos de outro modo, a série de factos reais documentados que se envolvem no universo figurado da peça encontramos:

a política de casamentos dos Habsburgo (tia Margarida), preparando a projectada união imperial destinada a servir o Poder de Carlos pelo executor (o Grande Chanceler Jean le Sauvage, sob direcção de Guilherme de Croy) conducente à actuação e intervenção nas várias Cortes europeias;

o envolvimento do rei de Portugal na rede de alianças com a deslocação de embaixadores e procuradores para o efeito, Pero Correia e Álvaro da Costa, e a deslocação de Lourenço Lopes,³⁸ em missão desconhecida (em Setembro de 1517) a Absburgo na Alemanha para contactos com os Fugger;

a indisposição e revolta do príncipe João (Joane) com a notícia e com o casamento de seu pai em 1518, com a sua noiva;

a importante redução do avultado financiamento estrangeiro à navegação de Portugal, com a saída de Cristóvão de Haro e dos banqueiros Fugger e Welser para Sevilha em 1517;

a descoberta a tempo (talvez pela interferência do duque de Bragança) e a resposta consequente do Papa Leão X à planeada conspiração com a tentativa do seu assassinato, conjuração levada a cabo pelo Cardeal Alfonso Petrucci em Abril, e o seu castigo com a força em Junho de 1517;

a derrota militar de Portugal em Mamora em 1515, após a soberba e a jactância da sua fama (*Fama*), transformada em bazófia, apresentada com a ufana embaixada ao Papa em 1514;

38 - Lourenço Lopes, que ocupará o cargo de Feitor de Portugal em Antuérpia (Anvers), era sobrinho de Tomé Lopes de Andrade Feitor da Casa da Índia em Lisboa. (Damião de Góis, *Crónica...*).

a constante dúvida sobre quem governa a Ordem de Cristo, se o rei de Portugal se o Papa, conducente à reflexão histórica sobre a referida Ordem militar de Cristo (Marta Gil com o seu *canistrel*) e ao seu papel na política de expansão europeia, com a contribuição impar para a cartografia do planeta – a geografia e as ciências da navegação;

o afastamento de Fernão de Magalhães da Corte portuguesa;

o abandono de Portugal em favor da Espanha de grande número de pilotos especializados, de cartógrafos e cosmógrafos dos mais qualificados, etc.;

a entrada de novos senhores nos cargos de liderança da política europeia (Francisco, rei de França, o Lavrador, Leonor de Áustria em Portugal, a Moça, e Carlos de Habsburgo em Espanha, o Menino);

o manejo da obediência ao *Chefe* com a integração de governantes como novos Cavaleiros na Ordem do Tosão de Ouro;

o fecho do V Concílio de Latrão e as lutas pela reforma da Igreja (Erasmus, Lutero) com os confrontos institucionais e com a sua doutrina;

o papel concreto dos cronistas (o Taful com as suas *Cartas*) como hoje os “jornalistas”, pelos objectivos no propalar de notícias defendendo e enaltecendo as acções do seu senhor (escondendo, tramóias, traições, etc.), *de facto* construindo uma realidade fictícia daquilo que em cada caso sucedeu em confronto com os factos efectivamente sucedidos.³⁹

A integração figurada de destacadas figuras políticas no universo conceptual criado e representado no *Auto das Barcas* – *teatro de Corte* e para a Corte (pois nunca se trata de teatro religioso)⁴⁰ – e a sua relevância do conteúdo da peça, constitui um laço essencial com o momento histórico, nos relacionados espaços políticos e ideológicos do conteúdo da peça.

A composição destas figuras está distribuída de forma organizada pelas duas partes iniciais (*Inferno* e *Purgatório*) e, ao fechar a terceira parte, o Autor confere uma forte unidade à forma da peça, porque mantém em *Glória*, a permanência em cena da liderança europeia – purgando, – aquela liderança que enfrenta o Sacro Império que (o Menino, alcançou a *glória*), personificado pelo conjunto das personagens conduzidas pela Morte perante os juízes – um Império *morto* que se pretende restaurar – as quais se consideram no direito

39 - Mais adiante expomos a identificação da figura na personagem Taful, trata-se de Pero Tafur (ou Tafur), cuja prosa, da primeira metade do século XV, na forma de *Cartas de Viagens*, imitando *Crônicas*, adquiriram o estatuto de Romances (históricos), pela sua fantasia de factos e descrições.

40 - A ideia da Corte portuguesa ser muito religiosa e estar ao serviço da Igreja, mais que a Corte espanhola, francesa ou inglesa, não passa de um mito, uma ideia falsa na História de Portugal. Os reis de Espanha receberam o Título de *Reis Católicos*, o de França de *Rei Cristianíssimo* e o de Inglaterra veio a receber o Título de *Defensor da Fé*. Enquanto que os reis de Portugal, nem Manuel I nem João III, vieram a receber do Papa qualquer Título minimamente comparável.

inquestionável de alcançar a Glória, porque gente agraciada por Deus, como *grandes de alto estado*, representando as figuras dominantes, efectivamente no Poder, como dignidades nas personagens ideais (abstractas), num ambicionado futuro conforme as mais recentes manifestações ideológicas.

Na primeira parte o Autor apresenta a condenação (*Inferno*) daquelas figuras públicas (desde o Fidalgo ao Enforcado) e das Instituições (Cavaleiros, e figurando a Igreja o Anjo) sobre as quais a Sociedade em geral (o povo) manifesta já um juízo categórico – popular, histórico e filosófico – sobre a sua conduta, estas são condenados pela sua participação na vida real em acções que na peça são evocadas, aludidas, sugeridas ou de algum modo figuradas pela descrição do Diabo. Porque a presença viva do Moço, pela sua saída, assinala-nos que se está a tratar de gente concreta, viva. Pois só após a entrada da Morte se tratará de mortos idealizados, abstractos dignitários.

Na segunda parte o Autor apresenta a expectativa que permanece, as personagens ficam *purgando*, a sua condição é temporária e não espacial, pois apenas ocupam um lugar à margem, não especificado – *purgam por aí* – estando as figuras públicas em confronto com o seu destino, que já foi determinado, mas na realidade ainda por concretizar. Porém, pelo juízo prévio o seu destino será a glória: (1) Francisco I de França (Lavrador); (2) a instituição Ordem de Cristo (Marta Gil); (3) Fernão de Magalhães (Pastor) na sua audácia; (4) Leonor (Moça) a nova rainha de Portugal. Por isso também (5) Joane (o príncipe João) permanece *purgando*, tendo ficado esquecido em *Inferno*, estando bem presente em *Purgatório*. Estes cinco vão permanecer em cena na terceira parte da peça, nunca embarcaram.

Porém, um juízo firme sobre duas das figuras da segunda parte da peça merecem desde já alcançar o seu destino, são duas excepções paradigmáticas de *Purgatório*: (1) o Menino (Carlos de Habsburgo) tem lugar garantido no paraíso desde já (por ser menino), pelas mesmas razões que as personagens conduzidas pela Morte o têm, pois os *principais*, os *grandes de alto estado*, atingem sempre a glória eterna na História humana, ou dito de outra forma, receberam a *Graça*; (2) e o Taful, o *Cronista* de serviço a cada senhor no local e momento histórico, não merece qualquer dúvida sobre o juízo a formar, o juízo está feito e não haverá que ter em consideração, nem no momento especial de atribuição de graças (Natal vivido no momento) não merecem amnistia de Cristo (povo), os *tafules* estão condenados pela sua actuação viciada, os seus jogos de missivas (Cartas) preparadas em favor de seus senhores, dissimulando as discrepâncias.

Assim concluindo o significado na forma apareete da peça, na terceira parte mantém-se no Diabo (o vivo Povo em defesa da ética) a condenação popular da actuação em vida das figuras responsáveis pelo Poder (secular e religioso). Porém, com a morte, na realidade da doutrina do mundo cristão

surge a *Salvação*, o juízo sobre as figuras públicas na História, – seja o juízo popular, histórico ou filosófico da época – conduz os *principais* à *Glória*: os mais altos governantes da *nobreza* e do *clero* são salvos pelos seus próprios povos que os glorificam. Assim, excluindo da *Salvação* (glória), com o propósito significativo do Autor, quaisquer outras figuras: *En el viaje primero / m'enviaste oficiales / no fue más de un caballero / y lo ál pueblo grosero* (15) / *dexaste los principales. // Y vilanaje / en el segundo viaje...*, porque após a morte (pela Morte) os *principais* serão homenageados e serão figuras públicas com lugar na História, atingindo portanto a *glória* oferecida por cada (povo) nação ou império, portanto, com a acção da Morte, e só pelo juízo de Cristo, figurando um Povo súbdito *dos grandes de alto estado*.

Níveis de significação da peça

Quanto aos significados sociais, históricos e políticos, o *Auto das Barcas* prossegue o carácter do teatro clássico grego: a *acção dramática* da peça constitui um juízo de consciência, colectivo, popular (Diabo) e institucional (Anjo), sobre *algo que não sucede em cena*, mas *que sucedeu ou se admite ter sucedido na vida real* daqueles que estão figurados nas personagens, portanto sobressaindo sugestões, alusões, evidências ou mesmo referências aos factos sucedidos, postos perante o público não tanto pelo conteúdo dos diálogos – como no caso do teatro clássico, o coro como *consciência colectiva* – mas pela caracterização das figuras (com seus identificadores unidos a um *tipo* social), pela idiossincrasia das personagens, pelo carácter significativo dos episódios que as envolvem e, sobretudo, pelos espaços de significação e suas relações, ou relacionamento entre os episódios de diferentes espaços – os da realidade do momento histórico e os da realidade criada na acção dramática – na sua interacção no decurso da peça de teatro.

O novo modo de fazer Teatro: não literal na acção, nem nos diálogos; nem descritivo e nem narrativo. Contudo, com um forte suporte no teatro clássico grego, de Sófocles e de Aristófanes, que se multiplica em vários sentidos.

(a) O *sentido literal* (religioso), no pleno dos seus significados, manifesta-se pela representação do edifício conceptual da Igreja, nos domínios do destino da humanidade, para o inferno, ou estagiando em purgatório e, ou seguir para o paraíso, na forma clara de uma caricatura das *moralidades medievais* – o Diabo é quem defende a verdade e a moral, – desde *Inferno*,⁴¹ nos pecados e vícios capitais pela conduta humana, seguindo de perto o *Inferno* de Dante e conforme o exposto por Tomás de Aquino na *Suma Teológica*, e concluindo *Glória*, com o paraíso adquirido pelos *principais* pela acção exclu-

41 - Conforme o que publicámos em: *O Auto das Barcas de Gil Vicente, Inferno – a interpretação -I*. Ed. Lógos – Biblioteca do Tempo, Março 2018.

siva de Cristo da ressurreição, segundo o entendimento corrente no momento histórico (Lutero), ao morrer na Cruz, Cristo garantiu a *barca da glória* a todas aquelas almas.

(b) O *sentido alegórico* constante nas mais diversas alegorias, de fundo histórico, político, social, religioso, etc., tanto pelas *figuras* nas personagens como pelo *juízo das almas*, como por uma série de episódios que constituem eles próprios alegorias ao que sucedeu no passado do *mundo real* a que aludem, tornando clara a essência na ética (*auto de moralidade*), porque: (1) a própria *literalidade religiosa* é ela mesma *a alegoria* ao juízo da conduta, aos hábitos e à índole humana – oculta ao Juízo do povo e das instituições sociais – ao juízo e prática social do povo (Diabo), ao juízo e proceder das instituições sociais (Anjos), e manifesta ao povo (Diabo) e às instituições (Anjo) na auto-avaliação e juízo do Poder pelos *principais*, quando reivindicam a sua fé, o conhecimento das *Escrituras* e o facto de terem recebido a *Graça* para o serviço e *glória de Deus*; e (2) a *literalidade das barcas e do seu destino* (em si, no zarpar e pela arte da navegação), com os Cavaleiros da Ordem de Cristo, e a conclusão na *Glória* em castelhano, constitui *a alegoria* mais completa e complexa ao universo histórico e político da peça.

(c) O *sentido cultural e ideológico* encontra-se no percurso pelos *universos* da literatura e teatro clássico greco-romano, das moralidades medievais, da *cousa nova* italiana e da *Divina Comédia* de Dante, e mais além, o universo filosófico de Platão, Aristóteles, e deste até Tomás de Aquino, na leitura (bem atenta) de confronto daquelas obras com as ideologias de vanguarda, com todos os significados envolvidos, constituindo assim uma *conjunção* num universo próprio (o *casulo* da Obra). Onde a construção de *sentido* no seu espaço e tempo (perante as elites), se projecta na forma de caricatura que se conclui (fecha) em *Glória*, com a sugestão da *Danza generale de la muerte* colocada no presente, renovando o passado medievo no seu mais firme teocentrismo. Isto, para fechar a peça num confronto das novas interpretações teológicas do momento (Erasmus e Lutero), perante a instituição da filosofia moral europeia (*Inferno*) condensada por Tomás de Aquino.

(d) O *sentido político e social*, por certo o mais oculto na peça devido à Censura, com risco da própria vida do Autor, manifesta-se na crítica política ao rei e ao clero; e, sobretudo, à ambição do Poder e às expectativas de futuro dos mais importantes governantes europeus. Uma crítica dissimulada pela figuração da realidade, onde os cortes da Inquisição tornaram mais difícil o desvendar do conteúdo, e dos significados já de si obscurecidos num enredo cujos nexos não se clarificam senão pelo *mythos*, isto é, pelos dados históricos que nele se configuram. O que na leitura destas páginas se irá esclarecendo.

(e) O *sentido histórico* envolve a formação das nações na sua luta pela definição das fronteiras (França) ou a sua conformação (Portugal), em confronto

com a ambição de domínio da Europa, da Igreja (Espanha, Flandres, Alemanha) e de um mundo novo mais além, pelo que envolve também a expansão europeia pela via marítima: pelos seus decisores, pelo seu financiamento (Alemanha, Países Baixos, Áustria) e, pelo *sentido das barcas*. Da parte de Portugal pela entrega da arte de navegar (pilotagem, cartografia e astronomia) a Espanha, em troca do casamento de el-rei Manuel I com a irmã de Carlos I; e ainda (fim do Concílio de Latrão, revoltas e suas consequências) a reforma da Igreja, da instituição e da sua doutrina, o início da *Reforma*.

(f) O *sentido filosófico* do *Auto das Barcas*, que enriquece sobremaneira o sentido cultural da peça, é dirigido ao núcleo mais inteligente da elite intelectual da Corte portuguesa, aos capazes de um alto nível de leitura da *Obra de Arte*. Em termos gerais, por ser este o *sentido* resultante do sucesso e da superioridade da dialéctica de Platão sobre a lógica de Aristóteles. Porque, a filosofia de Aristóteles, o Filósofo de Tomás de Aquino (*Suma Teológica*) e de Lutero, na lógica dos seus novos “axiomas” (dogmas), resulta ser ineficaz para alcançar a Verdade dos fenómenos humanos e sociais, pois tanto o Diabo como o Anjo – tanto como a *tradicional erudição vicentista* – se mostram incapazes de ler a índole humana e perceber os vícios (hábitos) do Homem e da humanidade, incapazes de ver e entender os comportamentos sociais e a Sociedade, captar o Belo na *Obra de Arte* (Florença, ou o *Auto da Barcas*) na dialéctica da sua plenitude.

O principal confronto filosófico da época, presente e resolvido na perspectiva de Gil Vicente, situa-se entre a filosofia (a dialéctica) de Platão e o aristotelismo em voga. Na peça o Autor demonstra que, para se perceber, entender e conhecer, é necessário seguir a dialéctica de Platão, descer ao mais baixo nível da *linha dividida na vertical* (aos instintos, hábitos e sinais mais elementares), subir progressivamente ao sensível, às crenças e opiniões, explorando o conhecimento humano individual ou socializado e, depois, em passos seguros, prosseguir explorando os saberes adquiridos nos confrontos, explicando os conflitos de cada patamar, de modo a que, quando alcançada a Lógica (a geometria da composição, a Ciência), se resolvam as suas contradições transpondo-as, ascendendo ao mais alto nível da *linha dividida*, no triunfo da dialéctica, na clarividência do Belo, o domínio da Justiça (como virtude, ética política), da Filosofia e da Arte.

Bem longe da recente publicação académica (2018) *Gil Vicente Compendio*, e mais longe ainda de “*Gil Vicente e os mistérios da sua Barca do Inferno – Um Texto e um Autor que bem conhecemos*” ou de “*As Barcas, de Gil Vicente, cinco séculos depois*”,⁴² e sobretudo, do completo *castelo de fan-*

42 - José Augusto Cardoso Bernardes, *As Barcas de Gil Vicente, cinco séculos depois*. (Artigo) em CRITICÓN, 134 | 2018: *Letras hispano-portuguesas de los siglos XVI y XVII*:

tasias sobre as peças, o Teatro e o que se tem escrito sobre a *Copilaçam de 1562*, constatámos que a organização, classificação e apresentação do *Livro das Obras* terá sido um projecto completamente manipulado pela Inquisição: uma manipulação com consequências nefastas que, ainda hoje, continua a ter efeitos perversos nos espíritos mais crédulos ou incautos.

E muito ao contrário do que se tem considerado, por força da *Copilaçam* e, sobretudo, dos espíritos manipulados em consequência da censura, organização, classificação, “*emendas*” e apresentação das *Obras* pela Inquisição,⁴³ algumas das peças de teatro de Gil Vicente terão sido representadas em salão amplo, porém, a sua maioria foram representadas nos pátios dos palácios (ao ar livre), pátios interiores com ou sem galerias, ou em anexo murado tipo vestíbulo, quintal, ou em espaços públicos delimitados e organizados para o efeito, ou ainda, num ou noutro caso, em claustros de conventos e, muito raramente, numa capela, como no caso de *Quatro Tempos* no Natal de 1503. Mas, mesmo nos casos de representação em domínio da Igreja, as suas peças não podem ser classificadas como as tradicionais *moralidades* (tampouco *mistérios*), nem *medievais* nem *reformistas* ou *contra*.

As *moralidades* na classificação dada por Gil Vicente, constituem críticas políticas – focadas na ética do Poder – dirigem-se à Corte, ao Poder político e ao seu comportamento, ainda que a política seja a da Igreja de Roma (Estado Pontifício, ou do Papa). As suas peças de teatro envolvem a conduta e proceder dos líderes, governantes e ideólogos, apontam a crítica para a *ética* dos poderosos, *não constituem nem se manifestam como lições*, nem de *doutrina* nem de qualquer aspecto da, ou para com a *religião*. Outros autores do século xvi, em acções de doutrinação da Igreja (algumas muito posteriores a 1530), claramente contra o *protestantismo* (contra a divisão da Igreja) – doutrinando e justificando a *salvação* não apenas pela fé, mas também pelas obras (misericórdia, caridade, justiça social) – produziram obras ao serviço do Clero, para divulgação pedagógica da *doutrina* da Igreja de Roma e, sobretudo, em defesa da Instituição (pela *parábola do Bom Samaritano*), como por exemplo os anónimos autores dos autos, caracterizadamente de devoção, (1) *Deus Padre, Justiça e Misericórdia*, e (2) *Obra da Geração Humana*, peças muito erradamente atribuídas a Gil Vicente por alguns académicos num passado recente.

aproximaciones críticas. Julho de 2018. Publicado em Dezembro 2018: <http://journals.openedition.org/criticon/4831>.

43 - Note-se que em “*Os enunciados didascálicos na ‘Compilação’ de 1562*” (Revista da FL UP, II Série, vol xxi, 2004), Jorge Osório detecta intencionalidade na organização da *Copilaçam de 1562*, na didascália inicial de algumas das peças e na sequência de peças do Livro I (ditas de devoção), atribuindo muito erradamente a Gil Vicente a intenção de uma tal organização e classificação das suas peças. Assim, tal como Cardoso Bernardes, Jorge Osório parece aceitar bem o embuste montado pela Inquisição em 1561-1562.

Leitura do *Auto das Barcas*

Uma análise cuidada do texto do *Auto das Barcas* permite-nos observar alguns *momentos* significativos do universo social e da vida prática coetânea figurados na *acção dramática*. Salientamos em especial alguns momentos formulados em forma de caricatura, em duas frentes de vanguarda na Europa (Portugal, plena renascença), a *arte de marear*, pela de marinharia, e a *arte da esgrima*, pela lição de esgrima. São pormenores importantes para a percepção e compreensão do *mythos* da peça, do seu envolvimento no momento histórico, cultural, político e social.

Quanto à arte de marinharia, além das diversas referências a algumas embarcações da época e a par de alguns depreciativos próprios da galhofa – barca, barco, barinel, bateira, batel, caravela, caravelão, carraca, nau, navio, (traquitana), zambuco – devemos destacar as encenações do próprio *actuar de marinhagem* pelas personagens que dominam as barcas (diabos e anjos), bem como das condições e cuidados necessários para bem navegar, como por exemplo o saber sobre o *leito do vento* (percurso do vento de encontro à vela)... Porém, quanto aos *remos* e *remadores* a sua simbologia difere no *Auto das Barcas* em *Inferno* e *Glória*, num confronto posto em evidência em *Purgatório*, ultrapassando o acto de marinhagem e a arte de navegar, contudo justificado pelos versos que fecham o romance cantado pelos Anjos no início da segunda parte da peça, *Remando vão remadores: ...// A ribeira mui serena / que nenhum vento bolia*.⁴⁴

Salientem-se os confrontos destacados na peça: (1) com a preparação de um veleiro a zarpar pela força do vento em *Inferno* (libertação do leito) e em *Glória* (desfraldar das velas), perante a constante referência aos remos e ao remar; (2) pela imposição com o tomar dos remos pelas personagens e o seu remar, onde, em *Inferno* faz parte da condenação das figuras, enquanto que a partir da segunda parte a força dos remos vai estar nas mãos dos Anjos (*anjos remadores*) que, ao entrar em cena, com o seu canto *glorificam* a acção de remar, ou como diz o Anjo a Marta Gil: *se te ajuda o bem obrar / que as obras remos são*; (3) e em *Glória*, pela intervenção de Cristo, os remos, e a acção de remar, passará dos Anjos aos passageiros, como em *Inferno* mas com significado oposto.

No seu confronto estas mudanças vão conduzir o público a reflectir, porém, em qualquer dos casos, para bem ou para mal, trata-se do navegar. Os

⁴⁴ - *Remos* e *remadores* tomarão uma simbologia completamente laica, num canto alegórico de enorme força emocional, em 1527, numa perspectiva humana e social, na peça *Nau de Amores*.

confrontos (aparentes contradições) constituem uma forma de o Autor evidenciar a importância da navegação, completando o tema das duas barcas com destinos diferentes idealizados, também com alternativa no acto de navegar. As únicas personagens que se cruzam *directamente* com a navegação são, além de Anjos e Diabos: o Fidalgo e o Pastor. O Fidalgo, pelo seu nome Henrique, como também por ser considerado o meirinho, o meirinho do mar, e ainda pela soberba (bazófia) de se exhibir como senhor da barca. O Pastor, ele mesmo o diz, dirigindo-se ao Diabo, referindo o *momento* da sua morte: .../ *E vinha ora bem descado / de topar mar nem marinha, / avonda espantallo honrado* (458). Isto é, o Pastor (líder) está ligado a funções exercidas no mar, navegando ou além-mar.

Podemos pois concluir que a peça envolve no seu *mythos* a Navegação num dos seus significados mais *ocultos* (*escuras*, segundo Sá de Miranda): o navegar em 1518 e 1519.

Significações mais além dos diálogos

1 – O zarpar das barcas

Gil Vicente inicia a peça – sobre as Barcas – oferecendo ao seu público uma cena *única de acção*, uma cena apenas implícita no texto, mas deveras importante no *drama* da peça, uma figuração da realidade com múltiplos significados, onde o diálogo há-de estar bem espaçado no tempo que acompanha os *fazeres* necessários à concretização do aprontar de um veleiro para zarpar. A cena serve o *drama* da peça porque pretende destacar *as barcas* (por uma delas) e a actividade que envolve o aprontar da partida – no caso, para um outro Mundo (Inferno, hemisfério Sul, Glória), – porque há uma cena semelhante, *única de acção*, executada sem liderança nem comentários, após o Anjo (epílogo) ordenar a partida – pois o público já sabe o que estão fazendo – portanto, volta a encenar-se o aprontar da barca a zarpar na terceira parte (em *Glória*) concluindo-se a cena quando, desfraldando-se a vela, se mostra a Cruz de Cristo.

A peça exige um local vasto para a sua encenação, com diversos trabalhos, de carpintaria para montagem de cenários, que numa primeira encenação se poderiam prolongar por mais de um dia, porque a concretização da *acção* com as tarefas que se desenvolvem no espaço dramático – e necessariamente no espaço físico real, o espaço plástico da cenografia – implica a presença de um simulado *aparelho* de marear (com cordas, polias, roldanas, panos vários e velas, mastros, galindréus, vergas, etc., incluindo a prancha e atavios de embarque), dispondo de mecanismos apropriados à *imitação* do *fazer* de marinharia, e espaço disponível para o movimento de avançar e recolher da prancha de embarque, etc., *dispositivos* que, na época, têm de estar presentes

para *oferecer* ao público, não gato por lebre, mas a *realidade de facto* criada na peça. Portanto, há que destinar o espaço que vão ocupar as barcas com o velame e bandeiras, prancha a deslocar-se dando acesso a um pseudo casco com pelo menos um mastro, onde um simulado *aparelho* de marear evoque o manobrar de um pequeno veleiro com dois diabos tripulantes, a carga que já traz, e lugar para mais uma dúzia de passageiros, os panos (velas e bandeiras) e a âncora (ou uma fateixa), tal como consta da peça (isto considerando a segunda barca inerte). Há ainda que considerar o campo livre destinado aos deslocamentos de cada entrada, bem como para a dança e a esgrima do Frade⁴⁵ com os seus avanços e recuos exemplificando conhecidas *técnicas de duelo* com espada e broquel, em confronto com um suposto inimigo, *tretas*⁴⁶ rigorosamente descritas enquanto as executa.

O Diabo além de animar o ambiente – *À barca à barca oulá / que temos gentil maré* – faz uma estimulante chamada por passageiros – *À barca à barca u u / asinha que se quer ir. / Oh que tempo de partir / louvores a Berzebuu* – e, entretanto, com o seu Companheiro, desempenha diversas actividades que correspondem com exactidão ao aprontar de uma barca a zarpar, pois em conformidade com a acção, o Fidalgo pode dizer ao entrar: *Esta barca onde vai ora / que assi está apercebida?*

A arquitectura de cena exige o mover o carro a ré⁴⁷ porque o cenário tem (tinha) de se apresentar realista quanto possível, para que o público assimi-

45 - Tudo isto, sendo montado na câmara da rainha gravemente doente (?), de tal modo que ela, na sua cama, se sentisse como espectadora privilegiada e, além disso, com os elementos físicos e materiais da arquitectura de cena, ainda a indispensável presença na câmara de uma catrefa de gente (?). Além dos técnicos de cena (excluindo o Moço, porque sai de cena), são dezoito pessoas só em personagens da peça necessariamente presentes em simultâneo e em grupos distintos dentro e fora das barcas. Além da obrigatória presença da família mais próxima da rainha entre o público do espectáculo. Isto, só, serviria para desmontar a *invencionice* de 1562 de que a peça teria sido encenada na câmara da rainha moribunda, mas há ainda o verso (21) manifestando a festividade da ocasião: *Põe bandeiras que é festa...*

46 - **Treta** (ardil): Termo de Esgrima. Corresponde ao conceito ou pensamento e respectiva acção que forma aquele que se bate em duelo para ferir o outro (incluindo a autodefesa), sem que o adversário se aperceba de imediato de qualquer dos seus lances. Portanto, como se pode ler no *Diccionario de la lengua española* da Real Academia Española: “*Engaño que traza y ejecuta el diestro para herir o desarmar a su contrario, o para defenderse.*” (DRAE, 2001).

47 - No diálogo entre o Diabo e o Companheiro constam termos de marinharia da época, correspondentes às actividades necessárias, a acções físicas reais de bloqueio e preparação para zarpar de um pequeno veleiro, como demonstrado por Óscar Pratt e Henrique Lopes de Mendonça (um profissional da Marinha) em aceso confronto com Carolina Michaelis, transcrição de José Leite de Vasconcelos de artigos do *Diário de Notícias*, em *Revista Lusitânia*, 15, pag. 268 e seguintes, *Sobre um verso de Gil Vicente*. A carta de Óscar Pratt foi também publicada na revista “A Máscara”, n.6 – 1912.

Embora o termo *carro*, ou *cairo* ou *caro*, esteja fora de uso em Portugal, no Brasil (mais próximo do português do séc. xvi) ainda se usa de forma corrente, com o mesmo sentido

lasse e entendesse bem que a barca está pronta para zarpar, exactamente com aqueles passageiros escolhidos pelo Autor, porque haverá de transmitir esse significado importante, no princípio (destino ao *inferno*) e no fim da peça (destino à *glória*). A tarefa faz-se com cuidado, trata-se de mover a ré o *carro da escota da genoa* (vela triangular à proa). [Diabo] *Ora venha o caro a ré.* [Companheiro] *Feito feito.* [Diabo] *Bem está.*

O *fazer* corresponde às mais diversas actividades que se desenvolvem numa barca: ...*atesa aquele palanco* (estica aquele cabo que prende a vela e serve para a puxar) e *despeja aquele banco / pera a gente que vinrá.* Para cumprir, o Companheiro liberta o banco de alguma carga, que por disparate coloca em mau lugar, ficando a carga a fazer obstáculo ao vento, ocupando o *leito do vento* sobre a coberta, incentivando o cómico da situação e, quando o Diabo dá por isso, repreende-o porque não quer demora ou atrapalhação na partida, dizendo: *Ora sus que fazes tu? / Despeja todo esse leito.*

Segue-se uma tarefa em que o Diabo tem de colaborar com o Companheiro e, para a iniciar, diz: *Abaxa màoora esse cu.* (**Cu** é a parte inferior do poleame, o oposto à cabeça). / *Faze aquela poja lesta / e alija aquela driça.*⁴⁸ Quer dizer, a parte inferior da vela ligada por um cabo, a poja, com certeza passando através do poleame respectivo, tem de ser desembaraçada e esticada, o *fazer lesto*. Entretanto, há também que *alijar* (aliviar) uma adriça,⁴⁹ e é o Companheiro que terá de realizar a tarefa. Só depois se inicia o trabalho de colaboração para o desfraldar da vela grande (trapezoidal), que é acompanhado pelas palavras: *Oh caça, oh içã, içã.*

Por *caçar (as velas)* designa-se o alar (puxar) das escotas das velas de modo a esticá-las pela parte inferior, para melhor acção do vento ou para cerrar mais a bolina. Como dissemos, o desfraldar das velas terá implicado a colaboração do Diabo ajudando o Companheiro (um nas escotas e outro na adriça), içando a vela por intermédio do mecanismo de poleame criado por Gil Vicente para o efeito. Para o Diabo o *fazer* foi cansativo, pelo que desabafa: *Oh que caravela esta!* E, enquanto ele próprio vai tratar de verificar se o leme está na posição devida (virado para barlavento), dá mais trabalho ao Companheiro: *Põe bandeiras que é festa / verga alta âncora a pique.* O Companheiro terá de pôr as bandeiras estendidas desde o mastro à proa e (ou) à

para as mesmas ‘peças’ do veleiro: *carro da escota da genoa*. Como se pode ler no artigo: “Regulagem básica de velas” de Marcos Wetzel da Rosa em: [popa.com.br – www.popa.com.br/docs/tecnicas/regulagem_basica_das_velas.htm](http://popa.com.br/docs/tecnicas/regulagem_basica_das_velas.htm)

48 - A nossa informação resulta também da consulta do *Dicionário ilustrado de Marinha* de António Marques Esparteiro, Liv. Clássica Editora, 2ª Ed. 2001. Onde: **Carro** – parte inferior da verga dos bastardos, onde são passadas as orças para alar e aguentar a verga para barlavento.

49 - Adriça, *driça* é a antiga designação de adriça, cabo de içar as velas. Alijar (aliviar) é também pôr borda fora, aliviar o navio.

popa, e enquanto que a verga (suporte superior da *vela*) já estará alta (com o içar já realizado), o Companheiro terá ainda de preparar a âncora para a partida, isto é, esticar o cabo da âncora (que no caso poderá ser uma fateixa) para que logo que seja dada a partida a âncora esteja já levantada por completo, solta do fundo do rio.⁵⁰ *Verga alta âncora a pique* é expressão (comando) de prontidão de zarpar.

Põe bandeiras que é festa...

Pela euforia expressa pelo Diabo a *festa* terá significados importantes para a datação e compreensão da peça que hoje poderiam ser difíceis de estabelecer. Todavia, as suas significações estarão por certo, e necessariamente, na *festa da partida* de quem vai ser transportado para o *inferno*, e as bandeiras podem consistir ou conter ícones que teriam algum significado. Na falta destes, resta-nos o conjunto de passageiros que conformam (conformaram na vida política e social) a *festividade* que se celebra no *momento* da representação ou pelo dito *inferno* considerado na peça, como as relações implícitas no convívio das personagens na barca e os de fora dela.

Em termos de *espaço dramático* – senão o cenário – a arquitectura de cena é sempre a mesma nas três partes (*cenas*), dobrando-se a meio da peça em simetria. Os cenários do *Auto das Barcas*, em relação às três partes, apresentam-se simétricos:

...em *Inferno* há uma barca grande (para uma dúzia de passageiros) com todo o aparelho de navegar, e uma outra embarcação mais pequena (inerte, um estrado com vela fixa), havendo imitação ondulante da água do rio (pois para subir à barca requer a prancha e atavios), sabemos que é assim pelo que diz o Anjo ao Fidalgo, *essoutro vai mais vazio / (...) / vós ireis mais espaçoso*;

...em *Purgatório* não há barca grande, senão duas inertes (semelhantes) imitações da pequena embarcação (um *cadafalso*, palanque, estrado) – de um batel, segundo o Diabo – nem sequer há sugestão de água ondulando, sabemos isso pelo Pastor quando diz, *isto é cancelo ou picota / ou sonefica alorrém / não lhe marra ela aqui gota / de ser isto terramota / pera enforçar alguém...* Porém, o purgatório não constitui um destino (lugar) para onde embarcar, não existe como tal, os destinos são dois: continuam a ser o inferno (Taful) ou o paraíso (Menino).

...e em *Glória* regressa a imitação da ondulação da água do rio, traz a Morte e o desenlace da peça que se realiza em castelhano no seu todo, num *universo cultural* castelhano (imperial) – *Danza generale de la Muerte* – ficando a embarcação inerte entregue ao Diabo e Companheiro, e a barca

50 - A operação desenvolvida pelo Diabo e Companheiro (uma *mareação*), designa-se (hoje) por *pôr à capa* ou *pôr ao través*. Operação que consiste em imobilizar um veleiro com as velas desfraldadas, do seguinte modo: caçando a vela grande, depois de ter trazido o carro da genoa a ré, ou seja, aquartelando a vela de vante e pondo o leme virado por completo a barlavento.

grande, com o simulado *aparelho* de marear, entregue aos Anjos, sabemo-lo pelo desfraldar da vela onde se apresenta a Cruz de Cristo, das velas castelhanas necessariamente.

Os cenários completam-se ainda com o panorama do rio e a outra margem, onde, no horizonte visual, se apresenta além da continuidade da água a imagética do *Inferno* de Dante referida em *Glória*, que há-de estar lá desde o início da peça. Porque, embora os pormenores do cenário sejam referidos na terceira parte, estes fazem parte da arquitectura de cena desde o início, podendo apresentar algumas deslocações do cenário de fundo a fim de sugerir o movimento das embarcações ou variar o local de embarque.

A simetria impõe-se ainda no espectáculo de preparação da barca grande para navegar, no início, em *Inferno*, o público deliciou-se com o espectáculo do Diabo e Companheiro descrevendo as tarefas que vão executando, e em *Glória*, no final da peça, o mesmo trabalho de preparação de partida da barca, vai ser executado pelos Anjos em silêncio (o público vai deliciar-se neste final com o *reconhecimento* da **cena única de acção**, pois será uma *imitação* – reprodução – do que já foi feito em *Inferno*), laboram (fazem-no) em silêncio, e após o desfraldar da vela com a Cruz de Cristo castelhana – a barca está pronta para partir – as personagens trazidas pela Morte suplicam pela salvação de joelhos dizendo cada uma a sua oração, depois cantam *em roda uma música a modo de pranto com grandes admirações de dor*, ao que sucede um desfecho silencioso com a entrada de Cristo – figurando o Povo, – distribuindo os remos pelos *maiores do Clero e da Nobreza*, e conduzindo-os à *barca da glória*. Uma *barca* que na resolvida conclusão da peça é claramente castelhana: haverá de captar o sentido subliminar deste desfecho pela compreensão da acção dramática da peça.

2 – A lição de esgrima

A **espada e broquel**, nos duelos e lutas de rua e taberna, são muito comuns em todo o século xvi. O **broquel** é um pequeno escudo quase sempre redondo, pouco maior que a mão, que se transportava à cintura, enfiado no cinto pela pega com que se segura (prende) na mão cobrindo as costas da mão e o punho. Podia ser metal ou madeira, usava-se para desviar e socar a ponta da espada do adversário, alguns tinham pontas ou ganchos de forma a prender as lâminas. Distingue-se bem da rodela, que é um escudo redondo que cobre o cotovelo e é de metal, por vezes tem um espigão ao meio para ferir o adversário. As técnicas de luta ou duelo, ataque e defesa, com espada e broquel, difere das técnicas que usam a espada e rodela, ou capa e espada, ou espada e adaga, etc..

Trata-se também de uma cena *única de acção*, agora descrita e executada pelo Frade: **o Frade a dar lição de esgrima com a espada e broquel que**

eram de esgrimir. ... Mas antes da análise da cena em causa convém esclarecer as confusões estabelecidas e difundidas pela tradicional erudição vicentista, ao considerar que a descrita *espada roloa* se referiria à espada de Rolando, um mítico Cavaleiro de Carlos Magno no universo literário medieval. Ora, se fosse o caso a espada seria por certo um *montante* – espada com um punho para as duas mãos, assim usada num combate de guerra e não na vida civil – e o escudo não seria um broquel, pois este é uma pequena rodela usada na outra mão (à esquerda nos dextros) que serve para defesa oportuna da espada do adversário. De facto como refere a didascália: *espada e broquel que eram de esgrimir*, querendo dizer com isso, que eram usados pelos fidalgos e cavaleiros em roupa civil (sem armadura) apropriados aos duelos na vida civil, duelos de honra e para defesa pessoal para a qual se davam lições de esgrima. Lições que o Frade exemplifica, descrevendo com exactidão cada caso de ataque e respectiva defesa de contra-ataque.

O episódio da *lição de esgrima* espera por um estudo histórico e filológico sério – nunca realizado – dos factos históricos, do glossário e dos tratados da esgrima da época (1518), tal que compare o que se passava em Itália, em Espanha e em Portugal (e resto da Europa), de modo a esclarecer devidamente esta intervenção de Gil Vicente sobre a esgrima, porque o que a seguir vamos expor não passa de uma simples leitura de um curioso sobre o tema da esgrima para esclarecer o episódio em causa. Como no caso das cartas de navegar e da leitura dos textos sobre as navegações, onde se exige um aprofundamento científico de conhecimento da cartografia, astronomia e da arte de navegar e da sua história, e como no caso da preparação da barca a zarpar, também o caso da *lição de esgrima* requer a colaboração de especialistas da arte militar e civil da esgrima, e um conhecimento da sua história, para se poder interpretar devidamente o texto em causa de Gil Vicente e se visualizar a coreografia mais correcta a exigir à performance do actor na figura do Frade esgrimindo. Porém, apesar das nossas limitações no conhecimento em causa, com tento avançamos algumas pistas de análise.

A *lição* compõe-se de duas *caçadas* (assaltos), que eventualmente podem (devem) corresponder ou conter duas *tretas*, sendo a *treta* (no contexto da esgrima) definida por uma intenção planificada – um intento ardiloso e sua execução – sequente no tempo (prevendo as respostas alternativas) com o objectivo atingir o alvo, de ferir ou desarmar o adversário, como para dele se defender no caso de reacção: o sentido do sintagma *demos caçada* coaduna-se com esta definição de assalto e *treta*.

Contar com a reacção do adversário implica o antecipar a hipótese do seu golpe de contra-ataque, zelando o *caçador* pela sua própria segurança – a *guarda* (prontidão de ataque e defesa segura) – mantendo o fito inicial.

Este conceito de *guarda* (defesa) está especificado com a metáfora da albarda, nos versos intercalados na lição: *Guarde-me Deos d'espingarda / mais de homem denodado / aqui estou tam bem guardado / como a palha n'albarda*. (440).

As *guardas* no vocabulário de Gil Vicente e na terminologia conhecida da esgrima de então, que mais se aproxima neste sentido, compreendiam seis posições segundo Ridolfo Capo Ferro (1610), mais duas além das quatro consideradas por Salvator Fabris (1606) e Camillo Agrippa (1553).

Porém, como se observa pela leitura dos versos (1518) de Gil Vicente, contamos as seis *guardas*: a sexta (*ês aqui seista feita*), a quinta (*esta é quinta verdadeira*) e a segunda, no simular o corte de um golpe do adversário (*cortai na segunda guarda*). Enquanto que o verso, *oulá guardai as queixadas*, para no lance *sair com meia espada* (terminologia da esgrima), supomos corresponder a uma outra *guarda*.

A primeira *guarda* parece-nos referida em, *esta é a primeira levada*, isto é, a *primeira guarda* no primeiro lance (levada), antes de executar o *fendente* (na terminologia da esgrima da época, golpe descendente, de alto a baixo, vindo da direita ou da esquerda) do qual o sujeito sai com uma outra (*guarda*), *alto levantai a espada* – Pedro Monte (1492), a *gaurdia alta* Grassi (1570), a espada vertical ao alto sobre o ombro direito – para executar o *talho* (golpe transversal da esquerda ou da direita), *largo* (distância da ponta da espada ao adversário, exigindo um bom passo à frente), *e um revés* (corte de dentro para fora, na sequência de um talho ou fendente, no caso em causa de um talho), e depois recuar (*colher os pés*, a contra-medida do avanço coleando), mas no recuo o ferir (tentar atingir o adversário) não é prudente.

Contudo, a *primeira guarda* é ainda referida no final, donde o sujeito *sai com uma guia e um revés*, para se posicionar após o lance duplo (guia e revés) na *quinta guarda* (verdadeira).

Assim, parece-nos que estarão referidas as **seis guardas**, o essencial da *lição de esgrima* e, na sequência estão também exemplificados os **cortes** de defesa e medidas, distância (**largo**, e **mui largamente**) e os golpes de assalto (lances, **levadas**) com os modos de ferir: o **talho**, o **revés** e o **fendente**, contando-se ainda a **meia espada** (*mezza spada*), uma técnica especial que consiste em agarrar a lâmina da espada com a segunda mão (onde se encontra o broquel que, cobrindo apenas as costas da mão, noutras ocasiões o protege da espada inimiga), e empurrar, desviar, ou golpear o adversário.

No caso apontado por Gil Vicente o Frade protege-se, simulando o empurrar ou desviar da lâmina do adversário. Não encontramos nada que nos pudesse esclarecer sobre o que o Autor designa por *uma guia* (dirige, conduz, quase certo uma *ponta*, será ainda cedo para o termo **estocada**?).

Frade	<i>Deo gracias. Dêmos caçada pera sempre contra sus um fendente, ora sus esta é a primeira levada.</i>	425
	<i>Alto levantai a espada talho, largo, e um revés e logo colher os pés que todo o al nom é nada.</i>	430
	<i>Quando o recolher se tarda o ferir nom é prudente ora sus mui largamente cortai na segunda guarda.</i>	435
	<i>Guarde-me Deos d'espingarda mais de homem denodado aqui estou tam bem guardado como a palha n'albarda.</i>	440
Diabo	<i>Saio com mea espada oulá guardai as queixadas. Oh que valentes levadas.</i>	
Frade	<i>Ainda isto nom é nada.</i>	
	<i>Dêmos outra vez caçada: contra sus e um fendente e cortando largamente ês aqui seista feitada.</i>	445
	<i>Daqui saio com ua guia e um revés da primeira esta é quinta verdadeira. Oh quantos daqui feria.</i>	450
	<i>Padre que tal aprendia no inferno há d'haver pingos?</i>	

Destacámos Capo Ferro, Fabris e Agrippa, mestres de armas e autores muito posteriores a Gil Vicente, para sublinhar o facto de o dramaturgo estar a representar a esgrima do seu tempo, esgrima da renascença, e nunca os duelos medievais, de quando não existiam ainda as espadas típicas da renascença, como a *espada ropera*, dita *spada da lato*, cuja origem se pode encontrar entre a Península Ibérica e o Sul de Itália, muito provavelmente em Espanha, e que se veio a transformar (século xvii) na *rapieira* com a valorização da ponta para a estocada em detrimento do corte. Devemos ainda sublinhar que, segundo

Ewart Oakeshott (*European Weapons and Armour from the Renaissance to the Industrial Revolution*) a tipologia das espadas desenvolvidas entre 1480 e 1520 se manteve até 1630, e que, embora não sejam ainda as *rapieiras*, são já armas para esgrima de espadachim, armas de uso civil, armas de autodefesa, espadas de duelo.

A espada para uma só mão era transportada à cintura, medindo, com o punho, entre 1 e 1,2 metros (o tamanho era adoptado conforme a estatura do utilizador), lâmina dupla (secção junto ao punho um pouco mais forte com 3 a 3,5 centímetros na diagonal maior em losango e estreitado até à ponta) de 0,80 a um metro de longo, pesava entre 1,2 a 1,7 kg, consoante o modelo. Difere em muito da espada para duas mãos – arma militar de luta em terreno (não no mar) – também designada por *montante*, que, nesta mesma época, media entre 1,3 a 1,4 metros e a lâmina tinha pouco mais de um metro, pesando entre 1,8 e 2 kg.

A *espada ropera*, é hoje conhecida por *spada da lato*, porque esta foi a designação dada pelos historiadores e museólogos às espadas civis de esgrima – de espadachim – dos séculos xv e xvi usadas em Itália, induzindo assim a que a espada seria de origem italiana, mas na verdade só neste seu nome. Este tipo de espada estava generalizado no mediterrâneo, Península Ibérica e Sul de Itália, está representada nas pinturas da renascença dos anos 60/70 de quatrocentos, em Portugal (Nuno Gonçalves, em *São Paulo* e nos *Paineis de São Vicente*, 1470/1476), em Itália (Luca Signorelli, em *Conversão de São Paulo*, 1477/1480, por vários pintores na Capela Sistina, 1480/1485), e em Espanha a *espada ropera* até está citada num poema anónimo (*Di, Panadera*) atribuído a Juan de Mena, as *Coplas de la panadera* (1445/1450), e também citada num inventário do duque Álvaro de Zuñiga de 1485.

A espada de roupa, usada em luta sem armadura – também nas naus e além-mar – em Portugal é a espada usada desde a segunda metade do século xv e que vai ter um original nacional: a *espada preta de bordo* (surgida entre 1460 e 1480) que, em termos populares, tomou o nome de *espada colhona*.⁵¹

Esta *espada de roupa*, ou *espada roupeira*, só mais tarde chega a França (1475) e daí, mais para o final do século xv, chega a Inglaterra. Evoluindo, vai apelar-se em França (no séc. xvii) de *rapier* (de *ropera*),

51 - *A variedade de posições que a espada possibilita mudou drasticamente a forma de luta, podendo ser usada em 50% dos casos para o golpe, e em 50% dos casos para a estocada. Por outro lado os anéis protectores ainda serviam para prender e quebrar a lâmina do adversário. Estas espadas eram pintadas de preto para não reflectirem a luz nem denunciarem a sua presença, evitando-se também o seu enferrujamento quando utilizadas perto da água salgada.* Fonte: Rainer Daehnhardt (1997). *Homens, Espadas e Tomates*. [S.l.]: Publicações Quipu. https://pt.wikipedia.org/wiki/Espada_preta_de_bordo.

generalizando-se este nome pela Europa, será designada por *rapieira* em português.⁵²

Outras obras sobre a esgrima, encontradas em Portugal, como o *Manuscrito da Espada* da Biblioteca da Ajuda (49-III-6) ou *Lições de Marte*, ou o *Tratado das Lições de Espada preta* de Thomas Luís, são posteriores a 1630, mas ainda nelas se encontra bem especificado o duelo de *espada e broquel* e muita da terminologia usada, como o Talho e o Revés, sendo subestimado o Fendente, sobressaindo o ferir de ponta, a Estocada (próprio da rapieira), privilegiando o jogo com a ponta da espada.

Como referências para a investigação, e apenas como exemplos:

Philippo di Vadi (1425-1501), *De Arte Gladiatoria Dimicandi* (1482-1487)⁵³ dedicado a Guidobaldo da Montefeltro, Duque de Urbino, expõe as técnicas de guerra (e não de duelos civis) com montante e outras armas de guerra. Antes deste Fiore de'i Liberi, mercenário e diplomata, também escreveu sobre as técnicas de uso do montante e outras armas de guerra. Embora incluam as técnicas da esgrima, não se aplica à esgrima civil do século xv e xvi.

Antonio Manciolino, *Opera Nova* (1523 e 1531)⁵⁴ e Achille Marozzo *Opera Nova* (1536)⁵⁵ – *escola bolonhesa* – ensinam a desviar a lâmina do adversário bem como golpes e guardas efectuados em luta com espada só, espada e adaga, espada e escudo (rodela), espada e capa, **espada e broquel**, espada de duas mãos (montante) e outras armas de haste. A espada comum era a *espada ropera*, hoje também chamada *spada da lato*. As guardas eram várias, de defesa e de ataque e eram identificadas por nomes. Os golpes eram dados coleando em lances (levadas), ou com um passo em frente.

De salientar a importância dada ao confronto de *espada e broquel* por Manciolino, que dividindo a sua obra em seis livros (capítulos), depois de uma introdução com princípios e regras, distância, tempo, etc., dedica os quatro primeiros livros aos desafios de *espada e broquel*: livro 1, *guardas com espada e broquel*, golpes e defesas a partir de cada guarda; livro 2, *técnicas de duelo com espada e broquel*; livro 3, jogos de *meia*

52 - https://it.wikipedia.org/wiki/Spada_da_lato – e Armamento Quatrocentista Português I: A Espada Portuguesa: <https://anno1471.wordpress.com/2017/11/24/armamento-quatrocentista-portugues-i-a-espada-portuguesa-15th-century-portuguese-weaponry-i-the-portuguese-sword>

53 - *De Arte Gladiatoria Dimicandi* (texto e imagens) em: http://wiktenauer.com/wiki/Philippo_di_Vadi

54 - *Opera Nova* (texto completo, e imagens) em: http://wiktenauer.com/wiki/Antonio_Manciolino

55 - *Opera Nova* (texto completo, e imagens) em: http://wiktenauer.com/wiki/Achille_Marozzo

espada para *espada e broquel*; livro 4, *técnicas* a partir de cada guarda para *espada e broquel*, espada só e duas espadas; livro 5, espada e capa, espada e punhal, espada e rodela; livro 6, outras armas de ponta. Tendo em consideração que não se conhece a data da primeira impressão da sua obra (supõe-se 1523, pela dedicatória da edição de 1531), pode pôr-se a hipótese de Gil Vicente ter tido acesso a uma publicação de Manciolino antes de 1518, mas a terminologia usada pelo dramaturgo nega-a. Porém, o certo é que se demonstra o que referem diversos autores, os duelos de *espada e broquel* eram os mais comuns no primeiro quartel do século xvi.

Camillo Agrippa no *Trattato di scientia d'arme* (1553) designa as guardas por primeira (*prima*), segunda (*seconda*), terceira (*terza*) e quarta (*quarta*). Amigo próximo de Miguel Ângelo Buonarroti, era arquitecto e engenheiro, amador de esgrima, era frequente encontrá-lo em brigas de rua e taberna.

Giacomo di Grassi, *Ragione di adoprare sicuramente l'Arme* (1570)⁵⁶ onde se pode ler uma sistematização da defesa com o broquel, por certo teorização derivada da observação e experiência do seu uso.

Ridolfo Capo Ferro, *Gran Simulacro dell'Arte e dell'Uso della Scherma* (1610).⁵⁷ É significativo o estudo desta obra pela terminologia usada, porque um século depois de Gil Vicente, além das seis guardas (*prima, seconda, terza, quarta, quinta, sesta*, de A a F), na generalidade o autor considera ainda semelhantes as feridas: Talho, Revés (de dentro para fora), Fendente e Estocada; além da caracterização (distância da espada ao adversário) da medida do passo curto, largo: 104. *Due sono le parti dell'offesa: il cercare la misura & il ferire. 105. Il cercar la misura è un'offesa, nella quale io, in detta guardia, cerco la misura stretta per ferire. (...) La misura è larga o stretta: larga quando si può ferire l'avversario solo nel passo straordinario, la stretta vogliono che sia quando posso ferire l'avversario in passo giusto, a piè fermo.*

O modo de ferir já constava do *Leal Conselheiro, Ensinança de bem cavalgar toda a sela. (Da maneira do ferir de espada)*. Obra de 1438 de el-rei D. Duarte: *...a cavalo se pode ferir per quatro maneiras: primeira, de talho travesso; segunda, de revés; terceira, fendente de cima para baixo; quarta, de ponta.*

A nomenclatura das feridas mantém-se, mas no combate a pé, e sobretudo nos duelos, *o ferir de ponta* toma um novo nome: *a estocada*.

Uma fonte de informação escrita a que Gil Vicente poderia ter tido acesso – se houve recurso do dramaturgo para além dos duelos ou das

56 - *Ragione di adoprare sicuramente l'Arme*, (texto completo e imagens) em: http://wiktenauer.com/wiki/Giacomo_di_Grassi

57 - *Gran Simulacro dell'Arte e dell'Uso della Scherma* (texto, completo e imagens) http://wiktenauer.com/wiki/Ridolfo_Capo_Ferro_da_Cagli. Pode ler-se um resumo incompleto em: <http://mac9.ucc.nau.edu/manuscripts/pcapo/>

lições e prática de esgrima em Portugal – seria por certo a obra do espanhol Pedro Monte (1457-1509) que escreveu quatro tratados de esgrima entre 1480 e 1490, considerando-se o seu *De Dignoscendis Hominibus* (impresso em 1492) como a primeira publicação impressa sobre o assunto, os outros três livros só foram impressos após a sua morte (1509). Castiglione no *Libro del Cortegiano* tece grandes elogios a Pedro Monte (Pietro del Monte) como mestre de esgrima de Galeazzo da Sanseverino (1460-1525, este era casado com uma filha de Ludovico il Moro, hospedou Leonardo da Vinci em Milão, e veio a morrer na batalha de Pavia em 1525, quando foi preso o rei Francisco I de França, por quem lutava).

Porém, Monte considera apenas duas guardas muito primitivas: *Prima*, com a espada sobre o ombro direito; *Seconda*, com a espada sobre o ombro esquerdo. Pedro Monte era espanhol,⁵⁸ foi militar (mercenário), exímio e ágil espadachim, já no decorrer ou final dos anos setenta de quatrocentos, segundo se supõe, foi para Itália onde estudou fixando-se mais tarde em Milão (Lombardia) onde foi mestre da arte de esgrimir, escrevendo sobre as técnicas, a ética e as regras da esgrima, a sua história e filosofia.

O desenvolvimento dado a esta questão, que pode parecer excessivo, é de facto de extrema importância para desfazer equívocos, mitos, preconceitos e concepções erradas sobre a Arte de Gil Vicente, a sociedade e cultura do seu tempo em Portugal; e, senão demonstrar o obscurantismo pela insipiência, pelo menos assinalar a falta de informação histórica e a presunção de Saber da *crítica tradicional*, como podemos observar no extracto que se segue de um artigo de Thomas Earle:

Outro aspecto da vida italiana que teria sido novidade para o público de Miranda é o duelo de honra. O poeta interessava-se por duelos, a que também se refere num longo trecho da Carta a el-rei D. João (RL: II, 41-42). Lá fala dos combates judiciais que tomavam lugar, na presença de um juiz, para determinar a verdade de uma questão disputada, e que eram regulamentadas segundo um código formulado na Lombardia, portanto na Itália, como Miranda sabia. No fim do Acto IV, os dois Vilhalpandos, os capitães espanhóis que, por coincidência, têm o mesmo nome, desafiam-se um ao outro por causa da cortesã Aurélia, a cujos favores ambos acreditam que têm direito. Tal como nos duelos judiciais da Idade Média, a disputa versa uma questão de factos, mas a maneira de proceder dos combatentes lembra mais o duelo de honra, travado entre particulares, e num lugar discreto, com poucas testemunhas, não publicamente como em séculos anteriores. Tais duelos, com os seus rituais característicos, eram um produto do Renascimento italiano. Os capi-

58 - J. Clements, *Pietro Monte - from Medieval to Renaissance Master ...once again*, um artigo baseado no livro de Sydney Anglo: *The Martial Arts of Renaissance Europe* (Yale University Press, New Haven and London, Agosto de 2000). www.thearma.org – www.thearma.org/essays/Monte.htm

tães da comédia mirandina combinam uma hora para o encontro, 10 da manhã, e um lugar, o convento de S. Agostinho, e prometem ostentar um penacho branco para se reconhecerem (RL: II.241-242). Porém, na hora marcada só um Vilhalpando aparece, que logo reclama a vitória para si. O episódio não deixa de ser ridículo, mas é sem precedentes na literatura portuguesa da época. Nota-se como o duelo de honra é distinto do torneio, que era bem conhecido em Portugal e em que participavam grupos de combatentes, como no episódio dos Doze de Inglaterra narrado n'Os Lusíadas.

Texto transcrito de: “Uma nova leitura das comédias de Sá de Miranda”, de Thomas Earle – (artigo em: Floema - Ano II, n. 4, p. 11-36, Jul./Dez. 2006). Sublinhados nossos.

Na verdade, os *Doze de Inglaterra* narrado n'Os Lusíadas (mais que fantasia) nada tem a ver com a realidade dos torneios, portanto nem com o assunto tratado (por Earle, no caso, os de facto *duelos judiciais da Idade Média*), e os *duelos de honra* (da renascença) não eram novidade nenhuma em Portugal, pois, como em Espanha, eram certamente conhecidos (e proibidos) bem antes do século xvi. Além disso o **código formulado na Lombardia, portanto na Itália**, é bem medieval, remonta ao ano 644, quando **Rotário, Rei dos Lombardos, legisla no sentido de considerar o duelo prova de verdade**.⁵⁹ Contudo, como Earle escreve, há que diferenciar o duelo judicial do duelo *extra-judicial*, o de honra.

Em *O Poema do Cid e a História do Duelo*, Paulo Merêa nota que segundo A. Coulin afirma, o duelo extra-judicial surge a partir do século xiv, como meio de facultar à classe nobre a reabilitação da honra ofendida (a vingança privada). Fernão Lopes faz eco dos duelos por desafios entre a fidalguia por questões de honra, tanto na *Crónica de D. Fernando* (CXXI a CXXIII), como na *Crónica de D. João I* (Parte I, LXX). Todavia, outras referências importantes aos duelos por repto (desafio) de honra e judiciais, podem ser constatadas nas Ordenações de D. Duarte e de Afonso V, nomeadamente a proibição da justiça privada (repto de vingança pela ofensa à honra).

E a falsa constatação (“histórica”) de que os duelos não estiveram nos costumes dos portugueses, deriva por certo da sua proibição desde tempos remotos, o que não quer dizer que não se realizassem – e, exactamente por isso, às escondidas, em espaço e tempo (locais e horas) longe do público – e, os casos sendo conhecidos, não noticiados, para se subtraírem à Justiça em favor da fidalguia, porque a primeira referência aos duelos que encontrámos é antiga, data de 23 de Fevereiro de 1325, quando Afonso IV, logo após a morte do rei seu pai, revoga a lei de D. Dinis que proibia os

59 - Mário Matos e Lemos: *O Duelo em Portugal depois da implantação da República*, em *Revista de História das ideias*, n.15, *Rituais e Cerimónias*. Coimbra 1993.

duelos, desafios entre fidalgos.⁶⁰ Mas em 1336, o mesmo Afonso IV recua e volta a proibir os duelos, permitindo dentro de certos limites a vingança privada e por repto, desafio de ofensa à honra, assim:⁶¹ *o duelo ou repto só se admite na circunstância de traição feita por fidalgo e vassalo contra o próprio rei ou seu Real Estado. As Ordenações Afonsinas definem o repto como “uma acusação que fazem os fidalgos e Cavaleiros um a outro por corte, acusando-o de traição que fez contra el-rei, ou contra seu Real-Estado”*. Só estes passaram a ser admitidos.

Ora, além das referências que mencionámos nas *Crónicas* (e há outras), a literatura de ficção, e sobretudo o teatro, reflecte esta realidade do desafio de honra subtraído à justiça, o *acto proibido* realizado às escondidas em local remoto e longe do público, – condições impostas em Portugal – o que, no domínio burlesco constrói a caricatura.

Os *precedentes* no século xvi (não pesquisados por Earle, enquanto referindo-se a Sá de Miranda) encontram-se *de facto* na vida, na lei e na literatura portuguesa, e estão muito próximos e dentro da *área do Saber* de Earle,⁶² pois até são abordados e figurados em obras de teatro de Gil Vicente, e em impressos anónimos, e de *capa e espada*, desde o *Auto da Índia* (1509), numa alusão que só pode ser compreendida por quem conhece este tipo de desafios e duelos, proibidos até de serem manifestados, por *encontro* combinado – *Dexé vivo allá en el puero / un hombrazo alto y tuerto* (175) / *y después fuilo a encontrar / pensó que lo iba a matar / y de miedo cayó muerto* – e mais, exemplificados na *lição de esgrima* do Frade do *Auto das Barcas* (*Inferno*, 1518), e o (primeiro?) duelo em cena, em *Dom Duardos* (protótipo medieval, pseudo medieval, porque os romances de cavalaria na sua forma são Arte da renascença) interrompido por Flérida: *A paz a paz caballeros / que no son para perder / tales dos /...* Contudo, as mais vivas e completas cenas, exemplos bem cómicos, encontramos: (1) em forma de bazófia que explora muito extensamente o caso do *Auto da Índia*, em *Donzela da Torre* (Natal de 1527), entre o Castelhano e o Fidalgo português; (2) no *Auto das Capelas* (1528), o confronto de morte em solitário (às escondidas) entre Aires do Quintal e Lopo de Azevedo (por Antónia Velez) combinado para o *campo de São Roque*, de armas e arreios de igual para igual, mas porque, *nós já imos contra a lei, / contra Deos, e contra el-Rei, caem na verdade* e desistem do duelo, encontrando uma alternativa; (3) ou, na forma mais completa, a de desafio

60 - José Domingues, *As Ordenações Afonsinas, Três séculos de Direito Medieval*. Zéfiro 2008.

61 - Podem ler-se as linhas a seguir transcritas e informação mais alargada, a propósito do tema, no artigo de Teresa Luso Soares, *O crime de lesa-majestade humana na legislação portuguesa*. JURISMAT, Portimão, n.º 3, 2013, pp. 167-184. ISSN: 2182-6900.

62 - Falhas de informação, défices de pesquisa e a tradicional erudita incompreensão académica da Arte e dos fenómenos artísticos, que se reflecte de sobremodo em publicações como: *The Reinvention of Theatre in Sixteenth-century Europe, Traditions, Texts and Performance* – Legenda, Routledge, 2015-2017.

e, depois, duelo caricaturado, no *Auto dos Sátiros* (1530/1531), um desafio para duelo às escondidas, em local combinado, de *capa e espada* do Pomareiro Brás Flores com o castelhano Flerisel, quando o primeiro o *julga* por adversário no seu amor por Floriana, depois interrompido pelo Bobo: *A paz a paz cavalleros / no se matem tales dos / asnos..., y más majaderos*. Aludindo a *Dom Duardos*...

E quanto aos torneios medievais, presentes no século xvi, consistiam já não em duelos *judiciários* propriamente ditos, mas em espectáculos, da e para a nobreza mais culta e importante da Europa – que adorava também os romances de cavalaria (literatura do século xvi) e as regras e rituais das Ordens de Cavalaria, francamente medievais (Jarreteira, Tosão de Ouro, Saint-Michel), – tais foram as *Justas* de 16 de Fevereiro de 1518 em Valladolid, o *Torneio* realizado em honra de Carlos I, quando recebido em Espanha:

“...el Rey bajó secretamente de su tribuna, se armó y equipó presentandose en el palenque precedido de timbaleros, atabaleros, tambores alemanes, alguaciles, heraldos, el hermano del Duque de Cleves y el almirante de Flandes, suntuosamente montados, y entre ellos el Marqués de Brandemburgo, con el escudo de armas del Rey, precediendole muchos grandes señores. Luego iba el Rey con su séquito, rodeado de lacayos, & & &. Saludó a las señoras y después justó, & &...”⁶³

Em cima da hora, o apreço pelos valores medievais do jovem Carlos de Habsburgo, assim como os seus ideais de honra, virtudes, regras e rituais da Cavalaria (Ordem do Tosão de Ouro), terão contribuído para Gil Vicente figurar o jovem rei e depois imperador, na personagem de Rosvel na “*Comédia do Viúvo*” (1519) e em Duardos na *Tragédia Dom Duardos* em 1522-1523, na verdade, configurando a temática nestas suas peças e recorrendo ao universo literário conhecido e apreciado pela mais alta nobreza de então.

Um outro exemplo, destes espectáculos da renascença (como *momos*), onde os reis participam activamente evocando os tempos medievais, foram as *justas* (duelos) entre os Cavaleiros de elite da comitiva de Henrique VIII de Inglaterra e os da elite de Francisco I de França, em 1520, no seu encontro em Calais denominado de “Camp du drap d’or”, em encontro para celebrar a paz e novas alianças, espectáculos programados em festividade que durou algumas semanas e acabou num confronto despropositado (não programado) entre os dois reis. São espectáculos ***bem conhecidos em Portugal***, aliás, não mais conhecidos que o *duelo de honra às escondidas*, bem *distinto do torneio*...

63 - <http://www.cervantesvirtual.com/bib/historia/CarlosV/1518.shtml> – *Crónicas de Carlos V, imperador*...

Torneios com duelos em grupo e ou mano a mano, a Cavalo e de Pé, em **espectáculo programado** (imitação do passado), que nada têm a ver com a verdadeira esgrima dos *duelos de honra*, nem com a *lição de esgrima* no *Auto das Barcas*. Como diz Gil Vicente: *com espada e broquel que eram de esgrimir*.

Portanto, muito ao contrário do *imaginário* difusor de mitos e realidades deturpadas, concretizado em opinião mal formada a propósito do teatro de Sá de Miranda, a informação mais correcta sobre os conhecimentos de esgrima de Gil Vicente, deve ser procurada em Portugal e em Sevilha, pois sabe-se que – antes de Pedro Monte (nascido em 1457) – Pero da Covilhã (n.1450?), ainda antes de perfazer os 18 anos (em 1468, teria Pedro Monte 10 ou 11 anos de idade), foi contratado (na sua terra, Covilhã) como exímio espadachim (de espada *ropera*) por um emissário de D. Juan de Guzmán, irmão do duque de Medina-Sidónia (em Sevilha, um dos maiores e mais importantes ducados de Castela), que ficou impressionado com a desenvoltura na arte de esgrimir do jovem português. Esteve em Sevilha como espadachim durante seis anos, regressando ao seu país para o serviço de el-rei Afonso V de Portugal em 1474 (ao tempo em que Nuno Gonçalves pintava os painéis de São Vicente), foi contratado como Moço de Esporas, acompanhado o rei na batalha de Toro em 1476 (pode ter colaborado nos exercícios de espada de João II enquanto príncipe), e em 1487 foi escolhido por el-rei João II de Portugal, para chegar à Índia por terra e enviar informações ao reino com o fim de se preparar a viagem por mar.

Esta linha de estudo que envolve a perícia de Pero da Covilhã, fundamenta-se ainda no facto de na península ibérica no século xiv e xv, constantemente assolada por piratas, haver emboscadas de salteadores e conflitos de rua, e mais, de alguns dos conhecidos teóricos mestres da esgrima terem origem em Espanha e, em Sevilha (Pedro Monte) precisamente (então fortemente colonizada por portugueses), pois são os servidores dos duques de Medina-Sidónia que se evidenciam no século xvi na teoria e prática da esgrima.

Neste contexto, torna-se importante referir que, desde 1487 os homens da Casa da Moeda foram todos autorizados a usar espada (*ropera*) no seu quotidiano, o que até então estava reservada aos fidalgos. E logo a seguir todos eles autorizados a andar a cavalo, como os cavaleiros fidalgos.⁶⁴ A espada não lhes serviria de muito se não tivessem recebido algumas lições de esgrima. E lembramos que Gil Vicente, se não tinha ligação familiar com os da Casa da Moeda, pelo menos entre 1512 e 1517 serviu na Casa da Moeda, isto é, em qualquer caso teria recebido lições de esgrima.

64 - *Casa da Moeda e Papel selado – Apontamentos para a História da Moeda em Portugal*. Lisboa, 1887 – Três volumes.

O *Saber de duelo* e a *mestria* do Frade em esgrimir – pela *lição de esgrima* – tem ainda outros significados estritamente ligados ao *mythos* da peça e bem mais importantes no *Auto das Barcas*, simbolizando além da sua prática de militar, a forma como o Papa Leão X (Frade) resolveu os – *duelos* – confrontos da conspiração do Cardeal Petrucci (Enforcado), razão pela qual o Autor da peça introduz o episódio na acção dramática. O mesmo se afirma para os dois episódios (em *Inferno* e em *Glória*) semelhantes da *preparação da barca a zarpar*. Nada na peça foi feito ao acaso ou para simples entreter, pois na acção dramática nada acontece para diversão desligada de um significado particular (literal ou alegórico) conducente ao sentido global da obra.

As ideias que incitam a forma

Como antes demonstrámos⁶⁵ esta peça de Gil Vicente começa por apresentar o berço do mundo cultural da época – a Renascença – onde, na primeira parte, o Autor recorre à estrutura suscitada pela *Divina Comédia* de Dante e, em especial, a *Inferno*, obra bem divulgada na Corte portuguesa.

	Rio Aqueronte	– Vestíbulo, Caronte, o barqueiro
	Limbo	–1º círculo. Castelo dos iluminados (clássicos, AC.)
		Culpa – incontínência – pela Índole
Luxúria	Vale dos Ventos	–2º círculo.
Gula	Lago de Lama	–3º círculo. Imundice do lodo.
Ganância	Colinas de Rocha	–4º círculo (onde se juntam avarentos e pródigos).
Ira	Rio Estige	–5º círculo. Rancor.
	Cidade de Dite	Cidade de Lúcifer
		Dolo – má-fé, malícia.
Heresia	Cemitério de Fogo	–6º círculo. Sacrílegos, hereges. Negação da Verdade
Violência	Flegetonte	–7º círculo. Vale do Rio Flegetonte (contra o próximo); Vale da Floresta dos Suicidas (contra si próprio); Vale do Deserto Abominável (contra Deus, a Natureza e a Arte);
Fraude	Malebolge Fossas do Mal	–8º círculo. 1.rufiões e sedutores; 2.aduladores e lisonjeiros; 3.traficantes; 4.adivinhos; 5.corruptos; 6.hipócritas; 7.ladrões; 8.maus conselheiros; 9.instituidores; 10.falsários.

⁶⁵ - *Sobre o Auto das Barcas de Gil Vicente, Inferno – a interpretação*, I, Ed. LÓGOS - Biblioteca do Tempo, Março de 2018.

Traição Lago Cócito –9º círculo. família (Caína); pátria/partido (Antenora); hospedes (Ptoloméia); mestres/reis, (Judeca).

Transcrevemos a seguir os quadros que elaborámos para o nosso livros anterior, dado que deste modo evitamos que o leitor a ele recorra.

Assim, em *Inferno* de Gil Vicente:

Fidalgo Soberba do *enganado*, bazófia, arrogância, altivez;
Onzeneiro **Avareza** (usura) na falácia do engano, embuste;
Parvo (Joane) **Gula** (imundice, caganeira), egoísmo;
Sapateiro **Ira**, fúria, raiva por alguma coisa;

Cidade de Roma com Florença pela mão

Frade e Florença **Vaidade, vanglória**, simulação, e usurpação (Joane);
Alcoviteira **Luxúria**, e lenocínio;
Judeu **Inveja**, e (heresia) sacrilégio (por Joane);
Corregedor e **Fraude, malícia**, perfídia, corrupção, hipocrisia;
Procurador
Enforcado **Acídia***¹ (rancor, torpor, tédio, “preguiça” *²), a traição;
Quatro Cavaleiros **Jactância, violência**, soberba com alarde, sobranceira;

*1 - Segundo Tomás de Aquino em *Suma Teológica* (II, II, 35, Art.3): a **Acídia** (ou acédia) consiste em nos entediarmos com o bem espiritual enquanto bem divino. Por isso, é genericamente pecado mortal.

*2 - A *Preguiça* como pecado capital, modernamente, pretendeu substituir a **Acídia**, no *Catecismo* aprovado pela Igreja Católica em 1866, favorecendo o Capitalismo, que ainda se mantém na educação religiosa. Como afirma Josef Pieper: ‘*O facto de a preguiça estar entre os pecados capitais parece ser, por assim dizer, uma confirmação e sanção religiosa da ordem capitalista de trabalho. Ora, esta ideia é não só uma banalização e esvaziamento do conceito primário teológico-moral da acídia, mas até mesmo a sua verdadeira inversão.*’ Pieper, Josef. *Virtudes Fundamentales*, Madrid, Rialp, 1976, pp. 393-394.

Como Dante em *Inferno*, Gil Vicente organiza e apresenta os pecados mortais (pelos vícios capitais) por ordem crescente da sua gravidade, dividindo-os nos mesmos dois grupos: no primeiro os pecados resultantes do ser (indivíduo) incontinente, os que por hábitos adquiridos ficaram incorporados na própria índole do indivíduo (no seu ser profundo); e no segundo grupo, mantendo a ordem crescente de gravidade, os praticados no domínio da consciência, os pecados que, mais além da índole pecaminosa de cada um, são premeditados. Os dois grupos de pecadores na *Comédia* de Dante estão distintamente separados: os primeiros permanecem fora da cidade de Dite; enquanto

que os do segundo grupo integram-se dentro da cidade, a de Lúcifer. Também Gil Vicente separa os dois grupos por uma cidade: a cidade de Roma (pelo Estado da Igreja), porque figurado no Frade está o Papa Leão X (João de Medici, filho de Lourenço o Magnífico), que traz consigo pela mão a sua cidade, Florença (figurando as Artes plásticas da Renascença).

Na primeira parte da peça Gil Vicente, no que se refere à Igreja, replica o contexto vivido num passado recente, a matéria essencial das pregações do frade dominicano Jerónimo Savonarola⁶⁶ (cujas influências ainda se fazia sentir na Europa do Sul). Pois, pela figura no Frade representando a Vaidade (Roma) na sua Vanglória (Florença),⁶⁷ estas figuras – Roma, o Papa e sua cidade Florença – abrem as portas à luxúria (Alcoviteira), à inveja (Judeu), à malícia na fraude e corrupção (Corregedor e Procurador), à acídia e traição (Enforcado), e por último, à profunda soberba e violência (manifesta na jactância dos Cavaleiros). Enquanto que, mais alguém de Roma (Frade), apenas se manifesta a bazófia (Fidalgo) pelo engano na soberba e o embuste (Onzeneiro) pelo engano na usura; a gula (Parvo); e, às portas da Cidade, a ira (Sapateiro) pela raiva furiosa em obter vingança.

Gil Vicente não segue a *Comédia* de Dante (*Inferno*), senão para evocar o *universo conceptual* da Igreja, a super-estrutura ideológica da Igreja de Roma em contraste com as denúncias da época apontando a práxis da Cúria Romana (Frade e sua dama), e para o público realizar o melhor *reconhecimento* desse universo conceptual o *Auto das Barcas* foi iniciado com uma sequência de pecados – vícios capitais – facilmente identificáveis em *Inferno* de Dante, porém, o contexto do poema é abandonado ainda em *Inferno*. Porquanto, o mais importante para o Autor é o *reconhecimento* pelo público de que a peça, na sua forma mais ampla, aponta de forma crítica ao universo conceptual de Tomás de Aquino na *Suma Teológica*, o suporte filosófico (teológico) mais importante da doutrina da Igreja (Roma) no século xvi.

Em verdade, comprova-se o lugar destacado de Tomás de Aquino na doutrina aprovada pela Cúria Romana (Concílio de Latrão 1512-1517) embora com a contestação à escolástica esteja a ser feita *fora* da Igreja (pelos *reformistas*), pois Aquino será promovido a Doutor da Igreja pelo Concílio de Trento (1545-1563), em plena *Contra Reforma*. De facto, o significado mais amplo da peça incluído no seu sentido, envolve a filosofia que suporta tanto o *universo conceptual* da Igreja (Roma) como as novas ideologias que o contestam naquele momento histórico (Erasmus, Lutero).

66 - O frade dominicano Jerónimo Savonarola (no governo de Florença 1494-1498) foi condenado à morte por vontade do Papa Alexandre VI (Rodrigo de Bórgia), enforcado e queimado na praça pública de Florença. Na basta ironia de Gil Vicente, a interjeição do Frade: *não praz a São Domingos...* Como diria Savonarola.

67 - Já tratamos desta questão na publicação acima referida (nota de rodapé anterior).

Referimo-nos antes ao significado literal – a *forma aparente* (os pecados mortais, vícios capitais), o mais acessível às *almas simples* segundo a *retórica* de Platão (*Fedro*) – na primeira parte da peça⁶⁸ (*Inferno*); a alguns significados históricos, sócio culturais e ideológicos, e a elementos significativos nos episódios de confronto e em conflito na peça.

Referimo-nos ainda a um múltiplo universo cultural (artístico) da renascença, pelo seu berço (*Comédia* de Dante) e pelo seu esplendor (na *dama* de vanguarda, a *figura* na cidade de Florença), em contraste com a memória cultural implícita na evocada imagem do seu reverso: um regresso ao medievo (ao mais primitivo ideal cristão, Erasmo, Lutero) sugerido pela alusiva à imagem estrutural da *Danza Generale de la Muerte*.

Substratos sócio políticos

Nos domínios social e político os significados históricos da peça emergem em toda a acção dramática, correspondendo as personagens a representações de figuras destacadas da política europeia nos anos que correram e antecederam a criação do *Auto das Barcas*, culminando com os *principais* (os agraciados) em figuras abstractas do Poder representadas nas personagens responsáveis pela situação na Europa.

Cada momento vivido entre 1515 e 1519 combinou um *complexo tempo de crise*: com a situação de derrota militar e desastre da política portuguesa, com as novas lideranças da política europeia (Valois e Habsburgo), e com as grandes lutas ideológicas que naquela época se forjaram no seio do cristianismo. A acção dramática do *Auto das Barcas* reflecte esses *momentos* políticos e ideológicos, compondo um *Juízo final* – numa avaliação dupla, popular e filosófica, das *figuras*⁶⁹ nas personagens – onde o Diabo e o Anjo procedem ao julgamento das *almas das figuras* dos mais destacados líderes europeus vivos no *momento*. Vivos, porque como ficou escrito na didascália, mas sobretudo demonstrado na acção dramática e confirmado perante o público com a saída do Moço, e na ausência da Morte (só entra na terceira parte), **se faz de conta que: ...no presente auto se figura que no ponto que acabamos de expirar chegamos subitamente a um rio, o qual por força havemos de passar em um de dois batéis que naquele porto estão.**

Observe-se que o Autor se refere a todos nós (ao espectador, leitor, encenador; o caso não se limita às personagens), a todos os vivos, para sublinhar

68 - Sobre o *Auto das Barcas* de Gil Vicente, *Inferno* – a interpretação - I.

69 - Por *figura*, – conforme a época em causa – deve entender-se a resultante de uma conjugação do *universo corporal* (dos instintos ao mundo sensível, afectivo, emotivo, etc.) com o *universo racional* (a razão, o intelecto, etc.), portanto incluindo a *índole do indivíduo*.

que se trata de mais um nível de figuração na peça, a acrescentar a todos os outros níveis de construção de significado, no caso uma figuração dentro de uma outra (a da acção da peça). E para que o público (alheio à didascália) possa alcançar este nível de figuração da realidade, Gil Vicente introduziu a saída do Moço com a cadeira e, depois, a entrada da Morte que irá buscar as personagens que *de facto* não representam figuras vivas mas *almas* abstractas *dos grandes de alto estado*, cargos públicos desempenhados na conjuntura imperial europeia.

Importante na análise histórica da *Obra de Arte* é manter o rigor na cronologia do que vai sucedendo a cada momento e de tudo o que se acrescenta à compreensão do sucedido (reflexão, universo sócio-histórico e cultural), isto é, sem a intervenção do que hoje conhecemos pela reflexão realizada sobre os factos posteriores ao período em causa, após a conclusão da peça. Como é importante compreender que a motivação e os motivos que conduzem o Autor, situam-se no confronto com a elite cultural e a política da Corte portuguesa, dirigem-se às elites europeias (embaixadores) e, sobretudo, à inteligência do espectador do futuro, ao *reconhecimento*, compreensão e prazer derivados do sentido do espectáculo. Tendo presente as características de uma Corte sempre interessada em saber o que se passa na Europa, do que sucede entre os governantes, os embaixadores e as elites culturais e religiosas; em conhecer e compreender a posição das elites culturais perante as atitudes dos poderosos na sua relação com os povos.

Portugal na Europa

Um dos objectivos políticos de el-rei Manuel I de Portugal foi conquistar mais territórios no Norte de África, progredindo a partir da costa ocidental para o interior e, as suas ilusões pelos seus sonhos de grandeza, incluíam mesmo alcançar Jerusalém, começando por Fez e Marraquexe. A sua estratégia percebe-se: pela aquisição a João Lopes de Sequeira (Janeiro de 1513) da fortaleza de Santa Cruz do Cabo da Gué (ou Guer); pela conquista de Azamor (Agosto, Setembro 1513); pela grande embaixada ao Papa Leão X (1514); e pela missão de que foi encarregado Tristão da Cunha junto do Papa, negociando a *Cruzada* do Papa (deste contra os turcos) com a guerra de Portugal aos reis de Fez e de Marraquexe, assim como com os contributos para financiar uma e outra guerra, os acordos a partir dos quais surgem as Bulas concedidas em 29 de Abril de 1514.

Para el-rei de Portugal o objectivo militar era progredir para o interior, pois para protecção das rotas marítimas já ocupava ou governava no litoral várias cidades do Norte de África (1514), Ceuta, Tanger, Alcácer-Ceguer,

Arzila, Azamor, Safim e mais duas fortalezas, Modagor (Essaouira), Agadir (Cabo da Gué), e dispunha ainda de diversas alianças com cidades governadas por *Mouros de pazes*, e outras dependentes ou sob protecção das forças portuguesas.

A errada avaliação e a má liderança política conduziu o país a um *inferno*. Em Agosto de 1515 as tropas de Portugal são derrotadas em Mamora (Marrocos, foz do rio Cebu) numa situação humilhante, com imensas perdas humanas e materiais, pela incompetência atroz dos responsáveis pela condução política do país, pela estratégia militar e pela própria operação desde o seu planeamento, um desastre com repercussões enormes na política externa de Portugal na Europa, acontecimento que também terá contribuído para a desistência de uma mítica Cruzada que estava (ainda em 1517) nos planos de Leão X. Como refere Damião de Góis, o *desastre* causou um sem número de consequências nefastas, pela descoordenação do comando e inteiro desbarato: “...em que a desordem com que tudo se fez foi causa de morrer muita gente a ferro, e afogada na vasa do rio, e se perderam mais de cem navios, que por mau governo foram dar na praia, de maneira que se achou por conta morrerem nesta viagem quatro mil homens afora muita artilharia, mantimentos, e munições de guerra que ficaram na fortaleza, e se perderam nos navios que deram em seco, além de muitas mulheres, meninos, e outra gente que ficou cativa em poder dos Mouros. Esta foi a mor perda de gente, e munições de guerra que el-rei Manuel I houve em todo o seu reinado...” [III-Parte, Cap. LXXVI.].

Em consequência instalou-se um descrédito quase completo de Portugal na Europa, tornando-se o rei motivo de chacota (o *rei da pimenta* – nisso – São Pimentel), porque a derrota sucedeu logo após o grande empenho de el-rei Manuel I em grande soberba – com toda a sua bazófia – publicitar no ano anterior, essa mesma iniciativa militar – a programada guerra aos reis de Fez e de Marrocos (Marraquexe)⁷⁰ – perante o Papa e os embaixadores junto do Papa, em Roma, numa manifestação de glória propalada nos discursos e na exuberante riqueza exibida em cortejo público de *Triunfo* de oferta e obediência ao Papa. Gil Vicente havia representado esta bazófia de el-rei (a Fama portuguesa) numa farsa chocarreira, o *Auto da Fama*, na sequência do regresso da embaixada a Leão X (1514), e logo a seguir, dias antes de 13 de Junho de 1515, em *Exortação da Guerra*.

A política de Manuel I – com (*Fama*) logo após a vanglória de 1514 em Roma – que conduziu o país ao *desastre de Mamora*, entre outras consequências, provocou alguns danos na “*chefia*” da Ordem Militar de Cristo logo a partir de 1516, o que no *Auto das Barcas* estará (estaria) *figurado* no *mythos*

70 - Ver nossa publicação: Gil Vicente, *Exortação da Guerra, da Fama ao Inferno*, 1515, Ed. 2013.

pelos factos sucedidos, o provável ou o possível de haver sucedido. Porém, há sempre dificuldades na pesquisa de *factos* históricos respeitantes a Portugal, porque o que encontramos, mais amiúde, é a bajulação de reis e governantes enaltecendo o que *fizeram* (decidiram ou obtiveram) sem estabelecer a impreterível comparação com aquilo que os seus coetâneos estrangeiros (já haviam feito) *fizeram* nos mesmos casos e condições, não permitindo uma efectiva avaliação do realizado, ou das decisões tomadas, porque comparada a governação à de outros países, constatamos quão seguidista, mesquinha e submissa foi em geral a de Portugal ao longo dos séculos depois de el-rei Manuel I, como hoje ainda sucede.

A historiografia da Ordem de Cristo, pelos vazios entre 1517 e 1521, pela ausência de organização nos dados, na falta de cronologia, não nos permite avançar nesta área.⁷¹ Os trabalhos conhecidos fixam os seus limites pelos dados da *Crónica* de Damião de Góis, e em geral, muito mal interpretados.

Na *Crónica*..., há uma descrição dos pontos tratados na entrevista de Tristão da Cunha com o Papa Leão X “...os pontos gerais eram sobre **os progressos do Concílio** [Latrão 1512-1517], **reforma da Igreja, e guerra contra os Turcos**. Os particulares eram sobre **as terças**, e dizimos e assim sobre **as igrejas, e mosteiros para comendas**, dos quais pontos – conclui Damião de Góis – os gerais não tiveram efeito, porque nem se fez o Concílio [quer dizer: não se estabeleceu a supremacia do Concílio em relação ao Poder Papal;] nem se reformaram as coisas da Igreja, nem menos se pôs em obra a guerra contra os Turcos. Mas os pontos especiais das terças e dizimos concedeu a el-rei, para ele e para seus sucessores de todas as igrejas catedrais, paroquiais, e abadias, que rendessem de cinquenta cruzados para cima, enquanto fizessem **guerra aos reis de Fez, e Marrocos** [Marraquexe], não entrando nisso engano, e se fizesse em efeito, e assim concedeu os mosteiros, e igrejas para comendas [da Ordem de Cristo]. Mas quanto às terças, e dizimas el-rei as não quis levar (...). O que el-rei fez movido de sua Real e boa condição **por não agravar os Prelados, e outro Eclesiástico do reino**, contentando-se de lhas alargar por cento e cinquenta e três mil cruzados que se ofereceram a lhe pagar em três anos. Isto tudo passou no segundo ano do Pontificado deste Papa Leão décimo, e as Bulas foram expedidas a xxix dias de Abril deste ano de M.D.xiiii para a execução das quais mandou o Papa a estes reinos por Núncio, e Legado a Latere António Pucio Florentim com grandes poderes. Além destas terças, dizimas, mosteiros, igrejas para comendas, concedeu o Papa Cruzada⁷² a el-rei que trouxe este Núncio, na execução da

71 - Por exemplo: Isabel Morgado de Sousa e Silva, “A Ordem de Cristo, 1417-1521”, *Militarium Ordinum Analecta*, n. 6 - Fundação Eng. António de Almeida, 2002.

72 - A **Bula da Cruzada** era uma indulgência concedida pelo Papa em troca de contribuições pagas pelos fiéis, em dinheiro ou em espécie (ouro, jóias, etc.). As **terças** constituíam

qual, por mau resguardo, culpa e demasiada tirania dos officiais dela, foi o reino muito vexado e sobretudo a gente popular, a quem faziam tomar por força as Bulas fiadas por certo tempo, no cabo do qual se não pagavam lhes vendiam seus moveis, e enxovais, publicamente em pregão por muito menos do que valiam pela qual desumanidade os mais dos executores desta Cruzada houveram má fim, de que não quero dizer os nomes, por os filhos, e netos de alguns destes ainda viverem. E quanto aos mosteiros, impetrados para as comendas que haviam de chegar a vinte mil cruzados de renda cada ano, el-rei os soltou, e o Papa lhe outorgou por isso a apresentação deles, e de todos os outros mosteiros de seus reinos em sua vida, e lhos outorgava por preço de vinte mil cruzados, para todos seus sucessores, se el-rei os quisesa pagar, e em lugar destes mosteiros lhe concedeu mais Igrejas para assim encher a parte do número dos vinte mil cruzados, que cabiam aos mosteiros. [III-Parte, Cap. LVI].”

Damião de Góis descreve aqui bem mais que uma questão particular a Portugal. São questões negociadas por Tristão da Cunha com o Papa Leão X: (1) a Cruzada do Papa contra os Turcos (correspondeu às indulgências noutros países), vendidas (até por fiado) pelo Núncio António Pucio Florentino; (2) as terças dos dízimos, às Igrejas e conventos, para a guerra de el-rei Manuel contra os reis de Fez e Marraquexe, que el-rei não cobrou, substituindo-as (a cobrança normal às Igrejas e devidas a Roma) pela oferta Real de 153.000 cruzados à Igreja de Roma (ao Papa) a pagar em três anos; e (3) por último, com a cobrança fiscalizada também pelo Núncio, das comendas novas da Ordem de Cristo, que seriam cobradas aos mosteiros, e às Igrejas até perfazerem os 20.000 cruzados cada ano, para pagar aos Cavaleiros da Ordem de Cristo, na guerra aos reis de Fez e Marraquexe, mas enquanto efectivamente a fizessem e desde que não houvesse engano nisso.

As *comendas novas* foram financiadas com a cobrança às igrejas e mosteiros. Manuel I exigiu que se completassem os vinte mil cruzados por ano com a cobrança a mais igrejas (além daquelas com rendimentos acima dos cinquenta cruzados) por insuficiência das receitas dos mosteiros, passando assim os pagamentos para os fiéis (atingindo as populações mais pobres).⁷³ Como se leu mais acima, as *comendas novas* foram concedidas pelo Papa em 29 de Abril de 1514 e a sua recolha iniciou-se em

um terço da dizima cobrada pela Igreja, que, era habitual (norma) ser descontada nas receitas do Clero em caso de guerra de expansão da fé. Eram entregues aos governantes e deviam ser cobradas pela Coroa portuguesa. Ora, el-rei Manuel I dispensou **as terças, as não quis levar** (cobrar): *quanto às terças, e dízimas el-rei as não quis levar (...). O que el-rei fez movido de sua Real e boa condição por não agravar os Prelados, e outro Eclesiástico do reino.*

73 - Um extenso trabalho sobre este assunto, uma grande colecção de dados e referências, embora sem uma ordem conceptual coerente com os objectivos (sem organização fiável e sistemática, sem uma cronologia completa) e com conclusões abusivas, pode ser lido na revista *Militarium Ordinum Analecta*, n.6 – 2002. *A Ordem de Cristo (1417-1521)*, tese de doutoramento de Isabel L. Morgado de Sousa e Silva.

1515, após a chegada do Núncio António Pucio Florentino. Porém, em 1517, Leão X revogou esta concessão, do direito às rendas de certos mosteiros no valor de 20.000 cruzados. (*Ordem de Cristo*, nº 235, 3ª pt., fls. 69-70v), dado que a guerra aos reis de Fez e Marraquexe após o *desastre de Mamora* não teve continuidade.

A **Cruzada** do Papa (contra os Turcos), constituiu uma Bula de indulgência, que terá sido também vendida em outros países da Europa, e cujas receitas foram depois, a partir de 1517, destinadas à construção da Basílica de São Pedro de Roma e a outros fins. Com as pazes entre o Papa, a França e Veneza, Leão X pretendia juntar numa aliança, as Nações ocidentais numa Cruzada: Portugal, Espanha e Inglaterra deviam fornecer os navios, a França e o Imperador os exércitos, etc.. O Papa desistiu do empreendimento, mas no início de 1517 ainda considerava a hipótese da Cruzada possível.⁷⁴

A nossa interpretação dos factos históricos resulta da avaliação feita por Gil Vicente de boa parte da figuração das personagens: no caso do Fidalgo (Manuel I) *cuidando na tirania / do pobre povo queixoso*, sacrificando os seus súbditos seja pela guerra (Mamora) seja pelo saque para a *Bula da Cruzada*; ou no caso do Frade *frei capacete* (Papa Leão X) seja com as cobranças das Bulas de indulgência para a Cruzada, seja para a construção da Basílica de São Pedro, para a pintura de Rafael no Vaticano ou para a sua Florença (Arte). Porém, muitos outros factos históricos contribuíram para a sua caracterização.

A partir de finais de 1515 (após o *desastre de Mamora*) verifica-se a transferência dos negócios exteriores de Portugal, para a feitoria de Anvers (Antuérpia) em correlação com as delegações e filiais alemãs locais. Atente-se pois na história da banca alemã em Portugal neste curto período:

...as feitorias alemãs em Lisboa tornaram-se prescindíveis. Um outro factor importante que conduziu ao abandono da capital portuguesa por parte dos alemães está ligado à ascensão de Sevilha como porto principal na Península Ibérica para o comércio ultramarino. No entanto, devemos lembrar as ligações seculares que a banca alemã mantinha com Portugal através das suas delegações em Lisboa:

Os seus primeiros representantes eram “...vindos para carregar sal, mas também vinho, azeite, cortiça e frutos secos, pertenciam, em grande parte, à Liga Hanseática. Esta tinha estabelecido, a partir do último quartel do século XIV, uma rota marítima regular entre Danzig (Gdank) e Lisboa. Desta forma, as relações comerciais luso-alemãs concentraram-se, até ao fim da Idade Média Tardia, nas ligações criadas pela Hansa.”

74 - Ludwig von Pastor, *Historia de los Papas, León X (1513-1521)*.

Mas com a disponibilidade da rota da Índia, em 1502 chegam a Portugal os Welser, e logo os Fugger, que adquirem um estatuto especial (1503) com privilégios – *Privilégio dos Alemães* (1503-1511) – nunca antes concedidos a banqueiros alemães ou a qualquer súbdito.

“Aos Welser e Fugger seguiram-se, entre 1504 e 1507, pelo menos mais três casas comerciais da Alta Alemanha que ergueram uma feitoria em Lisboa. É o caso dos Imhoff e dos Hirschvogel de Nuremberga, bem como dos Höchstetter de Augsburg (...). Em fevereiro de 1511, D. Manuel I confirmou todos os privilégios que anteriormente tinha atribuído aos alemães.” Porém, em 1517 os mais importantes banqueiros alemães (os Welser e os Fugger) deslocam as suas delegações de Lisboa para Sevilha, abandonam o país acompanhando os projectos de Fernão de Magalhães oferecendo os seus serviços a Carlos I de Espanha, e com eles também Cristóvão de Haro, um dos grandes financiadores do comércio marítimo de Portugal. Assim se deve compreender *“O facto de o «Privilégio dos Alemães» ter sido concedido aos mercadores da Liga Hanseática apenas em 1517”*.

(Jurgen Pohle, *Rivalidade e Cooperação: algumas notas sobre as casas comerciais em Lisboa no início de Quinhentos*, 2015, CHAM, UNL).

Em Dezembro de 1516 Carlos I de Espanha, ainda na Flandres, com o objectivo de se valorizar e superintender sobre os restantes governantes europeus, decide reactivar e usar a Ordem de Cavalaria (*medieval*⁷⁵) do Tosão de Ouro de que é *Chefe* (sic), Grão Mestre pelo título de duque da Borgonha, iniciando o processo com a integração de quinze novos Cavaleiros – entre os quais o rei de França – para preencherem as vagas deixadas pelos já falecidos e, na sequência, propõe ao Papa a abertura de mais vinte vagas a serem preenchidas por outros tantos Cavaleiros, entre os quais el-rei Manuel I de Portugal. A decisão foi aprovada pelo Papa e, no decorrer de 1517, o convite é feito a el-rei de Portugal, que aceita a oferta do lugar de Cavaleiro da Ordem (uma cadeira na igreja em Bruxelas) confirmando-o com documentação assinada de parte a parte (que se perdeu...), vindo a receber o manto, o chapeirão e o Colar da Ordem do Tosão de Ouro, em 30 de Novembro de 1518 (dia de Santo André, patrono da Ordem), e logo as núpcias com Leonor de Áustria, irmã de Carlos I, na chegada a Portugal em fins de 1518.⁷⁶ Nos termos dos estatutos

75 - Criada em 1429 (1430), por Filipe III da Borgonha (o Bom) pelo seu casamento com Isabel (filha de el-rei João I de Portugal) em conformidade estatutária com a Ordem da Jarreteira (inglesa), como esta pretende criar uma elite de Cavaleiros que, sob a tutela de um Chefe, governe e ordene sobre todos os demais e, ao tempo, com o apoio da Igreja (Roma), a Ordem do Tosão de Ouro recebeu ascendência sobre as restantes Ordens militares com privilégios nunca antes concedidos pelo Papa.

76 - Mais adiante desenvolvemos a questão da importância dada na época à Ordem do Tosão de Ouro.

da Ordem do Tosão de Ouro, o rei de Portugal, como Cavaleiro da Ordem, fica a dever obediência ao seu *Chefe*, Carlos de Habsburgo, rei de Espanha.⁷⁷

Em Março de 1517 morre a rainha Maria, mulher de Manuel I e, alguns meses depois, o rei prepara em segredo o seu casamento com a prometida noiva de seu filho, acordando-se o assento de casamento com Leonor de Áustria (assinado pelo Chanceler mor Jean le Sauvage⁷⁸, por Guilherme de Croy e pelo Procurador Álvaro da Costa) pelo Tratado de Saragoça em Maio de 1518, e o casamento por procuração – onde foi Procurador, Álvaro da Costa – em 16 de Julho desse ano.

Em 1517, ao mesmo tempo que é preparado em segredo o casamento de el-rei, Fernão de Magalhães e um certo número de pilotos, cartógrafos e astrónomos, abandonam Portugal para “oferecer” os seus serviços a Espanha. O caso foi tratado em Saragoça, pelo (mesmo) Procurador Álvaro da Costa junto de Carlos I de Espanha, em simultâneo com o casamento de Manuel I de Portugal. Leonor despede-se de seu irmão Carlos em Outubro e só chegará a Portugal em 24 de Novembro de 1518, acompanhada, de entre outros pelo substituto do *Tosão de Ouro* (... na vez de Thomas Isaac), por Jean de Trazegnies, por Guilherme de Croy, pela mulher deste e duas sobrinhas, sendo que estes e estas receberam jóias de avultado valor em oferta de el-rei Manuel I, em troca do *empréstimo*, até à sua morte, do colar da Ordem do Tosão de Ouro com o carneiro de ouro pendente.

Ainda em simultâneo, prepara-se um Tratado de Confederação entre Portugal e Espanha, que será firmado e assinado pelo casamento de Manuel I em Portugal, em 2 de Janeiro de 1519. No mesmo dia a irmã de el-rei Manuel I, Leonor de Avis, abandona a Corte portuguesa para se refugiar em *clausura monástica* junto das *clarissas descalças*.⁷⁹

Em Setembro de 1517 chega a Portugal o fidalgo autor anónimo de *Memórias de um Fidalgo de Chaves*,⁸⁰ um criado do duque Jaime de Bragança, regressado de Roma onde se encontrava desde 1510 (como *olheiro*/espião) ao serviço do Cardeal Alfonso Petrucci. O anónimo fidalgo de Chaves nas suas

77 - O rei de França, Francisco I, precaveu-se contra esta situação, com a integração de Carlos de Habsburgo, como Cavaleiro da Ordem de Saint-Michel, de que o rei de França é *Chefe*.

78 - Jean le Sauvage, por proposta de Guilherme de Croy, foi nomeado por Carlos de Habsburgo, seu Chanceler mor para todos os seus domínios, morreu em 7 de Junho de 1518. Era formado em Direito.

79 - A Ordem de Santa Clara (ou Ordem das Clarissas) é uma ordem religiosa católica franciscana, feminina e de clausura monástica, fundada por Santa Clara em obediência a Francisco de Assis.

80 - Paulo Catarino Lopes – *Nas margens da diplomacia portuguesa quinhentista. O singular testemunho de Roma por um criado de D. Jaime 4º duque de Bragança (1510-1517)*. Lusitânia Sacra. 33 (Janeiro-Junho 2016) p. 203-251.

memórias demonstra ser bom conhecedor de tudo o que se passava nos meios sociais e políticos de Roma. E havendo uma certa sobreposição temporal entre a partida de Roma e a descoberta da conspiração organizada pelo senhor a quem servia – o Cardeal Petrucci preparando o assassinato do Papa Leão X⁸¹ – podemos bem suspeitar da intervenção do fidalgo de Chaves e da Corte portuguesa na denúncia da conspiração: (1) porque alguém muito perto de Petrucci o terá atraído, contribuindo para a descoberta da conspiração, desconhecendo-se quem; (2) porque os servidores de Petrucci (o secretário e *mayor-domo*, Marco António Nino, e um seu criado, Pocointesta) foram condenados e enforcados, sabendo-se que um outro seu criado desapareceu; (3) porque no seu regresso a Portugal o fidalgo de Chaves se dirigiu de imediato ao duque de Bragança; e (4) porque em 1517 o Papa Leão X concedeu ao Duque Jaime de Bragança privilégios muito superiores aos de outras *casas principescas* da Europa, além de 15 (quinze) comendas da Ordem de Cristo.⁸²

“...um extenso relato intitulado *Tratado que hum criado do duque de bragança escreueo pera sua senhoria dalgumas notauees cousas que vio hindo pera Roma. E de suas grandezas. E Jndulgenças. E grandes aconteçimentos que laa socçederam em espaço de sete años que hi esteue.*”

(...) *A quase totalidade do conteúdo deste testemunho – que passou a ser conhecido como Memórias de um Fidalgo de Chaves – reporta a acontecimentos e figuras que tiveram lugar em Itália, ...*

(...) *bom cortesão, ele alia os dotes diplomáticos (se bem que não aplicados de forma oficial, pois não é oficialmente um embaixador) à arte da espionagem. É alguém que procura o que de mais interessante possa acontecer na capital da Cristandade para bem informar o duque de Bragança. E não é fortuito que durante a sua permanência em Roma, apesar de ser um assumido criado do 4º duque de Bragança, esteja ao serviço de um dos principais cardeais, Alfonso Petrucci (c. 1490-1517, cardeal desde 1511) ...*

(...) *não é casual que se movimente com tanta destreza e facilidade nos meandros da política de Roma, como demonstra o facto de aceder a documentos oficiais ou de obter informações de primeira linha e da maior actualidade relativas à política internacional em Itália, em particular a que passava pela cúria.*

(...) *porquê dirigir-se ao duque de Bragança assim que regressa a Portugal?*

(...) *Naturalmente, esta actividade “marginal” envolve riscos acrescidos – os experimentados pelo autor ao serviço do cardeal Alfonso Petrucci, que acabou condenado e morto, podem muito bem constituir um exemplo válido. Afinal, enquanto agentes em missão, estes homens não representam o reino. Assim, têm*

81 - Ludwig von Pastor, *Historia de los Papas – León X (1513-1521)*.

82 - Em 1517, Leão X pela bula *Honestis votis tuis*, permitia que se aplicassem os frutos e rendas de quinze igrejas do padroado do duque de Bragança, em comendas da Ordem de Cristo (Publ. por António Caetano de Sousa – Provas da História Genealógica ..., Tomo IV, 1ª pt., p. 63-68).

de agir com cautela e secretismo, residindo muitas vezes aí a causa para o anonimato que não raras vezes os caracteriza. A sua acção não é “oficial”, pelo que não beneficia das imunidades e amnistias atribuídas aos embaixadores oficiais, figuras que vivem no estrangeiro como se estivessem no seu próprio país, ao abrigo das suas leis.”⁸³

Arte de marear ⁸⁴ – partida das barcas

Manuel I, rei de Portugal, Senhor da navegação que, na figura do Fidalgo Dom Henrique, pavoneia-se na embarcação que o Diabo (povo) acabou de aprontar, pretendendo apresentar-se como o senhor da navegação e, portanto, também daquela Barca e embarcação que – ainda antes de nela instalado – está pronta para partir: *que assim está apercebida*.

Pela nossa leitura da peça, devemos apresentar os *fundamentos históricos e emotivos*, um sentimento patriótico, as *portuguesas façanhas que só Deus sabe entender*⁸⁵ que, com outros dados históricos, serviram de recurso a Gil Vicente para o *Auto das Barcas*, aqui especificamente o *zarpar das barcas*: no português para o inferno, no castelhano para a glória. Simbolizando assim uma oferta a Espanha (após Colombo), a da entrega completa das *Ciências da Navegação*, a orientação no mar mais além do equador, nos mares do Sul, o comando, a pilotagem – agora também o conhecimento das correntes marítimas e dos ventos do hemisfério Sul – a cartografia, a cosmografia, etc., e sobretudo a quantidade significativa de recursos humanos, dos mais avançados nas referidas ciências. As *Tecnologias* da construção naval e do velame, assim como a cartografia do hemisfério Norte, já haviam sido replicadas para Sevilha nas décadas anteriores.

Além do diário de bordo e das cartas geográficas necessárias, havia nos navios o *Regimento do Astrolábio*, que consistia num tratado sobre o uso do astrolábio, o necessário para determinar a latitude pela *altura do*

⁸³ - Paulo Catarino Lopes, no estudo citado.

⁸⁴ - Por *Arte de marear* deve entender-se o conjunto das *Ciências da Navegação* da época, pois era assim mesmo que se designava, no seu conjunto, todo o complexo de instruções.

⁸⁵ - Um *sentido* que se irá reflectir em *Triunfo do Inverno* (1529) e no *Auto da Lusitânia* (1532). Peça onde o Autor faz questão de alertar para o carácter essencial das suas peças: a complexidade da *trama* – o *tecelão das aranhas* – na sua agudeza e sagacidade (ironia: *baixo doutor*) e o *sentido mais profundo* (*que só Deus sabe entender*) expresso nas suas obras em geral, ao afirmar estar o seu fundamento na História (*mythos*). Pois, pronunciando-se pelo Licenciado: ... / *porque a cousa que é segura / procede do fundamento*. (455). Quando antes afirmara com extrema ironia: *que para tão alta história / nasceu mui baixo doutor*. (409) / (...) / *E quer-se o demo meter / – o tecelão das aranhas* – (420) / *a trovar e escrever / as Portuguesas façanhas / que só Deus sabe entender!*?

sol, ou da estrela polar; uma tabela para cálculo das distâncias percorridas e desvios em longitude (*altura de leste a oeste*) no percurso do navio por cada rumo da *rosa dos ventos*; uma lista de latitudes dos principais lugares fixados pelos primeiros navegadores; as regras para ler as horas da noite por meio da ursa menor e para as horas das marés; uma tábua das declinações do sol em graus e minutos, para um período de quatro anos, entre dois bissextos. Seguindo-se um pequeno tratado da esfera celeste para instrução dos pilotos. Conhecem-se dois exemplares do *Regimento*, o mais antigo em Munique e o outro na Biblioteca Pública de Évora. Certamente que teriam existido muitos outros, anteriores e posteriores.

Mais tarde surge uma outra designação, a de *Arte de marear e Tratado da esfera*. Foi com este título Francisco Faleiro, ao serviço da Espanha, como cosmógrafo e cartógrafo, publicou em Sevilha em 1535, a obra que alguns investigadores supõem ser de seu irmão Rui Faleiro, ambos da equipa de Fernão de Magalhães.

Consideram-se os descobrimentos na sequência da conquista de Ceuta em 1415, após intensa exploração da costa africana próxima e das Canárias realizadas de forma sistemática a partir de 1412. Mas há registos de expedições às Canárias em 1335, 1340 e 1341.

Quando se fala em descobrimentos marítimos é habitual dizer-se que quem descobriu a América foram os Vikings e outras barbaridades semelhantes... É evidente que a espécie humana chegou à América há muitos milhares de anos, também é evidente que depois dos seus primeiros habitantes lá chegarem, outros homens terão encontrado o território, achado o continente americano (Vikings e outros), alguns terão por lá ficado e outros até terão regressado às terras de onde partiram. Mas nunca o souberam localizar com rigor numa carta geográfica, para um qualquer lá ir e voltar. Porque a questão dos descobrimentos marítimos é essa, a questão não é a de saber quem lá chegou pela primeira vez e voltou para contar, é o registar o local exacto e disso dar conhecimento – pôr a descoberto para todos – pela representação rigorosa num mapa, e assim, divulgar, descobrindo a outros um segredo antes encoberto. Não como Colombo que morreu (1506) julgando ter chegado à Índia.

A questão foi a de marcar com exactidão cada localidade num mapa, obtendo os contornos de uma superfície na esfera do planeta, com as rotas assinaladas para lá chegar e voltar, assim possibilitando a qualquer pessoa na posse do mapa, de um barco qualificado e preparado para o fazer, apetrechado com os instrumentos de navegação e pilotado por alguém com os dados e os saberes apropriados, para poder realizar e repetir a mesma viagem com toda a segurança, comunicar e comerciar.

Deste modo assim descrito parece simples, mas foi muito, muito complicado... Tendo custado muitos recursos e muitas vidas humanas.

Foi necessário criar os meios de navegação mais eficientes, por transformações e adaptações sucessivas, ou com a construção de navios com novos mastros e velame, criar navios mais adequados *reinventando*, com mais capacidade de tonelagem e mais manejáveis, tudo feito ao mesmo tempo que, em cada momento, se iam traçando as cartas geográficas rígorosas, que permitiam seguir navegando com a *máxima* segurança,

Foi necessário pela prática, tentativa erro, criar e dar a conhecer os instrumentos de navegação, e com eles, saber localizar numa carta geográfica o ponto de localização em pleno Oceano. Mas, nem cartas exactas existiam traçadas com correcção, nem tecnologia nem instrumentos, nem navios apropriados. Foi preciso criar, inventar e construir os barcos e os instrumentos, adaptar progressivamente os conhecimentos à realidade. Foi necessário conhecer as marés e as correntes marítimas, conhecer bem os ventos e as tempestades, que deles dependia a locomoção, mas conhecer os ventos e as condições do tempo, implicava conhece-los em qualquer altura do ano, todos os dias do ano e em qualquer lugar do mapa.

Foi necessário conhecer as distâncias, bem calculadas, e mais do que isso, as velocidades que se podiam atingir com os ventos em qualquer dia do ano, e as distâncias percorridas e o tempo gasto no percurso, para cartografar exactamente, e para após traçada uma rota, saber o tempo de duração da viagem. Mais..., conhecer o tipo de obstáculos que se iam encontrar no mar, e em terra em qualquer dos pontos de apoio do percurso, e estar bem preparado para enfrentar esses diversos obstáculos, um dos quais era a pirataria juntos dos pontos de apoio da viagem. Mais ainda, era necessário criar os pontos de apoio, localidades habitadas e fortificadas, e dar-lhes toda a segurança necessária para se manterem, definindo assim, entre as melhores rotas e as mais rápidas, as rotas mais seguras. A sua devida localização não podia ser fruto do acaso, tinha de obedecer ao conhecimento que se ia adquirindo sobre os modos de orientação e sobre o domínio dos ventos no *Mar Oceano*, isto é, da força de locomoção da época, a energia necessária ao meio de transporte.

Foi necessário acumular o saber de todos aqueles que navegando pelos mares desconhecidos, iam adquirindo o conhecimento das energias locomotoras que, em cada lugar era oferecido pelos ventos na região, e iam traçando as suas respectivas rotas e marcando nas cartas os locais, registando tudo o que se ia fazendo e o momento em que se fazia, a data e a hora, e tudo o que ia acontecendo.

Foram as investigações contínuas para a prática do navegar e comunicar (comerciar) no mundo, que criaram e desenvolveram os conhecimentos, as *novas invenções* que contribuíram para dar a conhecer – pôr a descoberto – a todo o mundo o planeta que habita, o que veio a incluir muitas outras ciências, como a antropologia, zoologia, a botânica..., tanto como a geometria, a matemática, a física, a astronomia, etc. Copérnico, Galileu

ou Newton seriam impensáveis sem a prática das ciências criadas e desenvolvidas com a navegação...

Mas não é tudo, era sabido, desde há muitos séculos, que a terra era redonda, mas desconhecia-se o seu diâmetro, raio ou perímetro, e apenas se conhecia uma parte, uma extensão reduzida do hemisfério norte, longe ainda do equador. O paralelo máximo conhecido ficava aquém do cabo Bojador, e o mais preocupante era o problema da *queda dos corpos*, a teoria de então afirmava a queda para o abismo (inferno) no fim (1434) do considerado perímetro do hemisfério Norte (Bojador). Mais tarde com a definição do equador⁸⁶ o abismo atingia-se nesse limite, tal como alguns da elite dos castelhanos que acompanharam Fernão de Magalhães consideraram entender ao passar o equador, observando os peixes a cair no abismo, – saltando da água – revoltando-se contra o *Capitão-Mor* por julgarem próxima a sua queda no inferno.

As cartas geográficas existentes nem a pequena parte conhecida do globo conseguiam representar com correcção. Nesta questão, colocava-se o problema da geometria da esfera, a de saber qual a sua curvatura, o arco exacto da esfera terrestre, e a de saber representar a esfera num plano, a cartografia. E ambos os problemas iam sendo resolvidos em termos de prática teórica.

Cem anos de trabalho e investigação dos portugueses, muitas mortes não contáveis e a perda de recursos incontáveis, passados para a Espanha, num segundo abrir e fechar de olhos – o primeiro havia sucedido com Colombo – agora, entrega-se a navegação no hemisfério Sul numa troca pelo colar com o carneiro de ouro pendente, uma cadeira numa igreja de Bruxelas, e uma mulher nova, a filha mais velha do imperador para esposa de el-rei Manuel I. Será com a chegada a Espanha em 1517 e 1518, de uma nova vaga de portugueses ilustres, que se irá iniciar a última e derradeira parte da transmissão dos conhecimentos científicos e o saber de correntes e ventos necessários ao completar da navegação (a Sul do equador) e a cartografia de todo o planeta.

Fernão de Magalhães, os cosmógrafos Rui Faleiro e Francisco Faleiro, os cartógrafos Pedro Reinel, Jorge Reinel e Diogo Ribeiro,⁸⁷ os pilotos

86 - A definição da linha do equador, o ponto zero das latitudes, foi por certo o, facto em si, mais importante da cartografia portuguesa, definindo o arco da Terra (1/4 da circunferência) realizado entre 1470 e 1471. Para o definir terão sido necessários pelo menos dois pontos, um na costa africana, outro na ilha de São Tomé ou na costa americana (Brasil) ou no mar? O globo terrestre oferecido ao Papa Sisto IV em 1475, que serviu de modelo a Martin Behaim, pode ter sido o primeiro com a representação do equador.

87 - Diogo Ribeiro (depois de Duarte Pacheco Pereira) é talvez a figura importante mais esquecida dos portugueses. Em Espanha será chamado Diego Ribero, navegador, cosmógrafo e cartógrafo português, foi à Índia com Vasco da Gama e, depois, com Afonso de Albuquerque. Entrou ao serviço de Carlos I em 1518, como cosmógrafo da *Casa de Contratación* de Sevilha, e em 10 de Junho de 1523 é nomeado *Cosmógrafo Real e maestro de hacer cartas, astrolabios y otros instrumentos de navegación*. Em 1524 é membro

Sebastião Caboto e Estêvão Gomes, e outros, não foram os únicos a deixar Portugal em Setembro de 1517, seis meses após a morte da rainha Maria. Outros haviam partido antes (Duarte Barbosa radicado em Sevilha estabelecia os contactos com a *Casa da Contratacion*) e outros lhes seguiriam os passos. 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, outros 25 ao serviço da França e 6 ao serviço de Inglaterra.⁸⁸

Uma curta cronologia sobre o sucedido é significativa:

Em Setembro de 1517 Manuel I de manda a Absburgo, na Alemanha, Lourenço Lopes em missão secreta, para a realização de contactos com os Fugger. Lourenço substitui o seu tio Tomé Lopes, Feitor em Antuérpia (Anvers). Os Fugger são os principais financiadores da Viagem da Magalhães, e também em finais de 1517 mudaram as suas delegações de Lisboa para Sevilha. Em Outubro Fernão de Magalhães e Rui Faleiro estão em Sevilha para contactos com a *Casa da Contratacion*, através do português Diogo Barbosa e do investidor Cristóvão de Haro (Burgos).

Em Fevereiro de 1518, o projecto de Magalhães está concluído e, com Rui Faleiro, ele encontra-se em Valladolid em contacto programado com a Corte de Carlos I, com o apoio do Bispo de Burgos, do Cardeal Adriano de Utrecht e do primeiro financiador, Cristóvão de Haro. Poucos dias depois Carlos I de Espanha, em Carta para a *Casa da Contratacion* de Sevilha, recomenda a contratação dos pilotos de Portugal Sebastião Caboto e Estêvão Gomes. Em Março é concluído o acordo, e em Abril assinado o contrato com Fernão de Magalhães e Rui Faleiro. Em Maio conclui-se o acordo de casamento de Manuel I com Leonor e, em Julho, assinado o Tratado de casamento de Leonor de Áustria (a irmã de Carlos) com Manuel de Portugal, em Saragoça. Ainda em Julho, Carlos I de Espanha (*Chefe* da Ordem do Tosão de Ouro) recomenda a el-rei Manuel I (Cavaleiro da mesma Ordem) a contratação de dois servidores castelhanos. Mais tarde, em 5 de Maio de 1520, Carlos V envia uma Carta a Manuel I requerendo que este mande “fazer uma fortaleza na boca do rio Tetuão” (a sudeste de Ceuta).⁸⁹

da delegação espanhola à Conferência de Badajoz sobre as ilhas Molucas. São conhecidas quatro das suas cartas geográficas, de 1525, 1527, 1529 e 1532, ao serviço de Carlos V, as quais foram consideradas das mais rigorosas do seu tempo (a ciência portuguesa ao serviço do imperador Carlos V). Foi encarregado de realizar e manter actualizado o *Padrón real*, a carta de registo de novos dados. Em 1531 inventou uma bomba de aspersão, capaz retirar dez vezes mais água que as então existentes, invento importantíssimo para baldear a água dos navios.

88 - 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.

89 - *Quadro elementar das relações políticas e diplomaticas de Portugal com as diversas potencias do mundo, desde o principio da monarchia portugueza até aos nossos dias ordenado e composto pelo visconde de Santarém*.

Em 2 de Janeiro de 1519, Portugal assina o Tratado de Confederação com a Espanha. Em Setembro de 1519 Fernando de Magalhães saiu de Sanlúcar de Barrameda com uma equipa qualificada e instrutora dos navegantes, contribuindo assim a difundir os segredos de Portugal, transmitindo na prática a arte de navegar no hemisfério Sul. Numa armada de cinco navios, dos 256 homens, 40 eram portugueses, entre os quais pilotos, cartógrafos e cosmógrafos. *A organização científica do empreendimento esteve, por inteiro, a cargo de portugueses: o Capitão-Mor, Fernão de Magalhães, dois cartógrafos, Pedro Reinel e Jorge Reinel, um cosmógrafo, Rui Faleiro, um cartógrafo e cosmógrafo Francisco Faleiro.* (90).

E no *Auto das Barcas* este é o porquê das barcas, em português para o inferno, em castelhano para a glória. Pois, a Espanha se deve o mérito do reconhecimento dos valores, e de os saber apadrinhar e organizar, de ter criado as estruturas académicas, de ensino e desenvolvimento, das instituições necessárias ao progresso; portanto, a glória pelo alargamento tanto do saber como da sua divulgação. O que os governos de Portugal nunca fizeram (nem fazem), não reconhecendo, nem valorizando ou protegendo os seus valores, donde a tradição: pois, ainda hoje os portugueses com valor, *se quiserem ser reconhecidos e melhor valorizados*, têm de sair do país e procurar apoio e protecção no estrangeiro. A este respeito, o uso e costume (ainda actual) dos governos de Portugal, ficou retratado por Gil Vicente na embarcação de *Triunfo do Inverno*, em 1529.

Os significados políticos e sociais da peça, apresentam-se complexos mais devido à falta de informação – e documentação – sobre os factos históricos nacionais e europeus coetâneos à peça. Não são só os estrangeiros que desconhecem quase por completo a história de Portugal, estes se conhecem é nalgum pormenor ou por factos específicos e isolados. Por exemplo, um concluiu que foi a simples vitória na batalha naval de Diu (1509) que ofereceu o domínio do Índico a Portugal, outro diz que a Inquisição em Portugal foi um facto muito positivo, pelo seu contributo de *organização*, etc.. Ora, nada podemos concluir de escassos pormenores, se estivermos alheados dos universos cultural (e ideológico, etc.), político (diplomático, militar, etc.), económico e social (classes e elites), de todos os que interagem, pelo menos dos mais significativos intervenientes no contexto dos factos estudados.

A tarefa de interpretar Gil Vicente sempre esteve facilitada pelo facto de as suas peças se dirigirem exclusivamente à elite da Corte portuguesa, portanto a um público muito específico, culto e bem informado sobre o que se passa na Europa e no Mundo,⁹¹ contudo, uma Corte ansiosa de

90 - *A Viagem de Fernão de Magalhães e a Questão das Molucas*, Lisboa, Centro de Estudos de Cartografia Antiga, *Introdução* de Avelino Teixeira da Mota.

91 - Saliente-se que, tempos mais tarde, o Cardeal D. Henrique, requeria a Sá de Miranda que as suas peças reflectissem o que então se passava na Europa, tal como tinha acontecido com o teatro de Gil Vicente, que ele bem conheceu e compreendeu, pois ao Cardeal se deve que a *Copilaçam de 1562*, não tivesse sofrido tanta censura quanto a que se

conhecer as estratégias dos líderes europeus e os seus problemas, mas que não está interessada em disputar o Poder na Europa, porque conhecendo os actores (políticos) e os conflitos não toma partido, e reconhecendo os problemas, segundo se depreende das peças do dramaturgo, não participa como uma força autónoma, senão como apêndice e suporte financeiro de Roma e de Castela.

Os conteúdos do teatro de Gil Vicente dizem respeito quase exclusivamente à História da Europa ocidental, à qual nos é possível aceder porque existem diversos estudos publicados – até na Internet – porém, a situação muda quando há que fundamentar a interpretação das peças – como o *Auto das Barcas* – com o envolvimento de Portugal, pelos escassos estudos de História publicados e sem o confronto com a da Europa.

Aspectos da situação na Europa ocidental

Em Itália em 1512 os Medici haviam sido repostos no Poder em Florença pelos espanhóis, enquanto a Espanha dominava Nápoles e todo o Sul de Itália, além da Sardenha e Sicília, a França dominava no Norte Génova e, em 1515, o rei Francisco I recupera o ducado de Milão para a França que o tinha perdido para os Sforza em 1512, os quais o haviam perdido para os franceses em 1499. Nestes anos Veneza tinha perdido a sua grande força, e a hegemonia de franceses e espanhóis fazia-se sentir mais além dos seus domínios em Itália, onde além de guerras internas, ou com espanhóis e franceses, entre 1516 e 1517, o Papa (Roma) faz guerra permanente ao duque de Urbino sofrendo derrotas sucessivas, porém, sai vencedor com o auxílio encapotado dos espanhóis, numa traição a Espanha do seu embaixador, assim conseguindo que um seu irmão fosse feito Cardeal. Com a vitória obtida, o Papa entrega o ducado de Urbino a Lourenço II de Medici, seu familiar.

No início do ano de 1515 a França tem um novo rei, Francisco I, que retoma as guerras em Itália e pelas suas fronteiras, obtendo a vitória sobre os Suíços em Marignano, com quem assina a Paz perpetua, e logo uma vitória em Itália assegurando a Lombardia e o ducado de Milão num acordo com Maximiliano. Desistindo das posições do seu antecessor quanto ao *conciliarismo* (Conciliábulo de Pisa 1511-1512), Francisco I reafirma a aceitação do Concílio de Latrão a decorrer desde 1512 e alcança a aprovação de uma Concordata em Bolonha (1516) que impõe a aceitação por Roma da organização da Igreja francesa pela Coroa, com a nomeação dos Bispos e suas consequências, com tendência a afastar-se da hierarquia de Roma, passando a Igreja de França a

ameaçava. A censura das *Obras* incidiu sobretudo sobre aquelas peças que mais expunham e incidiam na política do reino, ou se referiam ao carácter de seu irmão, el-rei João III: *Vida do Paço*, *Aderência do Paço*, *Físicos*.

ser governada pelos franceses. Em Paris o Parlamento opõe-se aos termos insuficientes da Concordata.

Nos países baixos Margarida de Habsburgo, governadora desde 1507 por delegação de seu pai, o Imperador Maximiliano, havia assegurado a educação e os meios para que o seu sobrinho Carlos (filho de Filipe da Borgonha e de Joana a louca), viesse a governar a Espanha rodeando-o dos mais importantes educadores e conselheiros. Prosseguindo a política definida por Maximiliano e Jacob Fugger, de união familiar dos estados europeus, Margarida distribui os seus familiares em casamentos pelos principais reinos europeus.

Em 23 de Janeiro de 1516 morre o mais poderoso rei europeu, Fernando de Aragão, o *Católico*, ficando a Espanha numa latente crise contínua até meados de 1522. Carlos de Habsburgo, seu neto com 16 anos, em Março, ainda em Bruxelas, apoiado por sua tia Margarida, proclama-se rei de Espanha, ultrapassando os direitos de sua mãe, Joana (*a louca*). Efectivamente, sucede a continuação da regência dos reinos pelo Cardeal Cisneros, com o *apoio imposto* do bispo (mais tarde Cardeal e Papa) Adriano de Utrecht, enviado para Espanha com vários executivos para preparar a posse de Carlos I.

Durante os anos de 1516 e 1517, antes de se dirigir a Espanha, a equipa de Carlos I (Habsburgo), dirigida por Jean le Sauvage e Guilherme de Croy, põem em prática uma estratégia bem delineada, fazendo acordos e alianças com todos os outros governantes europeus, recorrendo a todos os meios, incluindo acordos do imperador da Alemanha com a França, e o uso da Ordem do Tosão de Ouro como meio de submissão dos eleitos Cavaleiros. Em Agosto e Setembro de 1516, em Noyon com a entrega de Milão, Francisco I desiste de Nápoles e o imperador vende Brescia e Verona. E em Março de 1517, em Cambrai é assinado um Tratado entre Francisco I, Maximiliano e Carlos I. Em Abril de 1517 o Papa Leão X (Medici) confirma título de *Rei-Católico* a Carlos I de Espanha, que responde garantindo aos Medici o monopólio do comércio de escravos africanos. Em Setembro de 1517 a caminho de Espanha, Carlos I faz uma aliança com Henrique VIII de Inglaterra.

E, após quase dois anos, acompanhado de uma enorme comitiva chega em segredo a Espanha, em Setembro de 1517, Carlos de Habsburgo para tomar conta do Poder na Península Ibérica. Logo após a sua chegada morre o Cardeal Cisneros e assiste-se à instalação dos flamengos a preencher os mais importantes cargos do *Poder secular e do clero*, provocando a revolta ainda contida da nobreza de Castela, enquanto em Abril de 1518, o imperador Maximiliano faz eleger o seu neto Carlos como Rei dos Romanos na Dieta de Augsburg, preparando deste modo a sua futura eleição como imperador. Mais tarde (ainda longe, e sem influência no *Auto da Barcas*), com a morte do imperador em Janeiro de 1519, vai estalar a revolta das Comunidades de Castela e dos Agermanados de Valência.

Carlos I de Espanha mantém uma ligação muito próxima com a sua tia Margarida através do seu Grã Chanceler Jean le Sauvage e, pela morte deste em Junho de 1518, o seu lugar junto de Carlos é ocupado por Mercurino Gattinara (milanês), que, desde 1508 era o principal conselheiro de sua tia Margarida de Habsburgo, no governo da qual desempenhou diversas funções, inclusive na Borgonha.

Em 16 de Março de 1517 o Papa Leão X encerra solenemente o Concílio de Latrão iniciado em 1512, afastando as ideias do *conciliarismo* no governo da Igreja, que constituía desde há muito uma das questões mais discutidas para a reforma na Igreja. Agravando mais a situação de conflito interno, desde 1515 que o Papa faz publicar normativos que contradizem muitas das vontades expressas nas sessões do Concílio, o que contribui para uma maior desconfiança e contrariedade entre os membros da Cúria Romana e, sobretudo, dos que, no resto da Europa, esperavam uma verdadeira reforma da Igreja.

Em Abril de 1517, é descoberta a conspiração organizada pelo Cardeal Alfonso Petrucci, envolvendo mais alguns cardeais da Cúria Romana, com o objectivo de matar o Papa Leão X. Um mês depois (19 de Maio) ao regressar a Roma Petrucci é preso. Alguns outros cardeais envolvidos são também presos e, depois dos inquéritos, condenações, e de mortos na forca os não religiosos envolvidos, alguns perdões, muitas multas milionárias, e muitos cardeais destituídos, os principais religiosos envolvidos são condenados à morte, incluindo o Cardeal Alfonso Petrucci, o da iniciativa da conjura. Foram condenados à forca e enforcados ainda antes de Julho de 1517.⁹² Na sequência deste processo o Papa nomeou 31 novos cardeais, entre os quais Adriano de Utrecht, um dos executivos de Carlos de Habsburgo, que então governava a Espanha e que será o próximo Papa em 1521.

Em 31 de Outubro de 1517 Lutero envia a Alberto de Brandemburgo uma carta com as suas 95 *Teses* e, hipoteticamente, publica-as na porta da igreja do castelo de Wittenberg. O certo é que a divulgou como “carta aberta”. E porquê em uma carta a Alberto? De facto foi um protesto de Lutero e uma proposta de discussão das suas teses. Alberto era o ilustre representante do Papa na Alemanha, ele possuía duas sedes episcopais e, com o objectivo de dominar a Igreja na Alemanha, pediu ao Papa o arcebispado de Mainz (o cargo mais importante da Igreja na Alemanha), o qual Leão X cedeu a troco de uns milhares de ducados, autorizando Alberto a angariar o dinheiro com a venda de indulgências. As receitas seriam distribuídas entre a Igreja de Roma (Papa), o arcebispado da Alemanha (Alberto), e uma parte significativa para os banqueiros (Fugger) encarregados de gerir o negócio. Para realizar o acordo, no

92 - Ludwig von Pastor, *Historia de los Papas – León X (1513-1521)*.

início de 1517 o Papa enviou para a Alemanha o dominicano Joane Tetzel, ex-inquisidor da Polónia, para promover e fiscalizar a venda das indulgências, mas a argumentação e justificação das vendas desencadeou um enorme escândalo e os protestos da população. Contudo, atente-se que Lutero apresenta as suas teses em defesa de princípios doutrinários da Igreja e da sua pragmática, nunca em defesa das pessoas, enquanto que as populações indignadas com os abusos entenderam a acção de Lutero contra as indulgências como se fosse em sua defesa.

A situação não é ainda a de revolta declarada (o que só sucederá em 1520 com a excomunhão de Lutero e a consequente queima das bulas do Papa), portanto não há um clima de revolta na peça de Gil Vicente, como não a havia na vida real. A revolta contra a Igreja só acontecerá algum tempo após a disputa de Johann Eck com Karlstadt e Lutero, no Verão de 1519, na universidade de Leipzig, um debate onde pela argumentação Lutero saiu humilhado perante todos os outros académicos e, na sequência, agudizando os confrontos nos anos de 1519 e 1520. A preparação do *Auto das Barcas*, que sucede desde 1517 e até ao Outono de 1518, é tempo de acesa conturbação, mas ainda de reflexão e discussão com o intuito de se chegar a um acordo quanto à unidade da Igreja e da sua doutrina, como era a intenção que levou aos debates de Leipzig em 1519.

O confronto teórico teve a sua origem mais recente no *Enquiridion* (1503) de Erasmo, e na sequência deste, nas *leituras interpretativas* (opiniões) personalizadas das *Escrituras* (Lutero, 1516-1518, e outros) apoiadas em novas traduções do grego (1516, Erasmo), mas sempre em confronto com as *interpretações institucionais* das *Escrituras* – estas apoiadas na exegese da *parábola do Bom Samaritano: fora da Igreja não há Salvação*; e em conformidade com as decisões do concílio ecuménico de Constança, pela união da Igreja – com o principal suporte no legado da filosofia moral da Igreja (Tomás de Aquino). Porém, os tempos são de liberdade de pensamento e expressão individual, de exposição das novas ideias, no caso, pelo regresso às origens do cristianismo em confronto com as ideias assentes em interpretações seculares e instituídas pela história, tradição e coesão da Igreja.

Contudo, esta luta ideológica guarda e encobre em si a verdade: a questão essencial foi a da luta pela libertação dos Estados europeus das rédeas do Poder imperial (medieval) representado pela Igreja de Roma (Portugal é a excepção) e da luta pelo domínio e partilha dos bens da Igreja pelos senhores feudais ou pelas nações, a que passam a pertencer, e ou em alternativa, da luta para se apoderarem da própria Igreja (França e Espanha partilhando a Itália) e o Sacro Império, seja através da Banca (Alemanha e Itália, Fugger, Medici, etc.), seja por Concordata (França), seja ainda pela posse dos seus cargos executivos (cardeais, arcebispos, bispos), adquirindo de alguma forma o domínio

do Poder da Igreja (Papa), e, por último, mas já após a produção do *Auto das Barcas*, pela na força dos exércitos feudais e imperiais (Alemanha, 1521-25 a 1535), como sucederá com a guerra ao Papa Clemente VII a partir de 1523 (Espanha, Carlos V), conduzindo ao escandaloso episódio (Maio de 1527) do *saque de Roma*. E mais tarde a Inglaterra (1534).

Confiemos no que nos transmite Gil Vicente no *Auto das Barcas*: a sua leitura da política de el-rei Manuel I em relação a si próprio e ao país que governa, no confronto com o que sucede no Poder na Europa; a sua leitura da política europeia, de Bruxelas (Flandres e Alemanha), Espanha, Roma, França, etc.. Porque, a leitura que Gil Vicente nos apresenta da realidade, tem amplos fundamentos. No que respeita à política da Corte portuguesa, essencialmente:

Na política marítima de Portugal, no segredo das ciências da navegação e para domínio exclusivo do mar a Sul do Equador (os mares do sul), pela inclusão do universo das barcas e demonstração da arte de marinharia, pelas referências ao meirinho e meirinho do mar, apontando o Fidalgo na barca, pelos Cavaleiros da Ordem de Cristo, pelo Pastor ficar purgando e pela barca da glória se apresentar em castelhano.

No desastre político de Mamora – com uma imensa tragédia humana além da derrota militar (1515) – pela bazófia do Fidalgo (de el-rei em 1514) e pela soberba e ufana jactância dos Cavaleiros mortos nas partes de além.

Na retirada e alguma revolta dos financiadores das expedições marítimas, Cristóvão de Haro e dos banqueiros Fugger e Welser para Sevilha (1517), pelo bolsão vazio e embuste do Onzeneiro, e pela fúria e alvoroço do Sapateiro.

Pelo panorama da Justiça em Portugal consistir numa fraude continuada, um negócio corporativo corrupto, nunca se concluindo sentença em tempo útil ou razoável – como João de Barros também vai denunciar (*Ropicapnefma*) – pela corrupção e conluio de juízes e procuradores, manifesto nos diálogos com o Corregedor e Procurador.

Na política de casamentos de el-rei Manuel I, sempre realizados nos laços da mesma família (duas filhas e uma neta de Isabel a Católica) firmando cada vez mais a aliança imperial, pelo diálogo do Fidalgo que quer voltar à vida e conhecer a sua última mulher, assim como nas relações estreitas entre a Alcoviteira e o Corregedor, se constatar *o tecer de outra meada*, pelos laços com o Procurador e Pero de Lisboa.

No confrontar e aclarar com o Papa os direitos de liderança histórica e feitos de sucesso da Ordem Militar de Cristo, sobretudo após a tragédia de Mamora e, pelo *canistrel* de Marta Gil seguir na embarcação do paraíso (em *Purgatório*), pelos seus feitos e pelo capacete e espada roloa do Frade que é *santo padre*.

Etc..

No que respeita à política europeia, pelo domínio do Poder na Europa – incluindo o domínio do Poder na Igreja e Estado Pontifício – a leitura de Gil Vicente, em resumo, fundamenta-se em factos históricos que conduzem ao *momento* (1518-1519):

Na política de casamentos reais (alianças firmes) delineada em função do plano (1496) de Maximiliano e de Jacob Fugger da união dos reinos europeus num Império, que se iniciou com os casamentos dos filhos do imperador, Filipe e Margarida de Habsburgo com os filhos dos *Reis Católicos*, Joana e Juan respectivamente, quando Fernando o *Católico* dominava vários e extensos estados de que era titular, desde o ocidente ao oriente mediterrânico. As irmãs e cunhadas destes dois casais e as netas do imperador, haveriam de se casar (aliança firme) com os restantes reis europeus, o que veio a suceder na realidade.

Margarida de Habsburgo casou três vezes e em todos os casos enviuvou quase de seguida, sem obter descendentes e, desistindo da vida conjugal, dedicou a sua vida ao casamento das cunhadas, educação e casamento de sobrinhos e sobrinhas, com a sua cunhada Joana, a rainha de Castela, ser tomada como louca, e presa como doente no Paço Real de Tordesilhas. Assim, Margarida de Habsburgo, a tia de Carlos I de Espanha surge figurada na *Alcovi-teira*, e como é evidente, a personagem de uma peça satírica (ou comédia) tem outros atributos de um exagero ridicularizante, levados ao absurdo.

Nas ambições compreensíveis da França na definição das suas fronteiras, as suas pretensões de hegemonia em confronto com a Espanha, o domínio dos bens da Igreja e da Itália e a reivindicação dos seus direitos à partilha do mar oceano, criticando o rei de Portugal com o epíteto de rei da pimenta e reivindicando que também ele era descendente de Adão não podendo ser excluído do seu testamento.

Na crise política na Igreja antes e após o V Concílio de Latrão, e a tentativa de assassinato do Papa, com o triunfo de Leão X. A condenação à morte, as multas milionárias e a destituição de Cardeais, seguida da nomeação de 31 novos Cardeais. Os problemas políticos derivados do confronto dos novos governantes europeus com a Igreja de Roma e com o Papa pela venda de indulgências. A enorme proliferação de clérigos e a luta ideológica pela reforma da Igreja (instituição) e da sua doutrina.

Na hegemonia da banca alemã nas feiras da Europa, exercendo o domínio financeiro sobre os Estados (incluindo o Pontifício) e a própria Igreja. E o domínio militar da Espanha sobre grande parte dos territórios de Itália, mais além de todos os seus reinos na Europa.

Na cobiça europeia (Sacro Império) sobre o domínio do mar oceano a sul do equador, quando Portugal insistia em não partilhar os segredos únicos de

sessenta anos de *investigação operacional* nas ciências da navegação, na cartografia, etc., assim como Gil Vicente havia exposto no *Auto da Fama*.

Etc..

Ordem de Cristo

A problemática que, entre 1515 e 1521, envolve o poder real e o poder de administração e governo da Ordem de Cristo, com Manuel I, o Papa Leão X e o próprio âmbito do poder da *Ordem de Cavalaria de Nosso Senhor Jesus Cristo* (de modo abreviado *Ordem Militar de Cristo*, ou *Ordem de Cristo*) tem gerado alguns trabalhos de investigação cujos resultados apresentam ainda muitas falhas. Porque sobre a História da Ordem de Cristo, no período abrangido pela acção da peça, não temos informação realmente válida, apenas encontramos o bajular da acção real, o elogio das benesses para a nobreza pelas *comendas novas*, e uns poucos de factos, alguns dos quais já referimos, amontoados em publicações onde não foi elaborada a indispensável cronologia dos acontecimentos. Seria óptimo encontrar algo cronologicamente organizado evidenciando a acção e as decisões de Manuel I como Grão-Mestre e, para nós, sobretudo sublinhando os períodos de *tempo de vazio* da sua acção, os quais nos parecem ser perceptíveis entre 1518 e até à sua morte em Dezembro de 1521.⁹³ Então, mais parece que quem passou a governar a Ordem foi o bispo do Funchal, D. Diogo Pinheiro, também vigário geral de Tomar.

Não cabe aqui abordar a questão de Direito. Contudo, devemos referir o caso, porque é na sua identificação (que permanece por esclarecer) que em boa parte se fundamenta Gil Vicente no enriquecimento da configuração da personagem Frade pela figura do Papa Leão X como um frade militar (de bastão de comando, casco da *Ordem*) em confronto com a figuração dos quatro Cavaleiros de Cristo mortos em militância. Por certo que a questão de Direito terá sido debatida na Corte portuguesa durante os anos que antecedem a peça, e que, depois, foi continuamente constatada:

Criada portanto a diocese do Funchal, elevado à função e dignidade episcopal o Vigário pro tempore da Ordem de Cristo na Ilha, Frei Diogo

93 - Em contraste, já seria óptimo se houvesse, para a Ordem de Cristo, um trabalho semelhante ao que Ana Isabel Buescu realizou sobre a Entrada em Lisboa de el-rei Manuel I com sua mulher Leonor de Austria em 1521, onde identifica *um vazio* entre o desembarque e entrada no Paço do casal real durante o dia (20) e a sua posterior visita à cidade no dia seguinte (21), o que permite colocar *nesse vazio* o momento (fim da tarde) de “*éste es el bobo?*” das representações de Gil Vicente no Paço (a recepção pela Feiticeira e os entremezes entre as recepções da nobreza, do clero e das forças vivas com as sereias) e depois os jogos ao serão (após o jantar com música), conforme o que está planeado em (*Auto das Fadas*). Pois, o simples facto das sereias (forças vivas) estarem na recepção no Paço (Gil Vicente) e, no dia seguinte fora dele, o comprova.

Pinheiro, a bula Pro excellenti de 12 de Junho de 1514 transfere para o Prelado da nova diocese a jurisdição canónica até então exercida pelo mesmo D. Diogo na formalidade de Freire da Ordem de Cristo e seu Vigário, por ela confirmado, como fica dito.

Parece que a bula instituidora da diocese funchalense atribui ao rei de Portugal pro tempore o exclusivo direito de apresentação do Bispo, como rei de Portugal e não como administrador pontifício da Ordem de Cristo, o que equivale à supressão pura e simples do direito de padroado da Ordem ou pelo menos a um grave golpe desferido contra ele. Perdia, portanto, a Ordem de Cristo a jurisdição espiritual na pessoa do Bispo e o padroado espiritual na pessoa do Rei.

O breve do mesmo Leão X, Dudum pro parte, de 31 de Março de 1516, conferindo aos reis de Portugal, como tais, o direito universal do padroado espiritual em todas as igrejas da sua soberania temporal, parece não deixar dúvidas de que a Ordem de Cristo ficou apenas (a própria Chancelaria da Ordem abunda em tal sentido) com o padroado ou direito de apresentação dos benefícios menores (capelanias, paróquias, conesias, dignidades canónicas), cabendo ao rei, como rei, o direito de apresentação do Deão e do Bispo ao Papa, e como perpétuo Administrador da Ordem apenas a dos benefícios menores, ao Bispo da diocese respectiva, para a devida instituição canónica. Todavia, não parece tão meridionalmente límpido que assim tenha sido efectivamente e que as implicações canónicas resultantes da criação da diocese do Funchal não tenham suscitado dificuldades práticas e até prélios animados entre juristas.

*(...) Há ainda quem não se resigne a ver claramente que fundamentos de ordem canónica determinaram Leão X a estabelecer o padroado espiritual outorgado aos reis de Portugal, sobre a dignidade régia, se eles possuíam já, na formalidade canónica que a Cúria Romana lhes conferira, com carácter vitalício, esse mesmo padroado, como governadores perpétuos da Ordem de Cristo.*⁹⁴

Para além deste conflito entre a Coroa portuguesa e o Papa, devemos referir também o caso mais obscuro do confronto de poderes entre as Ordens de Cavalaria (Ordens militares) com as suas consequências: para o Grão-Mestre (el-rei Manuel I) no confronto entre a sua Ordem de Cristo e a Ordem do Tosão de Ouro, quando esta era considerada na época a mais categorizada das Ordens de Cavalaria? Com o Cavaleiro Manuel I na situação de obediência ao seu *Chefe* Carlos de Habsburgo na Ordem do Tosão de Ouro.

94 - Padre António Brásio, *Problemas Histórico-Canónicos Respeitantes ao Ultramar*, Em Lusitânia Sacra, Revista do Centro de Estudos de Historia Eclesiástica, Universidade Católica Portuguesa.

Ordem do Tosão de Ouro

Em finais de 1516 o rei de Espanha, Carlos de Habsburgo, Duque da Borgonha, Grão-mestre da Ordem do Tosão de Ouro, recuperando a tradição medieval, decide restaurar e usar a Ordem de Cavalaria para alianças e compromissos ao exercício do seu Poder, propõe e elege Francisco I, rei de França, como Cavaleiro da Ordem, preenchendo uma de entre as quinze legítimas vagas deixadas pelos Cavaleiros falecidos e, as restantes catorze por diversos *Senhores* da sua ou da Corte o imperador Maximiliano, seu avô paterno. Na sequência requer ao Papa a criação de mais vinte vagas em Cavaleiros da Ordem, cujo número estava então limitado a 31, aumentando-o para 51. Nestas vinte novas vagas serão eleitos e feitos os convites aos reis de Portugal, da Hungria e da Polónia, a uma dezena de nobres de Espanha, e as restantes à nobreza próxima dos Habsburgo.

Os trâmites da aceitação por Manuel I do lugar na Ordem do Tosão de Ouro em 30 de Novembro de 1518, são completamente desconhecidos, nem estão referenciados nas actas da respectiva Ordem, porém, podemos avaliar que a posição de el-rei perante a situação seria complexa pelas actas dos *Capítulos da Ordem*, lendo os trâmites da aceitação por Francisco I de França do respectivo lugar na Ordem.

Pelas actas também sabemos que o rei da Polónia só veio a aceitar o lugar em 1525, depois de estudar muito bem os estatutos da Ordem, e só com a isenção de alguns pontos desses estatutos. Sabemos, ainda pelas actas, que o Grão-Mestre da Ordem de Santiago não aceitou lugar no Tosão de Ouro, justificando-se Carlos de Habsburgo ser incompatível com o seu estatuto. Enquanto que o rei de França obrigou, como contra-partida, que Carlos V tivesse de aceitar um lugar semelhante na sua dependência, na Ordem de Saint-Michel, cada um deles na salvaguarda com a isenção das obrigações respeitantes aos artigos indesejáveis.

Os estatutos da Ordem do Tosão de Ouro são claros quanto à obediência dos Cavaleiros perante o seu Chefe e Juiz, o Grão-Mestre. Porém faltando a documentação relativa a el-rei Manuel I, pela Cadeira na igreja e colar do Tosão de Ouro, resta-nos a informação consistente de casos semelhantes.

Transcrevendo de *Histoire de l'Ordre de la Toison d'Or*.

Le Baron de Reiffenberg. 1830

ACTES DU DIX-HUITIÈME CHAPITRE DE L'ORDRE DE LA TOISON D'OR

Le 24 octobre 1516, Charles, roi de Castille, de Léon, d'Aragon, etc., archiduc d'Autriche, duc de Bourgogne, etc., chef et souverain, arrêta, de l'avis de huit chevaliers qui

étaient auprès de lui, que l'ouverture de la fête générale de l'Ordre, (...) se ferait le lendemain 25, dans l'église de Ste-Gudule, à Bruxelles...

[5 de Novembro] (...) que l'on procéderait incessamment, et avant tout, à l'élection de quinze chevaliers pour remplacer autant de membres décédés depuis le dernier chapitre; que, cette élection faite, et avant que de la rendre publique, l'on choisirait dix personnes suffisamment qualifiées, partie des Pays-Bas et partie d'Allemagne, pour être comprises dans cette nouvelle création; (...). De plus, ils l'assurèrent que leur intention avait toujours été d'élire le roi très chrétien [rei de França] et Don Ferdinand, préférablement à tous les autres; mais à condition que le premier, comme tous les autres, jurerait les statuts de l'Ordre (...). Les chevaliers élus furent: François Ier, roi de France; Don Ferdinand de Castille, frère du chef et souverain; Frédéric, comte Palatin, duc en Bavière; Jean, marquis de Brandebourg, duc de Penbar (Poméranie); Philippe de Croy, comte de Porcean; Antoine de Lalain, seigneur de Montigny; Laurent de Gorrevod, baron de Monteney; Charles de Lannoy, seigneur de Sanzelles; Guy de la Baume, comte de Montrever; Antoine de Groy, seigneur de Sempy et de Thoux; Jacques de Gavre, seigneur de Fresin; Adolphe de Bourgogne, seigneur de Bèvres; Félix, comte de Werdenberg; Philibert de Châlons, prince d'Orange; Hugues, comte de Mansfeld.

Le même jour après midi, l'on procéda, dans l'espoir d'obtenir l'agrément du Pape, au choix de dix chevaliers qui devaient faire partie de la nouvelle création (...). Ces dix chevaliers furent: Louis, roi de Hongrie; Emmanuel, roi de Portugal; Guillaume, comte de Ribaupierre de Ferrette (en allemand, Rubenstein); Michel, baron de Volckenstein; Maximilien de Hornes, seigneur de Gaesbeek; Jean, seigneur de Wasseñaer; Jean, comte d'Egmont; Maximilien de Berghes, seigneur de Zevenberg; François de Melun, comte d'Epinoy;

Jean, seigneur et baron de Trazegnies.

(...) [8 de Novembro] le Souverain (...), fit donner par le greffier lecture d'une lettre que S. M. très chrétienne lui avait adressée (...). Ce monarque marquait par cette lettre au chef et souverain que, ensuite des arrangements pris de part et d'autre, il lui envoyait le collier de l'ordre de St-Michel (...); résolu, de son côté, d'accepter celui de la Toison d'Or, dès qu'il lui serait présenté.

(...) Les chevaliers assemblés, ayant opiné ensuite sur l'objet de la lettre du roi de France, furent tous de sentiment, attendu l'agrément de l'Empereur, que, si S. M. très chrétienne voulait recevoir l'Ordre de la Toison d'Or, le Souverain devait pareillement prendre celui de St-Michel; mais qu'il était à propos que celui-ci, avant que d'en jurer les statuts, les fit examiner et en rejetât les articles dont l'observance présenterait des difficultés. En suite de cette résolution, le chef et souverain fit examiner et examina lui-même les statuts de l'ordre de St-Michel, lesquels furent trouvés conformes et semblables à ceux de la Toison d'Or, (...).

(...) En délibérant sur cette affaire, (...) le chef et souverain, se rangeant à la pluralité à l'égard de l'un et de l'autre point, déclara que la commission pour la réception de ce monarque serait dépêchée au nom de monsieur de Roeulx, du chancelier et du roi d'armes [Thomas Isaac], dit Toison d'Or; que, dans le serment qu'il ferait, il ne serait parlé que du chef et souverain de l'Ordre de la Toison d'Or, sans autre énonciation, au moyen de quoi ni l'un ni l'autre ne seraient exposés au moindre préjudice. Il voulut, en outre, qu'il fût fait pour le roi très chrétien un manteau et un chaperon neufs, ainsi qu'un collier bien grand et large.

L'exécution de ce dernier point retarda le départ des commissaires jusqu'au 6 janvier suivant (1517). Par leurs instructions qui, de même que leur commission, furent datées de ce jour, ils étaient autorisés à dispenser S. M. très chrétienne, sous le bon plaisir du chef et souverain, de tous les points des statuts où elle rencontrerait quelque difficulté, à condition

néanmoins qu'il serait donné à ce dernier une pareille dispense pour les mêmes points des statuts de l'ordre de St-Michel, qui ne différaient presque en rien de ceux de la Toison d'Or. Ces commissaires étaient aussi prévenus que, en cas que le roi très chrétien leur eût demandé de quels articles de ces derniers statuts les autres rois, membres de la compagnie, avaient été dispensés, ils eussent à lui répondre que c'était des 2^{me}, 3^{me}, 5^{me}, 51^{me} et 52^{me}.

(...) Le 23 février, monsieur de Roeulx et le roi d'armes [Thomas Isaac], dit Toison d'Or, de retour à Bruxelles de la commission qu'ils avaient été chargés de remplir auprès du roi très chrétien, conjointement avec le chancelier, pour la réception de ce monarque dans l'Ordre de la Toison d'Or, annoncèrent au chef et souverain, en présence de huit chevaliers qu'il avait convoqués près de lui, que, en revenant de Paris, leur co-commissaire, s'étant trouvé indisposé, avait été obligé de les quitter sur la route pour faire le voyage avec moins de diligence, et prièrent ce prince de leur permettre de différer le rapport du résultat de leur commission jusqu'à l'arrivée de cet officier. Le chef et souverain, impatient d'apprendre quelle issue avait eue cette affaire, répondit qu'il souhaitait qu'ils lui en fissent seulement un récit succinct.

Sur cela, monsieur de Roeulx et le roi d'armes exposèrent qu'ils étaient arrivés à Paris le 30 janvier, accompagnés du chancelier, et que, le même jour, le roi très chrétien avait envoyé leur souhaiter la bienvenue; que, le lendemain, Robertet, trésorier de France et greffier du roi, étant venu leur demander s'ils étaient d'avis que S. M., lorsqu'elle irait à l'église, dût être revêtue du manteau et du chaperon de l'Ordre de la Toison d'Or, attendu qu'elle souhaitait n'être pas obligée de mettre le chaperon, ils avaient répondu qu'ils s'en remettaient à cet égard au bon plaisir du roi; que, le 1^{er} février, jour arrêté pour la cérémonie, plusieurs personnes de rang vinrent les prendre de grand matin, de la part du roi, 'et les conduisirent à la cour; que, après un petit discours prononcé par le chancelier sur l'objet de leur mission, ils avaient présenté à ce monarque leurs lettres de créance, le pouvoir et la commission dont ils étaient chargés: à quoi S. M., qui les reçut de la manière la plus gracieuse, leur avait répondu qu'elle était prête à recevoir le collier que le chef et souverain lui envoyait, et d'en jurer les statuts et ordonnances ainsi qu'il appartenait à un chevalier de l'Ordre de ce prince; qu'ayant demandé ensuite à S. M. très chrétienne si elle avait vu les statuts de l'Ordre de la Toison d'Or, et si elle n'y avait point trouvé quelques articles dont elle voulût être dispensée, le roi leur avait déclaré qu'il avait mûrement examiné ces statuts, et qu'il voulait les jurer tous sans exception; qu'après cela, ayant ôté son bonnet et le collier de l'ordre de St-Michel, et mis le manteau, le collier et le chaperon de l'Ordre de la Toison d'Or, il fit le serment ordinaire sur la vraie croix et les saints canons de la messe.

(...) Le chef et souverain (...) partit de Flessingue le 8 septembre (1517), accompagné de la princesse Eléonore sa soeur, de plusieurs seigneurs de première qualité, et d'un grand nombre de gens de guerre, pourvus de tout ce qui était nécessaire pour la sûreté du voyage. Après une heureuse navigation, il arriva au port de Villa-Viciosa dans la province des Asturies, où une partie de la noblesse vint le recevoir avec beaucoup de pompe. (...) De Villa-Vicijosa le roi se rendit à Valdeli, et, ayant rencontré sur la route Don Ferdinand son frère, qui venait au devant de lui avec une nombreuse suite, il lui conféra en grande cérémonie le collier de l'Ordre de la Toison d'Or. Il alla ensuite à Tordesillas voir sa mère, qui s'y était retirée avec la princesse Catharina sa fille, depuis la mort du roi Don Philippe; et, peu après, il fut proclamé roi de Castille par les États de ce royaume.

(...)

ACTES DU DIX-NEUVIEME CHAPITRE DE L'ORDRE DE LA TOISON D'OR,
TENU A BARCELONNE.

(...) comme la princesse Eléonore sa soeur allait se rendre près du roi de Portugal, auquel elle était fiancée, il avait résolu de charger le baron de Trazegnies, qui devait l'accompagner dans ce voyage, et le roi d'armes [Thomas Isaac], dit Toison d'Or, de présenter à ce monarque élu chevalier au dernier chapitre, le collier de l'Ordre; qu'en conséquence son intention était qu'il expédiât pour ses deux commissaires les commissions et instructions nécessaires, et les lui envoyât ensuite par la voie de la poste,⁹⁵ après les avoir fait sceller par le chancelier de l'Ordre, qui était pour lors ambassadeur auprès du roi très chrétien.

Le greffier, croyant que le chancelier avait apporté les sceaux avec lui, envoya ces expéditions à Paris; sur quoi ce dernier, qui les avait laissés à Bruxelles sous la garde de Barthélémy Naturel, son frère, écrivit à celui-ci de les lui faire remettre incessamment. Ces sceaux, ayant été déposés entre les mains du maître des postes ou d'un de ses commis, furent égarés sur la route, sans qu'on ait jamais su ce qu'ils étaient devenus.

Le chancelier, après avoir donné part de cet accident au chef et souverain, le supplia de faire sceller de son grand sceau les dépêches dont il s'agissait.

Le roi d'armes [Thomas Isaac], dit Toison d'Or, nommé adjoint au baron de Trazegnies, étant tombé malade au temps du départ de la princesse Eléonore vers le roi de Portugal, son futur époux, on substitua à sa place un autre officier d'armes.

(...) ...le chef et souverain fixa à la fin de février ou au commencement de mars [1519] le chapitre qu'il avait résolu de tenir en la ville de Barcelonne; et, quant aux dix colliers réservés pour des sujets espagnols, il déclara qu'il en voulait conférer sept à des Castellans, deux à des Arragonais, et le restant à un seigneur napolitain. En conséquence de cette distribution, il nomma chevaliers de son Ordre:

Don Fadrique de Toledo, duque de Alba, marques de Coria, conde de Salvatierra.
 Don Diego Lopez Pacheco, marques de Villena, duque de Escalona, San-Estevan...
 Don Diego Hurtado de Mendoza y de la Vega, duque del Infantado.
 Don Inigo Velasco, duque de Frias, conde de Naro, condestable de Castilla.
 Don Alvaro de Zuniga, duque de Bejar, marques de Gibrleon, conde de Vanares.
 Don Antonio Manrique de Lara, duque de Naxara, conde de Trevino.
 Don Fernando Ramon Folch, duque de Cardona, marques de Pallars.
 Don Pedro Antonio de San-Severino, prince de Bisigniano y San-Marco.
 Don Fadrique Henriquez, conde de Modica, vizconde de Cabrera.
 Don Alvaro Perez-Osorio, marques de Astorga, conde de Trastamara y de Santa-Marta.

(...) Le roi de Pologne, informé de son élection, demanda, avant que de prendre à cet égard aucune résolution définitive, les statuts et ordonnances de l'Ordre. On les lui envoya, avec les restrictions que l'on était accoutumé d'y apporter en faveur des empereurs, rois et ducs étrangers. Ayant examiné ces pièces, il fit connaître, longtemps après, qu'il était disposé à recevoir le collier. (...) Il résulte des lettres d'acceptation de ce prince, datées de Cracovie du 25 octobre 1525, qu'il en fut décoré le 22 du même mois, sous les conditions et modifications que l'on accordait ordinairement aux personnes de ce rang.

(...)

Histoire de l'Ordre de la Toison d'Or. Le Baron de Reiffenberg. 1830.

⁹⁵ - Maximilien, dans les dernières années de son règne, établit des postes dont il confia l'intendance à François de la Tour-Taxis. Les premières furent placées sur la route de Bruxelles à Vienne.

Substratos ideológicos

Há que ter presente que neste período a que respeita o *Auto das Barcas* (1518-1519) ainda não existe o *protestantismo* (nem “*Reforma*”) nem sequer se concretizou uma divisão da Igreja embora a ameaça seja previsível. Em 1519 Lutero é ainda um monge (negro) agostiniano dirigindo uma estrutura da Igreja de Roma e ensinando a interpretar a Bíblia numa universidade. Para se compreender a *forma aparente*, o universo religioso e as ideologias presentes (figuradas) na peça, é preciso ter em consideração *as ideias em curso* nesse *momento* histórico e cultural, de ampla luta de ideias e princípios pela reforma da doutrina e da estrutura da Igreja.

A publicação do *Enquiridion* (1503) de Erasmo marca o início de uma nova luta pela reforma da Igreja. As edições que se sucediam em êxitos fulminantes ganham um novo impulso a partir de 1515 e, na sequência das intervenções de Lutero sobre as *Cartas de São Paulo*, o *Manual do Cavaleiro Cristão* de Erasmo foi reeditado por diversas vezes em latim, e a partir de 1517 (após as 95 *Teses* de Lutero) produziram-se reedições traduzidas em inglês (1518), checo (1519), alemão (1520), holandês (1523), francês (1525), espanhol (1526) e italiano (1530), vindo a ultrapassar as 150 edições (latinas e vernáculas) só no século xvi,⁹⁶ o livro mais publicado do século.

O sucesso do *Enquiridion*, também influenciado pelas *Cartas de São Paulo*, conduziu a doutrinas variadas de muitos outros teólogos reformistas que, passando pelas reflexões de Erasmo, redefiniram os seus próprios dogmas. Lutero (1515) fixa-se sobretudo nas *Cartas de São Paulo* aos Romanos, aos Gálatas, aos Hebreus e aos Efésios, cristalizando dogmas: “*Porque pela graça sois salvos, mediante a fé; e isso não vem de vós; é dom de Deus; não de obras, para que ninguém se glorie*”. Ef (2. 8 e 9). Concretamente, nega alguns dos princípios da cristandade mas não os principais dogmas em que assenta a Igreja de Roma. Os dogmas luteranos sobrepõem-se em forma de “axiomas” conjuntivos, não propriamente organizados pela lógica (como a Geometria) mas pela fé – *somente a Fé, as Escrituras, a Graça, somente Cristo, a Glória somente a Deus* – dogmas tanto absorvidos na leitura de São Paulo como no expresso nas quatro primeiras das 22 regras expostas por Erasmo no capítulo oitavo do *Enquiridion*:

Puesto que la fe es la única puerta hacia Cristo, la primera regla es que creas lo más perfectamente posible en El y en las Sagradas Escrituras, reveladas por su Espíritu. (...) Que la fe penetre en todo tu ser; que la tengas arraigada y asentada en tu corazón, de manera que ni una sola jota de la Escritura sea ajena a tu salud espiritual. (...).

⁹⁶ - *Enquiridion, Manual del Caballero Cristiano*, Erasmo de Rotterdam, Introdução de Rodríguez Santidrian, Biblioteca de Autores Cristianos. 2ª Edição, 2001. Pag. 18.

Ten también por seguro que nada de lo que oyes con tus oídos, ves con tus ojos o tomas en tus manos es tan verdadero. Nada tan cierto e incuestionable como lo que leemos en las Escrituras. (...). Erasmo considera mesmo que a Ciência está nas Escrituras.

Na segunda, terceira e quarta regra (*Cristo, a única meta*) podemos ler, entre outros conselhos: *...No te pongas a tantear ni a ponderar lo que dejas, sabedor de que sólo Cristo llenará el lugar de todo lo demás. El solo quiere poseer todo lo que redimió con su sangre.(...) Cristo dijo a todos que quien no toma su cruz y sigue sus pasos no es digno de él.(...) Aquí tienes la cuarta regla para que sigas con más seguridad y alegría (...): que la meta única de toda tu vida sea Cristo.*⁹⁷

No *Manual* Erasmo constrói uma *filosofia de Cristo* dando conselhos ao leitor, aconselhando-o a seguir algumas regras de conduta em detrimento dos rituais, do venerar das imagens dos Santos ou das relíquias, etc., conselhos que influenciaram sobremaneira o pensamento de Lutero. Mas Erasmo de Roterdão foi somente a porta de entrada de Lutero e de quase todos os frades, monges e doutores das universidades europeias, para a leitura da produção teórica existente, e sobretudo das *Epistolas* de São Paulo, da Bíblia, das obras completas de São Jerónimo e de Santo Agostinho, todas estas obras recém impressas entre 1506 e 1516, em tradução comentada de Erasmo, que afirma:

*...si amas las letras para mejor poder hallar y conocer a Cristo, oculto en los misterios de las Escrituras – (...) –, entonces aplicate al estudio de las letras.*⁹⁸

*Indiferente al sentido superficial, te habrás de emplear en examinar a fondo el sentido oculto. Tales son las obras de todos los poetas y las de los filósofos platónicos. Pero de manera particular la Sagrada Escritura, que, como los Silenos de Alcibiades, oculta su sello divino bajo una cáscara ruda y casi ridícula.*⁹⁹

Erasmo protesta contra a magnificência, a ostentação, as relíquias, as estátuas e estatuetas, ou tudo o que não seja um regresso ao cristianismo primitivo. Mas interessa-nos somente a *raiz das ideias* expressas no *Auto das Barcas* que constituem reflexo importante do seu tempo, das lutas ideológicas *no momento* em que decorrem os debates sobre a doutrina cristã. Na peça, um confronto por duas vias e dois destinos, pelas duas barcas: uma com a Igreja tradicional (Tomás de Aquino) para o inferno; e outra com as novas propostas

97 - Obra citada, págs. 119 a 133.

98 - Obra citada, pág. 135.

99 - Obra citada, pág. 146. Alcibiades compara Sócrates com as estátuas de Sileno, por fora horríveis e por dentro imagens dos deuses.

de um *medievo reformado* (Erasmo, Lutero) para a glória, o caminho que se abre e que se vulgariza a partir das elites.

Para melhor o certificar, atentemos no *Auto da Alma*, representado dez anos antes, escrito em confronto com o *Enquiridion* de Erasmo (1503) e com a construção da nova Basílica de São Pedro (1506), onde o dramaturgo expõe a *contradição fundamental* de Erasmo (no *Enquiridion*) em relação à doutrina da Igreja (Papa), quando reivindica a necessidade de reforma da instituição no sentido da sua identidade e do seu regresso às origens do cristianismo mais puro e espiritual de São Paulo,¹⁰⁰ quando defende a leitura e interpretação livre (individual) das Escrituras.

No *Auto da Alma* (1508) Gil Vicente apresenta o Papa Júlio II figurado na ALMA, confrontando-se com o exposto no *Enquiridion* de Erasmo na primeira parte da peça, nos caminhos desta vida, e, na segunda parte com a entrada na igreja, a personagem será tratada pelos *dobrados mantimentos dos tormentos que o filho de Deus comprou penando*. Cristo pagou em *proviso*, provendo ao Homem a salvação. Porém, segundo a personagem Santo Agostinho, a mortal empresa de Cristo foi a criação da Igreja Madre, a santa estalajadeira, assim justificando a exegese da *parábola do bom samaritano*, fundamento da constituição da Igreja do Salvador. Entretanto, em 1500, havia a necessidade de construção de uma nova estalagem (Basílica de São Pedro de Roma) porque a igreja Madre, do bispo de Roma (São João de Latrão, com a cadeira e a mesa de São Pedro), estava em ruínas, e a antiga basílica romana de Constantino também, pelo que o Papa tomou a decisão de construção da nova Basílica. No *Prólogo*, formado por três coplas (6 estrofes, 42 versos), a personagem Santo Agostinho, num breve sumário expõe ao público o que dissemos, valorizando a necessidade (da Basílica) de uma pousada com mantimentos, porque a humana natureza vai cansada de enfrentar os perigos, pelo que foi necessário que *houvesse alguma maneira de guarida (...) pensada para as almas*. Qualquer pessoa *se chegando a esta Pousada se guarece*. Assim, a estalajadeira implica a necessidade da *Pousada*.

No *Auto da Alma* Gil Vicente expressa as duas posições, a de Erasmo (1ª parte) em que a ALMA tenta percorrer o caminho em direcção a Cristo; e a de Júlio II (2ª parte) quando a ALMA decide entrar na Igreja recebendo os *dobrados mantimentos* com que se *guarece* (recuperando a *Graça* pela Paixão de Cristo), dando início ao espectáculo musical e à liturgia da palavra (sexta-feira santa), com tudo o que Erasmo critica, incluindo a cerimónia, os rituais, as relíquias da paixão de Cristo, assim demonstrando no confronto, que uma interpretação das *Sagradas Escrituras* realizada *fora da Igreja* (Erasmus) vem contrariar os princípios em que a própria instituição da Igreja se fundamentou

100 - Para uma informação mais firme ler: Gil Vicente, *Auto da Alma*, Erasmo, o *Enquiridion* e o Papa Júlio II... Ed. 2008.

– a interpretação da referida parábola – o que havia sido discutido no último Concílio (Constança) em que, no sentido de reunificar a Igreja, se reafirmou o princípio da sua unidade: *fora da Igreja não há Salvação*.

No *Auto da Alma* Gil Vicente figura ainda a vida política e cultural do *momento* histórico, o que melhor nos permitiu confirmar a peça na cronologia das obras do Autor, pelo que remetemos o leitor para o já citado trabalho.

Reflexo da luta ideológica

Após o impacto social, cultural e ideológico (e teológico) do *Enquirdion*, figurado no *Auto da Alma* (1508), a reforma da Igreja volta a estar em causa no Teatro de Gil Vicente, talvez em 1510, o ano em que o Autor criou e fez representar no Natal o *Auto da Fé*, mas esta peça foi de tal modo censurada que dela só nos restou o fragmento publicado na *Copilaçam* de 1562, no qual se percebe que a acção dramática envolve o *nominalismo*, e certamente que devia desenvolver o pensamento de Guilherme de Ockham sobre *a fé e a razão*, – talvez confrontando as ideias de Erasmo sobre os temas em causa – dando assim expressão aos confrontos filosóficos e ideológicos que se faziam sentir, *no momento* das disputas, nas universidades (Paris, Alcalá de Henares, Salamanca..., 1508-1510) e nas Cortes mais cultas da Europa. Mas os poucos versos que restam da peça não nos permitem ir muito além da identificação da presença do *nominalismo*. Devemos lembrar que o pensamento de Ockham contribuiu bastante para o *conciliarismo* que domina a elite académica e cultural francesa da época e constituiu uma causa importante na luta pela reforma da Igreja, senão a causa mais importante do *momento*, pois talvez tivesse evitado o cisma protestante.

Os confrontos ideológicos na luta pela reforma da Igreja surgem claramente em 1509 quando, com a vitória sobre Veneza, Júlio II se desfaz da ligação com a França e se alia com a Espanha contra Luís XII, levando este a lutar pela destituição do Papa e pela prometida reforma da Igreja, conforme as decisões do Concílio de Constança (1414-1418), pela unidade da Igreja. Em Maio de 1511 Luís XII, em colaboração com Maximiliano (Alemanha) e os Suiços, convoca para Setembro um Concílio a realizar em Pisa, à revelia do Papa e da Igreja. Júlio II reage com a formação da *Santíssima Liga* (Roma, Veneza, Espanha) para uma guerra contra a França, e marca então para 1512 um Concílio ecuménico a realizar em Roma, em São João de Latrão, desqualificando a reunião de cardeais pela convocatória de Pisa (que se realizará em Milão em 1512, pela contestação da população de Pisa). Gil Vicente com o *Auto de Sibila Cassandra* no Natal de 1511¹⁰¹ figura esse *momento* histórico

101 – Apresentámos um resumo da acção da peça *Sibila Cassandra* na nossa publicação de 2010: *Gil Vicente, o Velho da Horta, De Sibila Cassandra à Tragédia da Sepultura*.

de confronto político e cultural perante a Corte portuguesa, focando a luta pela reforma da Igreja no sentido do *conciliarismo* (uma aliança – casamento – entre as ideias que se confrontam, numa assembleia instituída) em oposição ao domínio papal da doutrina cristã, portanto denotando em primeiro plano a preparação na conjunção de aliados para a guerra contra a França (e conciliábulo de Pisa) e, mais uma vez, levanta a questão ideológica (*Enquiridion*) agora reposta pela ironia na mais recente publicação de Erasmo: o *Elogio da Loucura*; Cassandra, a protagonista da peça, está louca...

Lutero 1515-1518

Embora se possa relacionar o pensamento de Lutero em 1515-1518 com alguns dos *princípios* de Ockham e sobretudo com a *filosofia de Cristo* (*Enquiridion*) de Erasmo, não cabe no escopo da apresentação do *Auto das Barcas* senão o que contribui para esclarecer o que está configurado na peça de Gil Vicente. Porém, a relação é evidente.

Sobre a *filosofia de Cristo* de Erasmo, expusemos o suficiente, quanto a Ockham havemos de resumir em algumas palavras: Na fé não há nada a demonstrar, a verdade de Deus não faz parte do racional. A teologia constitui um conjunto de sentenças que se relacionam pela fé e nunca pela razão. A razão humana não proporciona nada que permita esclarecer o domínio da fé, pois razão e fé são domínios não conciliáveis.

A ideia de fé em Lutero é a de uma relação directa entre Deus e o homem, numa conjunção entre a *filosofia de Cristo* (Erasmo) e o rigor da fé na “definição” de Ockham para o estabelecimento dos seus “axiomas”, com base nos quais ele desenvolve os seus “corolários” (abandonando Ockham), seleccionando nas *Escrituras* as proposições mais adequadas à sua “geometria” e descartando as adversas, seguindo uma lógica exigente (Aristóteles), mas *no momento* não tão exigente (também Aristóteles) como a de Tomás de Aquino na *Suma Teológica*, porque o confronto entre a fé e a razão, no seio da nova doutrina reformista, fica adiado para mais tarde (Colóquio de Marburgo – Lutero e Zwingli – *a fé e a razão* que se realizará entre 1 e 9 de Outubro de 1529).

Lutero foi monge do Convento de agostinianos de Wittenberg, doutor em teologia em 1512 e um ano depois rege a cátedra da Bíblia na universidade local. O livro dos Salmos é de leitura diária comum entre os agostinianos, pelo que foi nele que Lutero se formou. O saltério (Salmos) foi o seu livro de orações, a sua orientação e a sua confissão. Seguiram-se as *Cartas* de São Paulo, sucessivamente (1515-1517) aos Romanos, aos Gálatas, aos Efésios, etc.. Quando solicitado para expor sobre as *Escrituras*, a sua formação e a leitura dos coetâneos (Erasmo, *Enquiridion*, na liberdade de pensamento e

expressão) encaminha-o para uma interpretação pessoal dos textos da Bíblia mais próxima de Agostinho e menos de Jerónimo.¹⁰²

Os Salmos e as *Epistolas* de São Paulo predominam entre as ideias que expõe e, em 1515, nas suas conferências sobre a *Epistola aos Romanos*, Lutero opõe-se já à interpretação tradicional, indo mais além do contexto (a Lei Romana), Rm (1, 16-17):

“Eu não me envergonho do Evangelho (...). Pois nele a justiça de Deus revela-se através da fé, para a fé, conforme está: escrito O justo viverá da fé.” Rm (3, 22-25) *“...a justiça que vem para todos os crentes, mediante a fé em Jesus Cristo. É que não há diferença alguma: todos pecaram e estão privados da glória de Deus. Sem o merecerem, são justificados pela sua graça, em virtude da redenção realizada em Cristo Jesus. Deus ofereceu-o para, nele, pelo seu sangue, se realizar a expiação que actua mediante a fé...”*

Assim o homem é justificado única e exclusivamente pela sua fé, sem qualquer mérito das suas acções ou de penitência por **obras** praticadas.¹⁰³ Os

102 - Em plena Renascença, no Sul da Europa (Itália e Ibéria) entre 1515 e 1517, as disputas doutorais (pelos académicos) sobrepunham-se (e reflectem-se nas obras de Gil Vicente) às interpretações da Bíblia que dominavam o panorama de edições dos reformistas na Europa mais medieval. Apontando de entre estes, alguns dos mais proeminentes: além de Erasmo e Lutero, Lefèvre d’Etaples, Ulrich Zwingli, Andreas Karlstadt, Felipe Melancthon, etc., Em 19 de Outubro de 1516 escrevia Lutero a Geoge Spalatino: *“Tenho certeza de que meu dissentimento com Erasmo procede do momento de interpretar as Escrituras Sagradas. Pois prefiro seguir a Agostinho do que a Jerónimo, na mesma medida em que ele prefere a Jerónimo do que a Agostinho.”* Em 1 de Março de 1517, em carta a Johannes Lange, escrevia: *“...estou lendo o nosso Erasmo, mas meu coração recua dele mais e mais (...) ele não propaga com amplitude suficiente a Graça de Cristo e de Deus (...) o humano é para ele de maior importância do que o divino.”* E em 18 de Janeiro de 1518 novamente a Spalatino: *“A primeira coisa que você tem que ter presente é a certeza indestrutível de que a Escritura Sagrada é impossível penetrá-la baseado no estudo e inteligência. (...) ... renunciarei da Apologia de Erasmo [Apologia contra Lefèvre d’Etaples, editada em 1517], mas me afecta veementemente o duelo que desencadeou (...), Erasmo está muito acima de todos, e é o que melhor se expressa, mas também é o mais amargo apesar de seus esforços por conservar a amizade.”* Extraído das Cartas de Lutero publicadas por Ewerton B. Tokashiki em <http://reformadoseculol6.blogspot.com/>

103 - Para se compreender a questão das “obras” em Lutero há que ter em consideração o seu *“Tratado sobre a Indulgência e a Graça”* publicado em 4 de Abril de 1518, para esclarecer as suas «95 Teses», que começa: *“1. Deveis saber, para começar, que alguns dos novos doutores, como o mestre das sentenças, S. Tomás, e seus seguidores, dividem a penitência em três partes, a saber: a contrição, a confissão e a satisfação. (...) 2. Afirmando que a indulgência não livra da primeira ou da segunda (...) mas sim da terceira, da satisfação. 3. Por sua vez, se divide a satisfação em três partes: oração, jejum e esmolas. A oração compreende todas as obras próprias da alma, tais como ler, meditar, escutar a palavra de Deus, pregar, ensinar e outras semelhantes. O jejum compreende as obras da mortificação da carne: vigílias, trabalhos árduos, camas duras, roupas rasgadas, etc.. As esmolas compreendem toda a classe de boas obras de amor e misericórdia para com o próximo. (...) 6. ...Afirmo o seguinte: que não se pode provar com base em texto algum que a justiça divina deseje ou exija do pecador qualquer pena ou satisfação, a não ser*

pecados de cada homem caíram sobre Cristo, que na Cruz cumpriu a justiça divina sobre a humanidade. Um acto concedido – de graça – por meio do qual Deus perdoa os pecados (passados, presentes e futuros) mediante a fé e somente pela fé. Lutero, na simplicidade da sua interpretação das *Escrituras* (1516), formaliza os seus dogmas com base no *Enquiridion* de Erasmo.

Na origem esteve a leitura da Epístola de São Paulo aos Romanos, quando em 1515 Lutero começou as suas conferências na Cátedra de Wittenberg sobre o tema, interpretando (Romanos 1,17): “a justiça de Deus revela-se através da fé, para a fé, conforme está escrito: O justo viverá da fé” lendo aqui que a referida “justiça de Deus” é a de quem vive pela fé, não por ser justo por natureza, mas por ter recebido de Deus esse dom.

Em 16 de Outubro de 1516 escrevia Lutero a George Spalatino: ...não é realizando coisas justas que nos justificamos (...), sendo justos é como nos realizaremos na justiça. É necessário que se transforme primeiro a pessoa que depois se transformarão as obras...¹⁰⁴

As Conferências e Sermões de Lutero vão sendo publicados, e difundidos nas feiras por toda a Europa,¹⁰⁵ tal como acontece com muitos outros autores, o que também se comprova pela carta de Lutero a Johannes Staupitz de 20 de Fevereiro de 1519, onde diz: *Eu gostaria que visse os meus livros impressos em Basileia e que confrontasse o que os eruditos opinam sobre mim...*¹⁰⁶

Contudo, as 95 *Teses* de Lutero limitam-se às indulgências, e da suma doutrinal das *Teses* apenas se conclui que a Igreja (portanto, o Anjo na peça)

unicamente a contrição sincera de seu coração ou a conversão, com o propósito firme de levar adiante a cruz de Cristo e de exercitar-se nas obras mencionadas (mesmo que nada lhes seja imposto), porque Deus disse por boca de Ezequiel: «Se o pecador se converte e se comporta como convém, me esquecerei de seus pecados». Ademais, ele mesmo perdoou a todos: a Maria Madalena, ao paralítico, a mulher adúltera, etc.. (...). 19. Estou totalmente convencido da certeza destes pontos, suficientemente fundados na Escritura. Por isso, não duvide deles, e deixe que os doutores escolásticos sigam sendo «escolásticos»; Deixe-os todos com suas opiniões, incapazes de autorizar sua pregação. 20. ...

Em <http://reformadoseculol6.blogspot.com/>

104 - Em <http://reformadoseculol6.blogspot.com/>

105 - Entre as obras de Lutero publicadas antes de 1519, citamos algumas das seleccionadas, numa leitura em http://www3.est.edu.br/biblioteca/indice_lutero.htm

A Epístola do Bem-aventurado Apóstolo Paulo aos Romanos (1515/1516).

Debate para o esclarecimento do valor das indulgências (1517).

Debate sobre a teologia escolástica (1517).

Sermão sobre a indulgência e a graça (1517).

O debate de Heidelberg (1518).

Tratado sobre a Indulgência e a Graça, publicado em 4 de Abril de 1518.

Explicações do debate sobre o valor das indulgências (1518).

Sermão sobre o poder da excomunhão (1518).

106 - Em <http://reformadoseculol6.blogspot.com/>

não pode perdoar ou alterar o que Deus impôs em seu Juízo; só pode perdoar as faltas do que impõe aos seus fiéis e nisso intervir, podendo reduzir-lhes a penitência e punição enquanto vivos; e as pessoas só podem ajudar os seus mortos, através de orações de apelo à compaixão divina; e que, para o perdão de todos os seus pecados o indivíduo nada mais necessita do que o seu sincero arrependimento. As questões apontadas pelas *Teses*, embora marcando bem a peripécia do finalizar da peça na sua *forma aparente*, constituem pormenores de menor significado para o contexto e a filosofia do *Auto das Barcas*.

Na terceira parte, a acção dramática aponta exactamente para o confronto ideológico que está a ser posto pelos *académicos reformadores do medievo* – uma restauração do teocentrismo, por um regresso a um sentido primitivo do cristianismo filtrado pela lógica (com base em dogmas), temas da fundação da Igreja, tal como se apresenta o momento histórico com Erasmo, Lutero, etc. – *os principais, os grandes de alto estado*, oram e citam os Salmos – o que constituía o principal recurso de *oração* (o saltério) de frades e monges, e do próprio Lutero – *os principais*, nos muitos apelos feitos à mediação dos Anjos remadores e à Igreja instituída, argumentam que para a sua salvação Cristo já pagou na cruz, foi martirizado, e lembram a *Graça* por eles recebida de Deus em função do serviço para o qual foram escolhidos para Glória de Deus: a *Graça* que não deverá ser desperdiçada. Aliás como os próprios governantes da época se identificam – *Dom Manuel, por graça de Deus rei de Portugal e dos Algarves...*, – e todos eles por essa Europa.

Gil Vicente já havia demonstrado antes, pela acção dramática da peça, que o Purgatório não constitui um lugar de destino – as almas ficam *purgando* (na sua, vagueando), não há terceira barca, – apontando para o confronto ideológico desencadeado pelos *reformistas* que não o aceitam, ao apresentar as cenas de *Purgatório* como uma condição ou estado para as personagens e não como lugar. Como refere Luciana S. Picchio, “purgatório” não é destino, conservaria a sua natureza de adjectivo: “*e bastará evocar as penas purgatórias, os tormentos purgatórios e, sobretudo, o ignis emendatorius de Santo Agostinho como antecedente directo e certo da praia purgatória vicentina (...), esta recusa do dramaturgo português de criar um espaço exclusivo para a prática purgatória (...) coincide extraordinariamente com a recusa inicial de Lutero de aceitar um terceiro lugar*”.¹⁰⁷

Os *principais*, ao contrário do que sucede com as personagens da primeira e segunda parte, tornam claro que conhecem muito bem as *Sagradas Escrituras*, e no seu conjunto (assim são tratados na peça) formam um *corpus* – fazem parte do Corpo de que Cristo é a Cabeça (São Paulo, Erasmo), – por-

107 - Luciana S. Picchio, *O Purgatório em Gil Vicente: estado ou lugar?* – Temas vicentinos: Actas do Colóquio em torno da Obra de Gil Vicente (1988).

quanto as palavras de cada personagem vão completando as imagens da paixão de Cristo, mostrando *confiança e altivez*, exaltação da fé na sua própria salvação e menosprezo pelo Anjo, com desdém pelo Diabo (se há penitência, ela resume-se à *contrição*) e, sem repetição, repetem em algum momento o mesmo sentido: Cristo já pagou para os salvar, a sua morte foi avença – daqueles que foram agraciados com o Poder – pois, para Glória de Deus lhes foi concedida a *Graça* ...

Na última parte da peça as personagens dirigem-se aos Anjos remadores (os *reformistas* que têm por patrão da barca Cristo) e ao Anjo (Igreja), o qual permanece inabalável na sua vontade, incapaz de ver ou de se aperceber da solidez da fé e do firme arrependimento daquelas figuras, por último, aconselhando a que roguem a Deus, e à Virgem (num culto novo da renascença, a Capela Sistina foi dedicada à Virgem) por recomendação constante do próprio Anjo (Igreja) para que interceda em seu favor. E só por último, diz o Anjo ao Papa: *plega a Jesú salvador / que t'envíe piedad...* Todavia, o Papa preferiu rogar à Virgem – *Oh gloriosa Maria* – e assim o seu apelo resultou em nada. No domínio da doutrina de Lutero, que ele próprio designou (1516) por “*nossa teologia*”, o *medianeiro* só pode ser Cristo – *solus Christus* – portanto, só perante a Cruz da vela desfraldada *os grandes de alto estado* apelam, *somente a Cristo*. Só então Cristo entra *repartindo os remos*...

Note-se que logo após a entrada do primeiro dos *grandes de alto estado*, o Conde e o Diabo dão o mote do âmagô aparente da terceira parte: [Conde] *Tengo muy firme esperanza / y tuve dende la cuna / y fe sin tener mudanza*. [Diabo] *Sin obras la confianza / hace acá mucha fortuna*. A firme esperança do Conde, que a tem desde o berço, e a sua fé inabalável leva-o à reflexão: *por qué consientes Señor / que tu obra y tu hechor / sea deshecha nel fuego? / (...) / pues sabéis cuantos dolores / por mí sufrió el Mesías*. Assim o Conde considera que o que fez foi apenas como executor da obra de Deus... Enquanto que o Duque se queixa da carne, do corpo que o Diabo considera seu castelo, para depois dizer: *En vano hubo dolores / Cristo por los pecadores? / Muy imposible será*. Avançando na descrição do seu proveito com o sacrifício de Cristo.

No seu diálogo o rei pergunta-se para com Deus: *Se eu for para o inferno sendo teu, como então teu serei eu? Oh chagas [de Cristo] por nós havidas...* Continuando com a descrição da paixão: *y con la cruz te cargaron / por todos los pecadores* /... Enquanto que o Imperador é mais firme na contrição, afirmando que sempre teve fé em Deus, argumentando com o Anjo: *esos remos vos dio Dios / para que nos libréis vos...* E respondendo ao Diabo, o Imperador afirma: *La Pasión me librá / de tu infernal cadena*.

Neste caso, o que está aqui em cena é própria doutrina dos reformistas. Trata-se dos confrontos ideológicos do seu tempo, exactamente em cima do acontecimento. Nada há de medieval nisto, senão na posição ideológica dos

reformistas e não na peça de Teatro, ou nas ideias ou na Arte de Gil Vicente. Compreende-se então que a *Bíblia*, os *Salmos*, os rituais (caricaturados ou não), assim como *cânticos* e *orações* (com arte musical da época), sejam matéria recorrente nas Obras de Gil Vicente, não por essa matéria em si mesmo, ou por devoção do Autor, mas em função da acção dramática e alguma caracterização do agir e aparência das figuras do seu tempo, bem como da forma aparente (enredo) de cada peça, pois reflectem o seu tempo de forma moderna (renascentista) e não medieval. Numa forma mais directa e simples, Gil Vicente conclui a peça com ironia, literalmente pelas palavras de Lutero em leitura de São Paulo, da *Epístola aos Hebreus: Como está determinado que os homens morram uma só vez e logo em seguida vem o juízo, assim Cristo se ofereceu uma só vez para tomar sobre si os pecados da multidão...* (9, 26:27).

Deixemos então ao leitor o prazer da leitura mais completa da peça, sem deixar de sublinhar que as personagens entram lamentando-se da sua própria morte, exprimem a sua firme fé em Deus realizando uma penitência somente na contrição, demonstram conhecer bem o saltério (orações) e as *Escripturas*, e estão absolutamente convictos da remissão dos seus pecados, sabendo da garantia dada pelo sacrifício de Cristo em seu favor, sabem que foram agraciados, recebendo de Deus a *Graça* para o desempenho dos seus cargos e suas acções, e afirmam que os exerceram unicamente para glória de Deus. Todavia, verificamos que o Diabo os acusa dos mais gravosos pecados, e que o Anjo assim mesmo os avalia não aceitando que por Deus hajam sido perdoados.

Substratos Culturais

Há que diferenciar aqui o sentido do termo Cultura, pelo uso de conceitos como: cultura erudita, erudição, saber, conhecer, sabedoria. Sem comparimentos estanques, pois há um vasto mundo de gradações: há erudição sem sabedoria, erudição sem conhecimento, saber sem conhecer como há Cultura sem erudição, sem sabedoria, sem saber, porém, não há Cultura sem conhecimento. Replicando o que no início deste livro afirmámos, a Cultura é educação e instrução adquirida em espontâneo pelo sentido social e humano do indivíduo que, no desenvolvimento do seu conhecer, acção e formação (por instrução), se harmoniza e adapta por auto-aprendizagem no interagir com o universo (o mundo físico e social), com o seu e os outros agregados, e que se reflecte no seu ser (no seu ímo, sua índole, conduta) e pensamento absorvendo continua informação.

Como noutros trabalhos sobre as obras de Gil Vicente, temo-nos referido à cultura erudita do dramaturgo, plena de erudição com conhecimento e sabedoria, manifestada pelos objectos de Arte do seu Teatro e Espectáculo

(incluindo música e dança), pela integração efectiva, figurada e referenciada, da realidade da elite europeia, em termos sociais, políticos, ideológicos e culturais. Chegou o momento de fazermos referência à sua extensa Cultura, pois, pelo manifesto domínio das diversas expressões Culturais que definem as personagens da peça e da sua fundura, o *Auto das Barcas* destaca-se bem como um caso singular na história da Cultura, a par da *cultura erudita* e do Teatro.

Da Cultura faz parte o conhecimento de linguagens e linguajar, dos gestos, jeitos e maneiras, atitudes, ar, porte ou presença, conduta, proceder, etc., vinculados a diferentes profissões, estatuto social e modos de convívio comunicativo (diversos) de cada grupo e entre grupos sociais. A complexidade na figuração da feição, traço e jaez Cultural aumenta na caracterização das personagens, porque estas além de incluírem os indicadores atrás expostos, têm de apontar mais além da individualidade ou do ser titular figurado, a índole do vício capital ou a índole senhorial do título que configuram. A isto escapam as personagens condenadas a esperar o embarque purgando nas margens do rio.

Assim, o Anjo interlocutor surge, na sua Cultura, como um exigente funcionário da Igreja instituição imperial (fala e comporta-se como um padre exercendo um juízo), e por ser anjo, um ser intelectual, desprovido de corpo, incapaz de perceber e captar a índole humana, não dando conta dos vícios capitais, e pela mesma razão não se apercebendo da profunda fé e arrependimento dos pecadores. Como anjo, o Diabo apresenta as mesmas limitações quanto à percepção da índole humana, mas enquanto que o Anjo está desprovido da Cultura e da arte de marear (desconhece-a, servem-lhe os remos e remadores), nela o Diabo é um verdadeiro Arrais, um homem do povo, um vivaço português, profissional de marinharia, como protagonista personifica ainda o colectivo popular (é a voz do povo, representando a consciência do colectivo), e num juízo final figura ainda Lúcifer ocupando o lugar de Deus.

Nestes termos, o Diabo domina toda a acção dramática da peça, com um cariz animado, excitado e excitativo, com a conduta de um profissional ao serviço e no comando da barca, pretendendo o poder de um supremo juiz, com o juízo moral de um povo nas suas atitudes e alegações bem populares, é o defensor da ética e, na voz do povo, do castigo divino daqueles que procederam contra o bem comum.

A Cultura do Fidalgo condiz com o seu pretendido alto estatuto e cariz, com os seus momentos de exaltação e sobranceira, assumindo a linguagem, linguajar, expressões e agir, etc., de acordo com o nível e o nexa do diálogo com o interlocutor, como faria qualquer fidalgo inteligente, mas a figura está enriquecida com alguns pormenores do carácter de el-rei Manuel I, sobretudo na sua identidade, conduta e diálogos conducentes ao âmago do contexto e subtexto, em função da acção dramática da peça, e ainda impregnada no seu íntimo pelo vício capital da soberba de quem foi enganado e, fazendo

por disfarçar a humilhação do engano, dando ares de grande bazófia. Depois, enquanto na barca, dará asas ao seu carácter de *senhor da navegação*, assumindo-se como o senhor dela perante os que a observam de fora ou que nela vão entrando, assim provocando as repreensões do Diabo.

Na primeira parte da peça (*Inferno*) em conjunção com a índole do vício capital que representam, com os atributos de carácter e actividade da personalidade ou entidade que configuram, e sempre em função da acção dramática, no seu contexto e subtexto, as personagens manifestam também a Cultura intrínseca ao ministério do seu apelido. Assim falam e procedem conforme a conduta apropriada a cada caso, o Fidalgo, o Onzeneiro, o Banqueiro enraivecido por ser tratado por Sapateiro, o Comendador, o Procurador, a Alcoviteira e, bem mais enriquecido, o Frade que é padre e que entra acompanhado por Florença. Diferem um pouco deste conjunto, o Parvo, o Judeu e o Enforcado, porque não são sujeitos de uma Cultura intrínseca a um ministério, mas nestes a Cultura das personagens é formulada pelo carácter vulgar de um tolo juvenil, de uma etnia (e religião) e de um traidor dissimulado. Também os Cavaleiros diferem, não pela Cultura do seu ministério, que se apresenta exagerada com o vício capital, mas pela abstracção comum das figuras que representam em função da acção dramática da peça, e de algum modo diferem entre si para representarem as quatro virtudes dos Cavaleiros de Cristo: pobreza, castidade, obediência e a devoção no cumprimento da Regra da Ordem.

Na última parte (*Glória*) as oito personagens que se apresentam a julgamento estão configuradas como abstracções das dignidades que retratam e estão caracterizadas pelo ímpeto da requerida reforma, ou pelo requerido *medievo reformado*, na doutrina reformista que reivindicam ou que contestam, cada personagem com a Cultura que o seu título impõe e o estatuto social e político lhe confere, e em conformidade com o desenlace da acção dramática.

Ao leitor fica o completar dos diversos *objectos* ricos de Cultura e carácter individual postos nas personagens, os que na sua forma mais pura e em diferentes manifestações, se encontram na segunda parte da peça (*Purgatório*), porque no caso, as personagens não têm a sua índole contaminada com vícios capitais, pois cada um retrata um estrato cultural e nível de desenvolvimento, pela sua vida, luta, labuta e aspirações.

O Lavrador, a Regateira, o Pastor (este com liderança nas coisas do mar), e a Moça, configuram no seu carácter, de formas diferentes, a afeição, o sentido e o senso comum humano, na sua conduta social, o seu apegado envolvimento com os outros, sacrifício pelo trabalho produtivo, os serviços prestados, a liderança e despego pessoal, a ingenuidade, assim todas estas personagens, incluindo o Menino e o Tافل (apesar de grande aldrabão), são sobretudo caracterizados como gente comum: *vilanaje / en el segundo viaje*. Todavia, devemos assinalar que não constituem exactamente *tipos*, porque embora cada

identificador nominal esteja formulado pela Cultura ocupacional e extracto social regional, na sua índole, no agir e cariz, além dos modos do falar e discurso, cada *tipo* serve para caricaturar a entidade referenciada na personagem, e estas estão personalizadas consoante o estatuto e a acção que a figura ou entidade que representa desempenha na peça – desde o *enredo* ao *mythos* – no contexto e no subtexto da *acção dramática*, servindo assim o apelido para a identificação da figura na personagem.

E o mesmo sucede em *Inferno*, pois as personagens à partida estão definidas tal como em *Purgatório*, mas ao carácter de cada uma, pelo tipo de Cultura que as apelida, e ao seu estatuto e acção que representam e desempenham no contexto e subtexto do *drama*, foi conjugado um vício capital. Vícios (pelo agir, pela conduta) atribuídos na peça à índole das personalidades figuradas nas personagens, afastando ainda mais a sua caracterização dos ditos *tipos*, pelo incremento em complexidade do carácter das figuras criadas como personagens da peça.

A Música na peça

A música e os espectáculos de dança acompanham e integram muitas das peças de Gil Vicente e, em muitos casos não constam das didascálias das peças na *Copilaçam de 1562*, as causas mais evidentes derivam da sua remoção pela Censura (Inquisição), como sucedeu de *Inferno* para *Inferno* de 1562, assim *Glória* e *Purgatório* terão sofrido a mesma “expurgação” didascálica.

São duas as actuações de dança: a baixa e o tordião. São danças cortesãs da época, ambas na actuação do Frade (Papa Leão X, João de Medici, também músico excelente). O trautear da música e os passos de dança do casal de personagens deverão ser cuidados, porque as figuras o exigem: a dama Florença terá o figurino retirado de uma pintura florentina (renascença, anterior a 1518) bem conhecida, para favorecer a identificação.

O canto está presente desde *Inferno* quando o Diabo se dirige ao Fidalgo cantando: *Vos me venirés a la mano* (110) / *a la mano me veniredes*. Mas torna-se mais significativo quando, no final, os Cavaleiros entram cantando e cantam por duas vezes a mesma cantiga e, com a segunda parte, abrindo com a entrada de três Anjos cantando um romance. Nos dois casos as respectivas letras constam do texto da peça, pelo que se deduz que são do Autor, ainda que possam ter sido glosas a motes ou temas comuns a outros autores. Os Anjos voltam a cantar em *Purgatório* ao meterem o Menino no batel, e a segunda parte fecha-se com uma sequência de cantos, primeiro pelos Diabos uma cantiga *desacordada*, e depois pelos Anjos. Na terceira parte, repete-se a entrada

dos Anjos cantando (...muito possivelmente) o mesmo romance da segunda parte, porque a sua simbologia mantém-se – o confronto dos remadores (*refor-mistas*) com a firmeza das velas (Igreja tradicional) – agora são quatro Anjos cantores, e o Anjo interlocutor, trazem cinco remos... E no final do *Auto das Barcas* a música antecede a entrada de Cristo.

Nam fazendo os Anjos menção destas preces, começaram a botar o batel às varas e as almas fizeram em roda uma música a modo de pranto com grandes admirações de dor, e veo Cristo da ressurreição e repartiu por eles os remos das chagas e os levou consigo.

No decorrer de *Glória* são integrados mais alguns momentos de canto e música, mas como encontrámos versos censurados (perdidos, 1562) admitimos que poderia haver outros momentos musicais, mas talvez não, porque os dois momentos destacados pela música, dizem respeito à consciência ética defendida pelo Diabo no seu ler equívocado, o primeiro na soberba, e o segundo na cobiça de riqueza, os dois tipos de pecados maiores segundo Tomás de Aquino pela doutrina ética da Igreja, assim completando o tema dos pecados maiores. Antes porém, há uma alusão ao romance *Los siete infantes de Lara*.

Quem identifica o romance e apela aos cantos é o Diabo, confrontando o interlocutor em defesa da moral: os momentos de música começam por uma simples alusão no confronto com o Conde, convidando-o a entrar na sua barca e: [Diabo] *...cantaremos a porfia* (75) / *Los hijos de dona Sancha*.

Devemos admitir que possa constituir apenas uma alusão simbólica, evocando possíveis consequências do acordo de casamento do rei, pelo trabalho de Guilherme de Croy com Álvaro da Costa, uma alusão porque o tema é colocado na condição de o Conde entrar na barca do Diabo e com ele cantar ao desafio os romances em causa.

O tema desenvolvido no romance envolve perfídia, falsidade, traição, ódio e vingança, subsequente ao casamento de Dom Rodrigo com Dona Lambra, e a morte dos filhos de Dona Sancha irmã de Dom Rodrigo: *Los siete infantes de Lara* (ou de Salas). São poemas de tradição oral atingindo a tradição popular mas, na origem de cariz erudito (com referências à mitologia clássica e à história de Roma e da Península ibérica), sempre presentes nas Cortes Peninsulares, que, na forma narrativa e com a simulação de diálogo, no caso, contam em vários romances como os infantes foram atraídos e mortos por acções do seu tio Rodrigo Velásquez, quando o Conde Garci Fernández se confrontava com as vitórias de Almançor em guerra com Castela.

Trata-se de uma lenda presente em textos conservados pelas crónicas medievais, encontrando-se o testemunho mais antigo na *História de España* composta antes de 1289, no reinado de Sancho IV de Castela.

No caso, o verso apontador consta do primeiro romance, que incide nas bodas de dona Lambra com dom Rodrigo.¹⁰⁸ Exige-se a leitura completa dos romances anónimos em causa para perceber bem a alusão de Gil Vicente.

*(...) doña Sancha,
responde muy apenada:
—Calléis, Alambra, calléis,
no digáis tales palabras,
porque aun hoy os desposaron
con don Rodrigo de Lara.
—Más calléis vos, doña Sancha,
que tenéis por qué callar,
que paristeis siete hijos
como puerca en cenagal.
(...)
Doña Lambra, (...)
donde don Rodrigo estaba;
en entrando por las puertas
a voces se querellaba:
—Quéjome a vos, don Rodrigo,
viuda me puedo llamar!
¡Mal me quieren en Castilla
los que me habían de guardar!
Los hijos de doña Sancha
mal abaldonado me han:
que me cortarían las faldas
por vergonzoso lugar,
me ponían rueca en cinta
y me la harían hilar,
y cebarían sus halcones
dentro de mi palomar.
Si desto no me vengáis,
yo mora me irá a tomar,
y a ese buen rey Almanzor
tengo de irme a querellar.
(...)*

Contudo, os dois destacados momentos de canto com música erudita serão efectivamente apresentados – embora, para o público mais informado de então, a simples alusão fosse suficiente – porque o aludido conteúdo de cada cantiga permite identificar qual o sujeito, o objecto e sentido mais profundo

108 - <https://www.arlanza.com/movil/contenido/?iddoc=5029>

da alusão, tudo o que é necessário ao sentido filosófico da peça, porém, sublinhe-se: sem servir a caracterização da personagem em diálogo com o Diabo. Porque apesar de *os principais* serem *figuras titulares* abstractas, Gil Vicente não perde a oportunidade de, nessas personagens, *aludir a personalidades* europeias do próprio momento, para melhor completar o sentido histórico, significados e conteúdo da sua obra. Mas antes devemos deixar algumas palavras sobre a música nas obras do dramaturgo.

Os bailados, dança, música instrumental, coro, canto, canções e cantigas, assim como os poemas, romances, ou os deuses, *planetas* e figuras bíblicas, clássicas ou históricas, etc., *objectos efectivos* na representação das peças, ou em simples *alusões*, desempenham em cada lugar função ou propósito importante no sentido e significados de cada obra, onde fazem parte integrante do drama. Divergindo do exposto por alguns académicos, verificamos que, em geral a música e as letras não servem a caracterização das personagens ou suas figuras, como já comprovámos, embora eventualmente possam traduzir o seu sentir em algum momento da acção, mas de facto enraízam-se na composição e estrutura da acção desde a criação e construção da peça e, na maioria das vezes, estão presentes como elementos de clarificação do sentido da situação expressa no subtexto da *acção dramática*, como que para sublinhar ou confrontar algum significado especial ou o mais importante no conteúdo apontado pelo *mythos*, ou como no caso do canto do *romance* final de *Dom Duardos*, para traduzir em resumo todo o mistério sentimental da Tragédia.

Demos especial atenção a este problema do canto, coro e poemas cantados, na análise dos textos do *Auto da Visitação* e do *Auto da Alma*, e mais recentemente na análise de *Exortação da Guerra*, de *Dom Duardos*, de *Inês Pereira*, de *Frágua de Amor*, etc., Como se mostrou evidente não fomos exaustivos, nem nestas ou todas as peças analisadas, para não repetirmos a ideia conclusiva constantemente (o que em muitos casos já o fizemos), porque sabemos que qualquer leitor atento saberá observar que, por exemplo: no *Auto da Feira* (Natal de 1524), a letra da cantiga *Senhora del mundo* apontada na acção¹⁰⁹ pela propaganda do Serafim nos versos da sua entrada – *Comprai grande soma de temor de Deus / na feira da virgem **senhora do mundo*** – corresponde exactamente à (nossa) interpretação da peça e da situação muito

109 - *Senhora del mundo / princesa de vida / se ais de tal hijo / en buena ora parida. // Aquel soberano [Carlos V] / supremo señor, / por suma bondad / vencido d'amor [Erasmo] / De vos toma el traje / de manso pastor, / por que del no huya / la oveja perdida. [Igreja-Roma] // Del huerto cerrado / de vuestras entranhas, / aquel hazedor / de santas hazanhas. [Fugger] / Salio disfarçado / con ropas estranhas, [Deus Mercúrio] / del ser que a los santos / da gloria cumplida. // Trocamos por vos [Cambio-Feira] / pesar en plazer, / y sempre ganar / y nunca perder. [aliança Banca Fugger / Imperador / Igreja] // Pobreza en riqueza / ygnorancia en saber, / la hambre en hartura / la muerte en la vida.* Transcrito do (texto) CD-ROM.

bem configurada no seu *mythos*; ou que, no *Pastoril Português*, o vilancete *Amor loco, amor loco – Isto chamam amor louco / eu por ti e tu por outro* – não tem qualquer relação nem constitui uma alusão à *nave dos loucos*, mas efectivamente uma alusão directa ao *VI Idílio de Mosco*¹¹⁰ e daí à Arcádia, em que Gil Vicente fundamenta a primeira parte da acção dramática da peça: *Pan amaba a Eco, su vecina; Eco ardía por un sátiro saltarín, y el sátiro se perecía por Lida. Tanto como Eco amaba al sátiro, el sátiro amaba a Lida, y Lida amaba a Pan. Así los inflamaba Eros. Tanto como cada uno de ellos amaba a quien lo odiaba, cada uno de ellos odiaba a quien le amaba....* Note-se que, no vilancete (anónimo), a única *loucura* que se reproduz nas glosas é a do mote: *Amor loco amor loco / io por vos / i vos por outro //...*

E enquanto que, nestes casos, são evidentes as relações entre as aludidas e exercidas actuações com as canções, e a acção dramática da peça e não na caracterização das personagens, na terceira parte do *Auto das Barcas*, as relações existentes surgem ainda mais na obscuridade, sobretudo porque a referência a elas é feita pelo Diabo e, assim, também, sem servirem a caracterização das personagens. Porém, a leitura do Diabo no seu confronto com o interlocutor aponta para o mundo real, aprofundando na forma de alusão o sentido histórico e também o filosófico da peça. Todavia, no início de *Purgatório*, a cantiga dos Anjos permite um acesso mais simples ao subtexto da acção dramática, e a isso já nos referimos anteriormente.

A questão da música nas peças de Gil Vicente, assim como o traje, ou recurso do Autor a bem conhecidos romances, cantares e poemas, tem sido objecto de estudo de vários autores e, aqui, quanto à música identificada, devemos salientar o trabalho de pesquisa desenvolvido por Manuel Morais e apresentado com os Segréis de Lisboa (depois em comunicação no *Congresso Internacional de 2002, FLUL, 500 anos depois*) – CD-ROM *Música para o Teatro de Gil Vicente* – um trabalho resumido (replicado) por Rui Vieira Nery para o folheto do CD-ROM musical. Porém, nesta apresentação dos recursos do disco, a referência aos Cancioneiros – por *donde provêm* – por vezes induz em erro o leitor não prevenido, ou menos conhecedor, pois nesses termos aponta-se também como um recurso de Gil Vicente, e no caso, sem se esclarecer que muitos dos Cancioneiros musicais são apenas colecções de amontoadas peças musicais ou de poemas, colecções elaboradas em longos períodos de uma vida, não sendo possível determinar quando as transcrições teriam sido feitas, se em momento anterior, posterior, ou muito posterior, à elaboração das peças, ou até da morte de Gil Vicente, e que, o anonimato era uma constante, assim como o glosar de motes, donde derivam diversas versões de um aparente ou mesmo poema.

¹¹⁰ - Segundo Greciantiga.org a *editio princeps* da obra de Teócrito é de Milão, de 1480. A *editio princeps* de Mosco e Bion é da Editora Aldina, Aldus Manutius, as obras foram publicadas junto das de Teócrito (1495) em Veneza.

O exaustivo trabalho de Manuel Morais teve o mérito de atingir um limite, cobrindo toda a documentação de carácter musical conhecida na actualidade, excluindo a música religiosa e destas parodiadas, mas confirma que pouco mais se poderá avançar na identificação de centenas de intervenções musicais no teatro de Gil Vicente, a não ser que surjam novos documentos. Contudo o maior mérito de Morais está na sua posição de exigência de rigor na representação das obras de Gil Vicente, na música como em tudo.

“...detesto pegar na Mona Lisa e pôr-lhe um giz, detesto. Acho que tem de haver um respeito por aquilo que está feito..., como também era incapaz de pegar em Bach e tocá-lo em forma de jazz...” Deste modo inicia Manuel Morais a sua intervenção na Mesa Redonda de 7 de Junho de 2002, última sessão do *Congresso Internacional Gil Vicente 500 anos depois* (FLUL). E continua: *Nunca fue pena mayor..., por que é que o Gil Vicente pede esta canção? Leiam a canção até ao fim. Vocês conhecem o texto...* De facto, no diálogo que prepara a canção, o Diabo aponta o seu sentido abstracto: a morte é o menor dos danos: [Rei] *Y por mar he de pasar?* [Diabo] *Sí, y aun tiene que sudar* (255) / *ca no fue nada el morir. // Pasmareis, / si miráis dahí, veréis / adó seréis morador, / naquellos fuegos que veis* (260) / *y llorando cantaréis / Nunca fue pena mayor.*

*Nunca fue pena mayor
nin tormento tan extraño,
que iguale con el dolor
que rescibo del engaño.*

*Y este conocimiento
haze mis días tan tristes,
en pensar el pensamiento
que por amores me distes.
Me haze aver por mejor
la muerte, y por menor daño,
que el tormento y el dolor
que rescibo del engaño.*

...atribuído a Garcia Alvares de Toledo
...música de Juan de Urrede

A cantiga trata da dor sofrida pelo enganado, provocada pelo reconhecimento do engano causado por quem é objecto do seu amor e, na aparência, a canção estaria deslocada do contexto. Porém, está exactamente conforme o contexto e subtexto da acção dramática. Havendo uma transferência do sentido do engano, pois, nos termos do sentido da peça, trata-se de uma alusão directa ao rei de Portugal, não que o pensamento do rei tivesse estado, ou tenha sido, alguma vez, daquele modo (o da cantiga) abalado de tormento e

dor pelo engano, mas pela concepção da peça, e pelo sentido que a acção dramática transmite ao público, o sentimento expresso pela cantiga é apontado ao espectador para ser transferido para a figura de Manuel I de Portugal: um ficcional sentir humilde de uma vida de contínuo engano (pela ambição, pela soberba, pelos casamentos políticos, etc.). A confirmação surge depois nas palavras do Diabo, claramente as mais habituais nas críticas a el-rei Manuel I, agora incluindo o *desastre* de Mamora: *Huesa alteza vendrá aquí / porque nunca cá sentí / que aprovechase adherencia.* (295) // *Ni lisonjas, crer mentiras / ni voluntario apetito / ni puertos ni algeciras / ni diamanes ni zafiras / sino sólo aquese espíritu. // Será asado, / porque fuistes adorado / sin pensar serdes de tierra / con los grandes alterado / de los chicos descuidado / fluminando injusta guerra.*

Constatamos que a canção não caracteriza a personagem Rei de Glória, mas tem uma relação muito directa de sentido com o *mythos* da peça que será percebido pelo público, apontando, por subtil ironia e na *ficção*, o sentir que o público considerará ser o do rei de Portugal (no Fidalgo). E, pela interacção do sentido da canção com o sentido do *mythos* da peça, se introduz por transferência do objecto do amor, o mais profundo conteúdo ético (numa moderna crítica à *moralidade* tradicional, medieval), no sentido histórico e filosófico do *Auto das Barcas* quanto ao Poder político.

Quanto ao Poder do clero (alto cargo na Instituição da Igreja), no sentido histórico e filosófico, o apelo é de um religioso, mas traduz a ambição pela cobiça, pelo prazer de um lugar de alto estado e bens materiais. E, para depois a canção – *lo que queda es lo seguro* – mostrar por ironia o sentir nos desejos do sujeito, porém, aqueles aspectos – com o vício capital da cobiça – estão bem assinalados no diálogo quando o Arcebispo afirma a sua desilusão: [Arcebispo] *Oh faciones de mi cara / oh mi cuerpo tierra hecho. // Qué aprovecha en el vivir / trabajar por descansar / qué se monta en presumir* (540) / *de qué sirve en el morir / candela para cegar? // Ni placer / en el mundo por vencer / estado de alta suerte* (545) / *pues presto dexa de ser / nos morimos por lo haber / y es todo de la muerte.* // [Diabo] ***Lo que queda es lo seguro.*** / *Señor venga acá ese esprito.* (550). O sentido exacto da canção não corresponde ao sentido do diálogo, e esta cantiga como a antecedente é profana. O poema será uma carta de despedida escrita a uma dama por um cortesão, *morto de amor* por quem fica, porque o certo (seguro) é o que fica na sua *morte de amor*: ficam os olhos (a recordação) e o coração (o amor) de onde o *espírito, morto de desejo*, partiu para longe. [Diabo] ...*Señor, venga acá esse esprito.*

*Lo que queda es lo seguro,
que lo que conmigo va
deseando os morirá.*

o que fica é inabalável, podes estar segura
que o que comigo vai (o espírito)
desejando-vos morrerá.

*Mi ánima queda aquí
señora, en vuestra prisión,
partida del corazón
del dolor con que partí.
Pues los ojos con que os vi
y el corazón que os verá
deseando os morirá.*

[alma fica, ferida de amor]

[ou] *Mas los ojos con que os vi
(o corpo) y el cuerpo que no os verá
deseando os morirá.*

*Lo que llebo es ocasión
de la muerte que rrecibo,
lo que queda queda bibo
donde queda el corazón.
Tened desto compasión
que lo que conmigo vá
deseando os morirá.*

[leva o espírito, motivo]

[da sua morte de amor]

[...vivo, fica o amor]

[onde lhe fica o coração]

Na morte de amor o corpo não morre.
a morte de amor - é espiritual

...poema de Garcí Sanchez de Badajoz

...música de Pedro de Escobar (Pedro do Porto)

Pelas palavras antecedentes da personagem (Arcebispo) pensamos que se trata de uma alusão directa a Alberto de Brandemburgo que, por ambição de um alto estatuto social se empenhou com a compra (simonia) do Arcebispado de Mainz em 1514. Ele será Cardeal em 1518, porque pela cobiça e ganância pessoal, e pagamento das dívidas aos Fugger, negociou com o Papa Leão X a venda desenfreada de indulgências na Alemanha a partir do início de 1517, com benefícios para si, para a Igreja e para os banqueiros Fugger, desencadeando os protestos da população e as *95 Teses* de Lutero.

É evidente que na peça se transfere o sentido dos cantos, (1) para a *consciência* do engano pelas ambições havidas (el-rei Manuel I), e (2) para os valores materiais pelo desejo do que ficou na morte (Alberto, arcebispo de Mainz), postos pelo Diabo nas aludidas personalidades em subtexto, constituindo a habitual ironia do Autor, e portanto, tais sentimentos como o transmitido pelas canções, naquelas figuras, constitui uma ficção na aparência desconexa. Contudo, as transferências não se limitam a estas alusões, porque a ironia é uma constante necessária à ética do *Auto das Barcas*, aludindo a casos de notória importância para a compreensão do momento histórico, tanto pela rapina das populações pelos dignitários da Igreja, da Banca ou do Estado, como pelas posições dos *príncipes* (distribuição ou apropriação dos “*bens da Igreja*”) e lutas ideológicas na Europa. Pois a ironia também se manifesta na crítica à nova moralidade dos agraciados pelo Poder, pelo seu orgulho, altivez (até arrogância) e ambição, realizando na sua fé, a sua vontade de Deus – dos *principais*, *grandes de alto estado* – segundo carácter e conformidade com as propostas *reformistas*, no seu sentido histórico e filosófico.

Ao contrário da alusão ao romance dos filhos de dona Sancha, onde é muito clara e se compreende uma ligação coerente às consequências que podem advir do casamento de príncipes de reinos diferentes, pelas tramas, disputas e perfídia dos familiares devido a vários acidentes circunstanciais, prejudicando os povos, torna-se claro que ao aludir e apresentar aquelas duas canções, o Diabo não captou o seu sentido mais profundo, limitando-se a uma outra transferência, agora, da leitura aparente que faz das canções para o sentido moral (a ética de que é defensor) apontando a situação daquelas personagens. Claro que não se trata de erro ou inépcia do Autor, mas da sua excelente subtileza e ironia: o Diabo (segundo Tomás de Aquino) ser angélico, está incapacitado de ler a índole humana, atingir a intimidade da natureza humana, e é isso mesmo que Gil Vicente quer de novo mostrar aqui ao seu público, como desde o início do *Auto das Barcas*. Exactamente por isso, o Autor seleccionou duas excelentes obras, na letra, na poética e na música, nos níveis estético e afectivo, só acessíveis à índole humana e nunca à natureza intelectual (unicamente racional) dos anjos, mas também pelo facto de as canções serem muito bem conhecidas na Corte portuguesa, pois são indispensáveis na acção dramática para transmitir a sua ideia, tornando-a acessível à percepção do público. Um público que percebe, porque bem as conhece, que o Diabo não atingiu o sentido mais profundo das canções, porque o sentir que elas exprimem não corresponde ao sentir das personagens.

A primeira cantiga atinge a índole da (insuportável) dor resultante da consciência do Ser enganado pela amada ao perceber o engano, ao ponto de preferir a morte considerando-a de menor dano que o engano. Torna-se evidente ao público que esta dor não corresponde ao sentir da personagem Rei que não se refere a uma sua amada (e que, como todos os *principais*, manifesta a sua altivez, orgulho e ambição), nem ao sentir da figura do Fidalgo, porquanto este apela a voltar à vida para ver sua mulher, consequentemente nem ao sentir de el-rei Manuel I, até porque ele nem se consideraria enganado. O sentimento ideal de dor (da cantiga), na sua forma conceptual (abstracta): a preferência pela morte ao engano, é entendido apenas em termos formais, somente pelo intelecto; por onde o Diabo transfere o conceito para a ética, defendendo a moral e assim, transmite que o Rei chorará pelos seus enganos – *aderências, lisonjas, crer em mentiras* – e cantará *Nunca fue pena mayor*.

A segunda canção, *Lo que queda es lo seguro*, exprime a quem fica o sentimento de desejo e o profundo amor de quem parte. Portanto, como no caso da canção anterior o público constata que o Diabo não atingiu a índole humana no acto de despedida pelo sentido desejo e amor por quem ficou; do homem *morto de amor* pela dama a quem pede que o espere, deixando-lhe a alma e o coração ferido pela dor da separação. Percebendo na canção apenas o conceito formal, a ânsia de quem parte pelo que deixa ficar, o Diabo transfere

o desejo para a ambição pelos bens materiais e anseio de alto estado do Arcebispo, o significado (lógico) aparente do poema. Assim, o Diabo toma apenas o conceito superficial, a forma abstracta da canção, que transfere para o âmbito da ética apresentando com ironia a moral do Arcebispo. Como no caso anterior produzindo novos significados no contexto da acção dramática da peça.

Porém, pelo subtexto e no sentido e significados no confronto de ideias, Gil Vicente amplia, sublinha e mantém, todos os significados e conteúdos das canções em causa, enriquecendo os significados e conteúdo da obra. Observa-se que a referência, como alusão, ao romance *Los siete infantes de Lara* pelo seu perfeito enquadramento lógico, num apelo ao entendimento da acção dramática da peça, teve por objectivo prevenir e destacar as duas actuações musicais seguintes, introduzidas na peça pelo não ajustamento do seu sentido profundo com o contexto lógico do diálogo, evidenciando apenas o sentido formal, criando assim uma dissonância que só será resolvida com a compreensão mais profunda da peça no seu todo. Portanto, só na aparência, ao nível dos conceitos (lógica literal) envolvidos no diálogo, as duas intervenções musicais estão desenquadradas da situação em que se apresentam.

Além de perceber exactamente o sentido mais profundo das canções isoladamente, e do contexto e sentido ético em que são utilizadas pelo Diabo, há que perceber o seu sentido mais amplo no todo da obra de Arte, nos confrontos significativos com o subtexto da peça. Os confrontos do Diabo com as duas canções referem-se ao Poder político (Rei) e ao Poder do Clero (Arcebispo), mas pelo conjunto das duas canções no subtexto, alcançam também a erudição e o Saber (Poder Académico), constituindo assim referências significativas mais complexas, filosóficas, não sendo portanto necessárias, porque redundantes, outras intervenções semelhantes para as restantes personagens que enfrentam o Diabo. A **música profana**, no contexto da acção (tema religioso) de *Glória*, confirma, ratifica e amplia a importância do sentido profundo dos versos das canções para melhor confrontar o público com a situação que se desenrola na *acção dramática* do **objecto Arte**, na forma total do *Auto das Barcas*, a incapacidade do Diabo (anjos) e outros seres ‘*superiores*’ pretensamente intelectuais (aristotelismo, lógica por Aquino), para entender o sentido mais além do discurso literal e os sentimentos humanos mais profundos e, consequentemente, perceber os processos dialécticos mais complexos (Platão: *linha dividida na vertical*), como a Arte, no caso a peça de Teatro.

Como na *Mesa Redonda* disse Manuel Morais: *...por favor, por favor, por favor, não adulterem a música em Gil Vicente, porque inevitavelmente, e só para terminar, vão descaracterizar o próprio Gil Vicente (...) e toda a música que o Gil Vicente pede é música cortesã, não é música popular, deixemo-nos desses conceitos de popular, é tudo música erudita e música cortesã. E com esta me vou.*

O *Congresso Internacional* de 2002, fechou com as palavras sábias de Maria João Brilhante: *...fazer com que, na escola, Gil Vicente esteja presente desde o... do princípio até ao fim da escolaridade, em momentos diferentes, de formas diferentes, adequadas à idade, lido, dito, feito, feito pelos estudantes... sem isso, nunca um jovem de 12 anos, quando tiver 15, 18, 20, 40, poderá ser espectador de Gil Vicente. Não se é espectador de uma coisa que não se conhece e não se ama.*

De facto é o *reconhecimento* (*Poética*, Aristóteles) do mais profundo sentido, conteúdo e significados (no *mythos*) que nos enche de prazer e, só a forma mais perfeita e completa da obra, bem conseguida e encenada oferecida à nossa percepção e inteligência, nos permite atingir o que nos pode ser reconhecível aos níveis do sentido mais além do literal e formal, e do prazer do espectáculo. Só nestas condições, e de visita em visita à mesma obra de arte (no seu todo), iremos fazendo novas descobertas e reconhecendo novos sentidos e significados, que cada vez mais nos completam o prazer do seu usufruto. Por isso as rapsódias, os trechos representados e as adaptações de textos, se servem para recordar as anedotas e elementos formais, pouco mais além do literal, não contribuem em mais nada para a compreensão e valorização das obras, do Autor ou do Teatro. De um modo geral, embora na melhor das hipóteses, possam divertir e entreter, apenas prejudicam a Cultura, menosprezam e atrofiam os níveis de percepção e compreensão do espectador, fazendo dele criança tola ou imbecil, o que progressivamente afasta o público do Teatro.

Por isso se requer dos jovens no sistema de ensino, no seu desenvolvimento, o cultivo de uma inteligência não reduzida à lógica, matemática (pois nem estas serão suficientes para os robots e a IA), mas alargada em todos os sentidos e a todos os níveis, com a iniciação na percepção significativa da acção, leitura dos gestos e expressões (agilidade e fâcies), leitura da mímica, percepção e compreensão da plástica das formas visuais, com captação das imagens, e das linguagens do desenho que cada vez apresentam mais variedade e campos de aplicação, da cinética, dos sons, etc., ou seja, a preparação da leitura na escola, em abordagens pedagógicas de descoberta, pelo pôr em cena de trechos apontados para a percepção da acção do drama e da linguagem teatral (incluindo os espaços, dramático, visual, audível, referencial; os tempos, alusões, etc.), mesmo sem espectáculo, como processo contínuo no aprofundar da compreensão em diferentes etapas do desenvolvimento dos jovens.

Como termos afirmado em publicações anteriores, as obras de Gil Vicente, em quase tudo, têm sido adulteradas desde a Censura de 1562 (*Copilaçam*), e não apenas na música. Acreditamos que, desde 1562, com a *manipulação* das obras pela Inquisição, cujas consequências perduraram até aos nossos dias, nunca se produziu ou realizou uma encenação de modo a que o espectáculo teatral se aproximasse do sentido e significados presentes na peça

encenada. O maior erro tem sido considerar que as suas obras (por intervenção acintosa da Inquisição) teriam sido *obras de devoção* representadas em igrejas ou capelas, quando o Autor apenas fez *teatro da Corte e para a Corte*, teatro erudito, tal como a música, os cenários, os dramas na acção, as alusões (a poemas, à História, aos universos culturais...), etc.. Gil Vicente nunca esteve ao serviço do Clero ou da Igreja, muito menos em serviço doutrinal.

E quanto a considerar a Corte portuguesa religiosa, lembramos os títulos com que foram agraciados pela Igreja (pelo Papas), os reis europeus coetâneos, de Espanha (*Católicos*), de França (*Cristianíssimo*) e o de Inglaterra (em 1521 será o *Defensor da Fé*), não cabendo aos reis de Portugal nem equivalente nem sequer aproximado. Como factos, recordamos a religiosidade dos príncipes italianos, incluindo Lourenço o Magnifico, que até escreveu teatro religioso (de devoção), ou Marsilio Ficino que escreveu o *trattato “De stella Magorum”*, um livro sobre os Reis Magos.

Os elementos ideológicos e outros que implicam a religião nas obras de Gil Vicente, retratam apenas o seu tempo, nos conflitos, nas figuras, nas personagens, nas ideologias e pensamento coevo, etc.. Nunca até então na Europa (1502-1536) se tinha discutido tanto e (agora com a imprensa) publicado tantos exemplares de livros sobre Teologia, Religião e Igreja (instituição), destaque-se que, só as publicações de Erasmo, além das seus próprios livros, abrangem uma nova tradução da Bíblia a partir do grego, as Cartas de São Paulo, as Obras completas de Santo Agostinho e as de São Jerónimo, isto somente entre 1500 e 1516...

Estrutura da peça

Embora se possam encontrar áreas de investigação para melhor documentação dos fundamentos da interpretação, sem passarmos a uma fase de demonstração experimental pela encenação dos resultados desta, será difícil avançarmos mais na investigação do *objecto Arte* em si. Mas estamos certos que a encenação em conformidade com a interpretação que apresentamos permitirá acertar muitos pormenores e descobrir outros que, sem a experiência, permanecem até este ponto (para nós) imperceptíveis. Porque a capacidade de percepção depende da super-estrutura de pensamento com a qual procuramos *ver* (conhecer), isto é, nós só *vemos* (percepcionamos, percebemos e entendemos) o que já é enquadrável no nosso pensamento (ou modo de pensar). Porém, a modificação da super-estrutura de pensamento depende da informação que nos chega pelo que *vemos* de novo (ou mais uma vez) em confronto com o que vamos experimentando (pelas experiências vividas), seus conflitos, contradições e paralelismos, etc., e a resolução dialéctica com sucesso da sua coordenação, permite-nos alcançar uma *tomada de consciência* (clarividência) de novas formas e estruturas, as quais, para se integrarem, vão implicar numa reestruturação da nossa super-estrutura de pensamento (forma de pensar), com a qual passamos a *ver* (percepcionar, perceber, conhecer) de uma nova forma, com mais clareza. Aquilo a que Piaget (*Biologia e Conhecimento*) designou por um contínuo *processo de assimilação e acomodação*, ao qual não escapamos por se tratar de uma questão biológica que se reflecte em todo o fenómeno da *vida*, desde o mais baixo nível das suas formas, ascendendo às formas superiores do nosso ser.

Se não *assimilamos* o que de novo nos surge, resolvendo os conflitos com o que temos acomodado, ou porque o acomodado se encontra de tal modo petrificado que não nos permite a resolução dialéctica dos conflitos, então é porque, ao nível das funções superiores do pensamento, embrutecemos. Assim também a nossa *visão* do *Auto das Barcas* espera pelas experiências da sua encenação, ou por receber não a repetição do velho e gasto, mas alguma nova abordagem; e assim poder assimilar e reestruturar o que interfira com o que aqui escrevemos, com vista a reapresentar o *objecto de Arte* em causa, segundo uma nova *visão*, super-estrutura de pensamento.

A concepção de algo mais complexo, e numa visão filosófica, pressupõe a ideia de uma meta estrutura de suporte da organização da complexidade relacional dos elementos (dados) que compõem a peça. Ora, assim como hoje na *Informática*, não há algoritmos sem ciência de sistemas e arquitectura de dados, que, ao fim e ao cabo, são o reflexo da forma de pensar e de organizar

o arquivo da memória e seus acessos, assim também a meta estrutura criada por Gil Vicente implicou a criação de um conjunto organizado de meta dados: as sequências compostas por Agrupamentos de Quadros (episódios) arquitectados num sistema dinâmico definido em três partes diferenciadas. A percepção, leitura e identificação dos dados nas cenas dos Quadros, e o seu relacionamento, conduzem-nos à percepção e entendimento dos algoritmos (lógica) do sistema, da acção dramática na riqueza dos espaços criados e em referência na peça.

Pensamos que Gil Vicente na meta estrutura da peça considerou pela sua retórica representar o conflito filosófico entre a dialéctica e *teoria do conhecimento* de Platão e o aristotelismo em voga. Em voga pelo domínio da filosofia de Aristóteles tanto em Tomás de Aquino como entre os pretendidos reformadores da doutrina cristã, porquanto todos eles, em campos opostos, nas *Escrituras*, nas obras dos doutores da Igreja e noutros teólogos, procuravam os argumentos a partir das suas crenças (fê) e definindo *princípios dogmáticos*, o que, desde logo, é incompatível com a filosofia de Platão. Erasmo de Roterdão está incluído entre os pretendidos reformadores e, embora ele se pretenda apresentar como platónico, está bem longe de ter assimilado a dialéctica e a teoria do conhecimento. O seu suposto platonismo atinge apenas as formas aparentes, onde fica distorcido o essencial do pensamento de Platão, foi assimilado a partir de terceiros ligados ao cristianismo, como denunciam os seus escritos.

Sobressai o edifício filosófico de Tomás de Aquino, porque é o expoente máximo do aristotelismo no seio da doutrina cristã, por parte da Igreja instituída e, depois, sobressai o mesmo por novas leituras de Santo Agostinho por parte dos reformistas, mas para Gil Vicente no *Auto das Barcas* não são os confrontos entre Roma e reformistas o motivo e o conflito principal da peça. Para o dramaturgo, o **conflito essencial** está entre estes e a realidade, ou seja, entre todas as doutrinas religiosas do momento e o que, elas próprias, defendem sobre o comportamento humano (ética) perante a vida e a morte, em confronto com o conhecimento da realidade de facto, conhecimento só alcançado pela dialéctica, por Platão: procurando o sentido mais profundo – o imo, âmago, a essência – da problemática dos fenómenos, e só assim procurar ascender, progredindo, voltando atrás sempre que necessário para resolver as contradições e reorganizar os avanços na *linha dividida na vertical*.

O estabelecer da meta estrutura pelo Autor comprova-se com os diversos conflitos inteligíveis, pela sua intencionalidade, sua localização e organização na acção dramática, sobretudo pelos efeitos da introdução na terceira parte das duas canções que referimos, numa alusão muito objectiva ao entendimento que o Diabo faz das canções. Porque em *Glória* – com a doutrina luterana claramente expressa na acção dramática – Gil Vicente coloca o Diabo

e os Anjos remadores no mesmo plano, incapacitados de captar a realidade humana no seu íntimo, tal como sucedeu em *Inferno*, onde foram incapazes de perceber a mesma realidade humana na sua índole, pelos vícios capitais instituídos pela Igreja (Roma). Enquanto que em *Purgatório* se constata um momento de impasse, uma espera para a passagem, um adiamento da viagem, as figuras angélicas estão incapazes de agir, excepto no que está em conformidade com a mera tradição da Igreja, assim indicando que ela ainda domina as ideologias, o que já não é o caso em *Glória*. Porém, nisso adquirem um especial significado os casos do Menino (Carlos de Habsburgo) e do Taful (os *Cronistas*, no plural como se subentende da peça), os quais permanecem no âmago dos acontecimentos históricos configurados na peça.

Prevalece o sentido filosófico, porque a peça é sobre a Moral, pela falta de ética na conduta humana (vícios capitais), na conduta política e social dos responsáveis pelas instituições do Estado e da Igreja, pela actuação dos governantes da nobreza e do clero, o que se sobrepõe às questões religiosas pelo super protagonismo do Diabo ao figurar o Povo em defesa da moral, enquanto que o sentido religioso só sucede no que ele compete com o Anjo, comparando este o seu papel com os cantores remadores (pelos reformistas).

Ainda de acordo com a meta estrutura, Gil Vicente definiu como meta dados o contexto de um juízo final, onde o Diabo como Lúcifer, no lugar de Deus, é acusador, júri e juiz, sendo assistido pelo Anjo, e a este juntam-se depois os Anjos remadores; deste modo com grande ironia resolve a conjuntura do enredo religioso na *forma aparente* da peça. Enquanto que, para completar os meta dados, nesta conjuntura desenvolve a figuração do ambiente político europeu em geral centralizado na partida da *Arte de marear* de Portugal para Castela (as Barcas), com todas as suas implicações: desde o desastre de Marmora, a situação da Ordem de Cristo, a partida dos financiadores para Sevilha, o colar do Tosão de Ouro, o novo casamento de el-rei de Portugal, etc., a par do ambiente ideológico na Europa, de luta real e muito concreta pelo domínio da estrutura e da doutrina da Igreja.

No contexto da acção dramática, para além da meta estrutura, o Autor impôs-se ainda representar um outro aspecto essencial, talvez dos mais importantes, concebendo com o super protagonismo no Diabo a figura do Povo – que domina toda a dinâmica da peça – o que configura um outro sentido e significados filosóficos: o povo espontâneo exactamente muito bem retratado no Diabo da peça, evidenciando, de certo modo, a essência do que hoje designamos por voluntarismo. Ele defende a moral, vê o que está mal, acusa, ajuíza, e protesta se não tem sucesso, expande o seu contentamento quando vê satisfeita a perspectiva de concretização da sua justiça, mas não atinge a verdade dos factos, em consciência desconhece-a por completo, não se lhe denota qualquer preocupação em questionar o conhecimento da realidade, por-

que nem sequer tem consciência de que possa existir algo mais além daquilo que ele próprio distingue.

Saliente-se a perfeição formal na estruturação da acção dramática, ao nível dos espaços e dos tempos (duração), no intercalar dos espaços de confronto significativo, como o perfeccionismo posto, por exemplo, na localização (espaço e tempo) da inclusão de *Nunca fue pena mayor* e de *Lo que queda es lo seguro*, em *Glória*, ou em *Inferno*, a lição de esgrima do Frade, e depois a tentativa de sedução do Anjo pela Alcoviteira, ou a confirmação da meada urdida entre o Corregedor e o Procurador com a supervisão de Brisida Vaz, e em especial, as ligações ao Fidalgo, ou as tentativas deste em se apresentar como Senhor da Navegação, emproado na barca do Diabo, etc..

Uma outra perfeição formal se destaca pela extrema subtilidade, que quase parece ocultar o esquecimento do Anjo em embarcar Joane na primeira parte, só denunciado pela presença dele em *Purgatório*, sabendo-se que a doutrina tradicional da Igreja (Anjo) lhe garante o reino dos céus, como a todos os bem-aventurados pobres de espírito. Isto é, esquecer o embarque de Joane implicou a permanência da personagem em cena, nas margens do rio esperando enquanto não embarca para o paraíso: portanto, Joane vai permanecer em cena ainda na terceira parte, em *Glória*. E, nos termos da lógica e unidade da acção – muito cara a Gil Vicente – o mesmo vai suceder com as personagens da segunda parte, como sucedeu da primeira para a segunda, assim sucederá da segunda para a terceira parte. Portanto, as personagens sem destino de embarque (o purgatório não é destino), que ficam purgando nas margens do rio, permanecem em cena e aí estarão presentes na terceira parte da peça. Pois, tal como diz o Anjo, ao mesmo tempo que lhes promete o embarque: (ao Lavrador) *Digo que andes assi / purgando nessa ribeira*; (à Ragateira) *purga ao longo da ribeira // Isto até que o senhor queira / que te passemos o rio*; (ao Pastor) *Purga ao longo do rio / em grão fogo merecendo*; (à Moça) *Vai ao longo desse mar / que é praia purgatória / ...*

Note-se que as didascálias de *Purgatório* (onde não se refere a presença de Joane) como as didascálias de *Glória*, e tal como sucedeu em *Inferno*, de 1519 para 1562, terão sido “expurgadas” segundo as conveniências da Santa Inquisição para a sua publicação em 1562, e tudo o que consideraram desnecessário ou incompreensível do ponto de vista da doutrina da I^a e II^a Parte do Concílio de Trento, terá sido retirado. Razão pela qual avançamos com a presença, na margem do rio, de todos aqueles que não embarcaram, aliás como a presença de Joane na segunda parte só se comprova pelo diálogo. A presença das personagens é muito significativa pela própria selecção delas, pela sua natureza (simples lavradores, vilanagem) e até pelos números; dois homens e duas mulheres da segunda parte que se juntam ao jovem Joane, num total de cinco pecadores (faltas de menor importância), tantos quantos os remos ou as

chagas de Cristo – o que contrasta com a aparente incoerência do número de Anjos quanto aos remos – os quais assistem à *glória* de outros com pecados bem mais graves, *os grandes de alto estado*. A forma como reagem os *marginais*, por consequência, também não está descrita (por ter sido “*expurgada*”), mas podemos supor que, na perspectiva irónica de Gil Vicente, eles teriam aplaudido ou pelo menos acenado um adeus aos agraciados com a glória.

Porém, acreditamos que Gil Vicente (em 1519) quis deixar bem explícita a forma de terminar a peça, com toda a sua ironia, favorecendo o *momento* histórico (1519), expondo o domínio ideológico de Lutero (a forma expressa no impresso de *Glória* em 1562), porque mostra em subtexto que o faz em consciência, porque deixa bem perceptível uma outra forma de concluir a peça – talvez para alimentar uma ansiosa expectativa no público – uma possibilidade alternativa, a favor da tradição da Igreja de Roma. Neste último caso, Cristo ao entrar em cena, não faria caso dos *grandes de alto estado* apercebendo-se da falsidade do seu sentir (arrependimento), e entregaria os remos das chagas às cinco personagens que, ou *por direito* esperavam o paraíso, ou porque estiveram purgando os seus pecados e assim obtiveram o seu direito à vez de embarcar para o paraíso, como o Anjo (Igreja) havia prometido, finalizando a peça contra toda a organização da sua forma aparente, e do seu carácter irónico de crítica ideológica aos reformistas e à Igreja instituída.

Porém, na dúvida, sobressai a dialéctica final sobre o que está, não está, ou estaria mais correcto, o que seria motivo interessante para ser discutido nos seguintes serões da Corte portuguesa, e assim, mesmo na *forma aparente* da peça Gil Vicente levanta mais uma questão para reflexão: a peça pode optar pelo modo de concluir a sua *forma aparente*, abrindo-se a novos rumos (futuro) da presente luta ideológica entre a Igreja (Roma) e os luteranos.

Nesta *forma*, perante o *enredo*, que fundamentos religiosos o Poder pretende para o Povo? Manter os fundamentos da instituição tradicional, entendendo que *fora da Igreja não há salvação*, como um dogma essencial à sobrevivência da Instituição, em cujos princípios ideológicos, se contam os propagados pela doutrina da era cristã, que apresenta um Cristo em apoio aos mais humildes e desfavorecidos, os sacrificados e pobres trabalhadores (*lavradores*); ou aceitar os novos fundamentos dogmáticos dos reformistas, com um Cristo – e só ele – à medida dos mais determinados pela sua fé, altivos e capazes de dominar as audiências pela sua graça, pela sua interpretação pessoal da letra dos “livros sagrados”, ambiciosos pela glória do Poder, aos quais caberá encaminhar os seus rebanhos.

Contudo, a perfeição maior está na concepção global da peça, seguindo a retórica de Platão: *simples para os espíritos mais simples*, que apenas se ficam por uma leitura aparente de episódios isolados uns dos outros, e a maioria das vezes não os apreendendo (como no caso de *Inferno*, incapazes de ver

os vícios capitais e de nem diferenciar quem defende a Moral, não atingindo a ironia); *complexo, pleno das mais variadas harmonias para os espíritos mais exigentes* (atentos, complexos, ou filosóficos), capazes de apreender a forma global, as relações entre os episódios e entre estes e as três partes da peça, o seu sentido mais amplo e a maioria dos seus significados. O *Auto das Barcas* constitui pois uma *Comédia erudita* em três actos, onde o protagonista desempenha um papel dominante e fundamental (Diabo figurando o Povo), na classificação de Aristóteles seria uma *Comédia Complexa* (pelo *mythos*), ou uma *Comédia de Carácter* (pelo Diabo). Mas, sem dúvida uma Comédia sobre a Moral, cujo sentido filosófico implica ultrapassar a Religião para avaliar a humanidade: suas crenças, seus ideais, suas criações e o seu pensamento.

Para o desenvolvimento da acção dramática, concretizando o enredo na sua conjuntura e ambientes políticos, sociais e ideológicos, o Autor criou um espaço dramático apropriado aos mais significativos objectos (marinharia) e seus componentes, figurando um espaço plástico com a representação de um rio alargado com duas embarcações acostadas para embarque de passageiros e, mais além a representação imagética cenográfica do inferno, recorrendo a uma recriação visual do imaginário descrito por Dante, em plano destacado uma barca do Diabo para o inferno, outra do Anjo para o paraíso. Na acção, o sucesso de Portugal (o Fidalgo querendo comandar a Barca) sucede em *Inferno* e o sucesso de Castela sucederá com o Sacro Império em *Glória*, concretizando-se assim o significado político mais geral da peça. Para o que, em termos de cenário, se exige uma barca maior e mais adequada para o Diabo em *Inferno*, a qual estará destinada aos Anjos em *Glória*.

Resta-nos apresentar os episódios que integram os vários quadros correspondentes a uma unidade temática – o agrupamento de quadros mais directamente respeitantes a uma personagem, – episódios que se integram no espaço plástico onde decorre a acção, onde há que ter em consideração a dinâmica de transformações requeridas no espaço dramático, na arquitectura desse espaço e em cada uma das três partes da peça.

Esquema estrutural da acção

(...por unidade de Agrupamento de Quadros)

I – Parte: *Inferno*

Prólogo

episodio.1 (1-24) Arte de marinharia – preparação do zarpar das barcas

Acção

episodio.2 (25-180) Bazófia do Fidalgo

- episodio.3 (181-247) Falácia e embuste do Onzeneiro
 episodio.4 (248-307) Gula de Joane (Parvo)
 episodio.5 (308-363) Ira do Sapateiro (raiva do banqueiro)

Com malícia **Roma – Frade – Florença**

- episodio.6 (364-476) Vaidade e Vanglória do Frade com Florença
 O episódio inclui passos de dança – música (?)
 E com destaque, a Lição de esgrima (416-456).
 O Frade é impedido pelo Parvo de obter resposta do Anjo
 A gravidade dos pecados aumenta pela premeditação.
- episodio.7 (477-556) Luxúria da Alcoviteira, a seduzir o Anjo (Roma)
- episodio.8 (557-604) Inveja do Judeu
- episodio.9 (605-676) Fraude do Corregedor
- episodio.10 (677-753) Conluio do Procurador com o Corregedor.
 Comprova-se o envolvimento de Brisida Vaz.
- episodio.11 (754-825) Acídia e Traição do Enforcado
- episodio.12 (826-862) Jactância e Violência dos Cavaleiros
 O episódio inclui o canto dos Cavaleiros.
 E a partida das barcas, pois o Anjo esperava os Cavaleiros.
 Fica somente Joane em cena, acenando,
 ...pode ter adormecido, acordando tarde para embarcar.

II – Parte: *Purgatório*

Reinício Vagueando em cena está Joane, o Parvo.

- episodio.13 Entram os Anjos com seus remos...
 (1-14) Cantam o romance dos remadores.
- episodio.14 Entra o Diabo e promove o seu negócio, apregoando...
 (15-45) Recapitulando o sucesso anterior, prevê melhor, apresentando o seu ponto de vista de insatisfação e esperança.
- episodio.15 O Anjo, da sua barca, promove o seu negócio, apregoando...
 (46-95) Numa vasta apresentação de propaganda,
 ...o Anjo recapitula o sucedido na primeira parte da peça.
- episodio.16 (1-122) O Diabo dá conta das más condições para navegar.
 ...esbraveja e pragueja até que entra o Companheiro,
 ...que esclarece a situação, pois por ser Natal...
- episodio.17 (123-291) Lavrador
- episodio.18 (292-434) Regateira
- episodio.19 (435-592) Pastor

- episodio.20 (593-697) Moça
 episodio.21 (698-730) Menino
 episodio.22 Canto pelo embarque do Menino
 episodio.23 (731-810) Tافل
 Canto de partida da barca com o Tافل.
 episodio.24 Canto de partida da barca com o Menino.
 Fica de novo Joane, com os que estão purgando,
 ...o Lavrador, a Regateira, o Pastor e a Moça.

III – Parte: *Glória*

- Reinício** Em cena Joane, o Lavrador, a Regateira, o Pastor e a Moça
- episodio.25 Entram os Anjos cantando, com os cinco remos das chagas.
 Após o canto dos Anjos entra o Diabo e o seu Companheiro.
- episodio.26 (1-44) Diabo requer do Companheiro a presença da Morte.
 Recapitulação: confronto com a Morte resumindo a acção.
 Apelo para recolha dos grandes de alto estado.
- episodio.27 (45-147) Conde
 episodio.28 (148-240) Duque
 episodio.29 (241-328) Rei
 Inclui música e canto: *Nunca fue pena mayor*
- episodio.30 (329-449) Imperador
 episodio.31 (450-526) Bispo
 episodio.32 (527-626) Arcebispo
 Inclui música e canto: *Lo que queda es lo seguro*
- episodio.33 (627-703) Cardeal
 episodio.34 (704-812) Papa
 episodio.35 (813-856) Inicia-se com o desferir da Vela com a Cruz.
 Oração conjunta sequencial de profundo sentimento
 ...de apelo *somente a Cristo*.
- episodio.36 Os Anjos não se apercebem dos sentimentos profundos,
 ...da fé e do arrependimento,
 ...não atendem e preparam a barca para partir.
 Os *principais* cantam, agora em perfeita unidade,
 ...com música **em uníssono**, *a modo de pranto*...
- (desenlace) Êxodo Entra Cristo, distribui os cinco remos da salvação,
 (Reformistas) ...aos que embarca: *os grandes de alto estado*.
 (Igreja de Roma) Joane, o Lavrador, a Regateira, o Pastor e a Moça
 (três homens e duas mulheres),
 ...Os cinco (não por acaso) observam a partida.

Personagens

Personagem	Figura	Apontadores / cruzamentos
Fidalgo, Dom Henrique (figurante) Moço	El-rei Manuel I	Meirinho do Mar, São Pimentel, Semifará
Onzeneiro	Pajem	Cadeira
Parvo, Joane	Cristóvão de Haro	Bolsão. Fidalgo (São Pimentel)
Sapateiro, Joan Atão	Príncipe João	Imundice. Frade, Judeu, Procurador, Corregedor
Frade, <i>Frei Babriel</i>	(Jacob) Anton Fugger	Formas e avental
Florença	Papa Leão X, Medici	Capacete, espada e broquel. Enforcado, Joane
Alcoviteira, <i>Brísida Vaz</i>	Arte e Cultura	Renascença
Judeu	Margarida Habsburgo	Feitiços... Corregedor, Judeu
Corregedor	Thomas Isaac	Brísida Vaz, Joane, Meirinho, Coronel
Procurador	Jean le Sauvage	Vara, Papel. Brísida Vaz, Joane, Meirinho do mar
Enforcado	Guilherme Croy	
Cavaleiros (4)	Álvaro da Costa	Livros de leis, estatutos
Lavrador	Cardeal Alfonso Petrucci	Baraço. *Garcia Moniz, Frade
Marta Gil		Espadas e escudos. Cruz, Ordem de Cristo
Pastor	Francisco I de França	Chapeirão, Arado.
Pastora Moça	Ordem de Cristo	Canistrel, relação de feitos.
Menino	Fernão de Magalhães	
Um Tafur	Leonor de Habsburgo	Procura o seu Cão, el-rei Manuel I
Os <i>principais</i> (8)	Carlos de Hasburgo	Avista Joane (Parvo), o príncipe seu primo
Morte	Um como Pero Tafur	Cartas (Cronistas)
Diabo	Os próceres (alegorias)	Clero e Nobreza (Império)
Companheiro	Espectro (alegoria)	Recolha dos mortos
Anjo	Lúcifer – Juiz (Deus)	Povo acusador (no engano, Satanás)
Anjos (4)	Igreja de Roma	
Mulher do Fidalgo	(os reformadores)	2ª parte. Remos dos Anjos
Joana de Valdês	Leonor de Habsburgo	3ª parte. Remos = chagas de Cristo
Garcia Moniz	Joana a Louca	Procura o seu Cão
Pero de Lisboa	Garcia Moniz	Alcoviteira, Onzeneiro, Fidalgo
Gil	Pero de Lisboa	Enforcado, (Sapateiro)
	Pero Correia	Vem lá de Lisboa, o Pero Correia.
	Ref. Ordem de Cristo	Alcoviteira, Corregedor, Procurador

As figuras nas personagens

A *Suma Teológica* de Tomás de Aquino constituiu a *fonte documental* a que Gil Vicente recorreu para completar a caracterização – na índole – das personagens de *Inferno* criando alegorias aos vícios capitais em conjugação composta com as figuras humanas nas personagens, indo mesmo aos imperceptíveis pecados dos anjos, incluindo nestes o Diabo e Companheiro, e até o pecado da dama Florença.

Os *vícios capitais* caracterizam as personagens na sua índole, mas não é apenas por isso que tais pecados não são directamente mencionados nas acusações do Diabo, e são difíceis de perceber pela leitura do texto da peça, porque tais pecados devem ser apreendidos pelo público apenas pela *actuação* das personagens, *na performance dos actores*. Pois, tal como também não se encontram nos diálogos o sentido das canções, ou o porquê do afundar da barca com o penar no fundo do rio dos Cavaleiros e do Anjo, ou o porquê da *salvação* apenas com a entrada de Cristo. Porque tais questões partem da estruturação necessária ao conteúdo filosófico do *Auto das Barcas*.

Sabemos assim, pela *fonte* a que Gil Vicente terá recorrido, a razão de os pecados não constarem das acusações do Diabo nem do Anjo e, portanto, de não poderem ser dados na leitura textual e literal da peça.

De facto, segundo a doutrina exposta por Tomás de Aquino, porque não correspondem a acções, palavras ou pensamentos do indivíduo, isto é, os *pecados mortais* derivando dos *vícios capitais*, não são pensamentos, palavras ou actos praticados em consciência imediata do praticante, pois personificam o carácter próprio que passou a fazer parte da *índole do indivíduo*, da própria natureza humana dos indivíduos que, por uma prática continuada assim criaram um hábito, cunhando o seu carácter. E são pecados capitais, *mortais*, porque, moralmente falando, constituem, em cada caso, uma natureza do próprio Mal, e temperam-no nas suas diferentes formas.

De acordo com a doutrina da Igreja (e São Tomás), do lado oposto a estas feições do Mal, distintivas do carácter mais profundo (o instintivo) dos indivíduos, estariam as virtudes humanas: as feições do Bem. Mas em *Inferno*, como em todo o *Auto das Barcas*, Gil Vicente não apresenta uma única personagem com uma índole virtuosa, senão o Diabo impondo a Justiça Divina num *Juízo final* (em *Glória*, Cristo não chega a ser uma personagem), assim o seu *Auto de moralidade* expressa muito bem a sua tremenda ironia, a qual, como concluiu Constantin Stathatos (em *Índia*, 1988), constitui o traço mais comum e importante do que primeiro se capta numa sua peça.

E, porque Gil Vicente para o confronto entre a dialéctica de Platão e a lógica de Aristóteles segue em parte o que afirma na *Suma Teológica*¹¹¹ Tomás de Aquino (seguidor firme de Aristóteles, a quem designa por *o filósofo*), em *Inferno* o Anjo cai ao embarcar os Cavaleiros de Cristo, porque estes foram mortos em pecado mortal, porque tal como entram em cena, fizeram alarde da sua luta violenta, a guerra, fazendo da sua própria vontade a Vontade de Deus, jactando-se disso com arrogância, mas nem o Anjo nem o Diabo se apercebem do *pecado capital* porque o espírito do mal que os Cavaleiros ostentam já não está no seu intelecto decisivo e consciente, foi movido para a sua *índole*, por *hábito vicioso do espírito*, com origem na sua própria vontade e razão, pois **os anjos não reconheçam o movimento do apetite sensitivo e a apreensão da fantasia no homem, enquanto movidos pela vontade e pela razão** – apenas a Violência declarada (a guerra expressa na peça) o Anjo encontrou justificada, – e também por isso se impõe que Joane fique sem embarcar, um necessário esquecimento porque o Parvo há de ir para o paraíso, – assim, voltando o Anjo a pecar ao **declinar um acto de rectidão** ao não embarcar Joane – porque a barca do paraíso se irá afundar pelos condenados que transporta, Cavaleiros e Anjo agora caído, hão de penar no fundo do rio, como se saberá na segunda parte da peça, em *Purgatório*.

Definindo o pecado

Esta matéria é importante para compreender do que se fala nos diálogos e do que se percebe na acção dramática do *Auto das Barcas*, sobretudo porque envolve a erudição e a Sabedoria da época. Pelo *Tratado dos Vícios e Pecados* (*Suma Teológica*), num breve resumo, o pecado não é mais que uma má acção, um acto humano voluntário, um elícito da vontade. Santo Agostinho considera dois aspectos: quanto à substância do acto (pelo desejado, o dito, ou o feito); e quanto à essência do mal (q71, a6). Contudo, o pecado está na vontade, princípio dos actos voluntários bons ou maus, tanto como está no sujeito (q74, a1). São causas do pecado: (1) a vontade, onde o acto adquire a plenitude; (2) a razão, desviada da regra; (3) e a inclinação do apetite sensitivo (q75, a2), mas, sobre este, sabe-se que a incitação ao pecado pode surgir do exterior, mas não tem força suficiente para o induzir, **porque a causa completa e suficiente do pecado é só a vontade** (q75, a3).

Só a **corrupção ou desordem** do intelecto ou do sensível leva o desejo humano ao mal, seja o desejo racional (a vontade) seja o desejo sensitivo. O homem pode desejar, planear ou conseguir um bem temporal (material) pri-

111 - As transcrições de trechos da *Suma Teológica* de Tomás de Aquino (embora insuficientes), ilustram o suporte do Autor na caracterização das personagens do *Auto das Barcas*. Os sublinhados são nossos.

vando-se de um bem espiritual, assim pecando com intenção, **pela sua vontade** escolhendo o mal. Isto é malícia (q78, a1).

Quem age por hábito para o que lhe convém usufruir, torna-se-lhe o agir desse modo natural, **convertendo-se o hábito na natureza do seu carácter, na sua índole**. Sendo que um hábito vicioso vai resultar na adopção de um mal espiritual, pecando o homem por malícia intencional (q78, a2).

O pecado “...às vezes se dá por deficiência da razão, como quando pecamos por ignorância; outras, por impulso do apetite sensitivo, como quando pecamos por paixão. E em nenhum destes casos pecamos por **malícia intencional**, mas **só quando a vontade se move propriamente para o mal**. (...) E essa disposição corrupta é: ou um hábito adquirido pelo costume, que se converteu em natureza; ou algum hábito corpóreo doentio, como quando temos certas inclinações naturais para certos pecados, por causa da corrupção da nossa natureza.” (q78, art.3).¹¹²

Nas personagens criadas por Gil Vicente, por tradição ditas *tipos*, clássicas ou coetâneas, residem em si integradas outras *figuras* vivas, desenhadas e caracterizadas a partir das práticas, serventias, propósitos, cargos, etc., ou títulos de pessoas públicas e ou entidades reais, artisticamente construídas como *ideais*, *trágicos*, *cômicos*, *farsantes*, ou caricaturas configuradas em função da acção dramática de cada peça. Tais *figuras*, apresentando-se como *universais* na sua *forma aparente*, não o são senão em função do sentido da caricatura criada, para apontar e fixar alguém ou alguma entidade em função do seu contributo (estatuto e intervenção) para a acção dramática de uma peça bem determinada. Porque, além dos *tipos universais* aparentes, outros aspectos particulares ficaram registados pelo Autor a fim de se identificarem tais *figuras*, aspectos que no seu desenho, estatuto e intervenção perceptível na *trama*, no desenrolar da acção dramática conduzem o público ou o leitor à captação do *mythos* oculto no *enredo* da peça.

Diabo: Lúcifer – A Sociedade, o Povo

Na perspectiva de Erasmo, desde a publicação do *Manual do Cavaleiro Cristão* (*Enquiridion*) em 1503, o Diabo representa o nosso corpo (a carne) tanto como **este Mundo** – a sociedade em que vivemos – do qual a carne faz parte. E Gil Vicente, no *Auto das Barcas*, assim mesmo o traduz, porém, não exactamente como o religioso de Roterdão, vendo-o como (a carne e o Ser social) uma *tentação do corpo* sobre a *alma* (o espírito, pensamento) do indivíduo, mas como uma *realidade de facto*, o Povo, a **população** em si mesmo

112 - Tomás de Aquino, *Suma Teológica*. Sublinhados nossos.

figurada numa alegoria religiosa, isto é, integrando o querer de cada um, *os desejos e o pensamento da grande maioria da população* – a vontade, razão e intelecto (nos termos da época) – na figura idealizada da personagem Diabo.

Portanto um Diabo de carácter mundano (popular), aludindo à concepção de Erasmo, e figurando Lúcifer a ocupar o lugar de Deus num *Juízo final*. Pois, nos termos definidos por Tomás de Aquino na *Suma Teológica* (em *Tratado dos Anjos*) este Diabo *no lugar de Deus* só pode ser o primeiro anjo caído, Lúcifer, o demónio, e em termos clássicos o *Demo* (o povo) como acusador, e assim, só *na aparência* Satanás, porque um Anjo (ou Diabo) pode alternar *momentos* com um outro num mesmo lugar. Ou, num mesmo *corpo humano* podem conviver em alternância mais do que um (com diferentes fins ou funções), como é o caso do Anjo e Diabo perante uma Alma, como por exemplo Erasmo define o ser humano no *Enquiridion*, ou como está figurado por Gil Vicente no *Auto da Alma*. Observe-se que também no *Juiz da Beira* o Povo – Pero Marques (também o Povo, em *Inês Pereira*) – ocupa o lugar de Deus num *Juízo final*.

O carácter da personagem foi definido também segundo frei Tomás: o Diabo é um Anjo caído, mas não deixa de ser um Anjo; uma entidade puramente intelectual, com vontade e razão e, podendo ocupar um corpo não o pode dominar senão na vontade, na razão ou intelectualidade, portanto sem dominar ou mesmo perceber o seu instinto, a sensibilidade, o sentir; sem capacidade para captar o ser humano em si mesmo: o sentir e os hábitos enraizados no corpo, incapaz de captar a índole do indivíduo. Assim, incapaz de se aperceber dos vícios capitais enraizados na índole do indivíduo.

Segundo frei Tomás, *o anjo, sem nenhuma dúvida pecou por querer ser como Deus, (...) o diabo desejou ter a beatitude final, pela sua virtude, o que é próprio de Deus.* (q63, a3). *Entidades puramente espirituais, só se guiam pelo intelecto e pela vontade e (...) é manifesto que toda natureza intelectual se ordena ao bem universal, o qual pode apreender e é o objecto da vontade. Donde, sendo os demónios substâncias intelectuais, de nenhum modo podem ter inclinação natural para qualquer mal. E logo, não podem ser naturalmente maus.*” (q63, a4). Sendo a **Soberba** o pecado dos demónios, o anjo que primeiro pecou foi *o mais elevado de todos, e o pecado do anjo não procedeu de nenhuma propensão natural, mas somente do livre arbítrio.* (q63, a7).

Pelo carácter da figura, o Diabo (Povo) pretende ser o executor da *justiça Divina*. Co-participando com o Anjo nos embarques, cabe ao Diabo especificar cada caso, pretendendo impor a decisão final, pois no lugar de Deus, ele constitui uma entidade moralizante, ele é o defensor da Moral e da *Justiça Divina*, diferenciando supostas intenções (vontades e acções) ou aludindo a actos praticados.

Concluindo, o Diabo é a personagem principal da peça, único protagonista, desde o princípio (*Inferno*) ao fim (*Glória*) uma muito rica e viva figuração do Povo em Lúcifer; em nenhuma outra peça se encontra uma figura de Teatro tão relevante como o Diabo do *Auto das Barcas*, pelo fácies, cariz impetuoso, zombador, fino ou subtil que assume, pelo que diz, como diz ou não diz, pelo que faz como faz ou não faz, e, sobretudo pela sua basta ironia que completa a sua magnânima forma no estatuto da figura criada pelo Autor; a personagem que se apresenta em tudo na firme defesa da Ética (*auto de moralidade*), dirigindo o julgamento final dos Homens e das suas instituições do Poder, num juízo sobre a Sociedade humana, como muito bem observou (1991) Luciana Stegagno Picchio: Gil Vicente nas *Barcas* levanta a *sua voz de homem do povo* para criticar a Sociedade observada pelos *maliciosos olhos de plebeu*.

Companheiro do Diabo

Com o mesmo carácter atribuído aos restantes anjos, ele é um comparsa do Diabo que com a queda ficou submetido a Lúcifer, porque: *O pecado do primeiro anjo foi causa de os outros pecarem, não os obrigando, mas os induzindo (...), quem consentiu na culpa, sugestionado por outrem, a este deve submeter-se na pena, segundo a Escritura: Todo aquele que é vencido, é escravo daquele que o venceu.* (q63, a8).

Anjo (anjos) – A Igreja, a Instituição

O Anjo (interlocutor) ocupa a consciência social da Igreja, e os Anjos no seu conjunto figuram a própria Santa Madre Igreja, a Instituição (Roma) que se pretende reformar. Na dinâmica dos anjos, enquanto uns: *remavam a pro-fia / estandarte d'esperança, / oh quam bem que parecia*, proclamam avançar na esperança de reformas; outros, com *o mastro de fortaleza / como cristal reluzia / a vela com fê cosida / todo mundo esclarecia*, proclamam pela estabilidade, lucidez, pela unidade e esclarecimento da Igreja.

Sublinhe-se que – ao tempo do *Auto das Barcas* – não há ainda qualquer divisão na Igreja de Roma. Os Anjos tanto representam o lado Papal como o lado dos reformistas. Donde, a personagem do Anjo interlocutor figura a determinação, os objectivos e a ideologia, a filosofia em uso, e a prática definida pelos doutores da Igreja, de novo por Tomás de Aquino na *Suma Teológica*: os anjos são criaturas *puramente espirituais, criaturas intelectuais superiores*, que concebemos enquanto coisas com forma isenta de matéria corporal, com intelecto, vontade e razão. Portanto, a caracterização do Anjo e do Diabo são comuns no que se refere ao conhecimento que estas entidades podem ter e per-

ceber do carácter, da vontade e razão, do intelecto humano. *A nossa alma tem certas potências, cujas operações se exercem por órgãos corpóreos; e tais operações são o acto de certas partes do corpo, como a visão o é dos olhos e a audição, dos ouvidos. (...) Ora, os anjos, não tendo corpos que lhes estejam naturalmente unidos, (...) só o intelecto e a vontade, dentre as faculdades humanas, lhes podem convir.* (q54, a5).

Note-se que São Tomás se refere a Deus incluindo Cristo, o Deus feito homem, como denota a seguinte **Questão 57: Do conhecimento angélico em relação às coisas materiais.** *A cogitação do coração pode ser conhecida de duplo modo.*

— *De um modo, pelo seu efeito. E assim pode ser conhecida, não só pelo anjo, mas também pelo homem; e tanto mais subtilmente quanto tal efeito for mais oculto.*

— *De outro modo, as cogitações podem ser conhecidas, enquanto existentes no intelecto, e os afectos, enquanto na vontade.*

E, assim, só Deus pode conhecer as cogitações dos corações e os afectos das vontades. (...) Portanto, as coisas existentes na vontade ou que só dela dependem, apenas de Deus são conhecidas. (...) Ninguém conhece as coisas que são do homem, senão o espírito do homem, que nele mesmo reside. (q57, a4).

... os anjos conhecem as coisas corpóreas e as disposições delas (...) conquanto nos homens o apetite sensitivo se actualize por alguma impressão corpórea... Contudo não resulta daí que os anjos conheçam o movimento do apetite sensitivo e a apreensão da fantasia no homem, enquanto movidos pela vontade e pela razão; (q57, a4).

Questão 63: Da malícia dos anjos quanto à culpa. *O anjo, como qualquer criatura racional, considerado na sua natureza, pode pecar; (...). E a razão disto é que pecar não é senão o declinar um acto da rectidão.* (q63, a1).

Deve dizer-se que as figuras do Diabo e Anjo (interlocutor) são determinantes para perceber os significados da peça, do sentido e conteúdo da peça, e sobretudo do seu sentido filosófico.

Quase tudo o que se passa na acção dramática, se relaciona com as atitudes e os diálogos de confronto com estas figuras, com especial realce para o protagonista, o Diabo (*este mundo*, Erasmo), o Povo que vê e ajuíza num *juízo final*, a aparente conduta humana – não a *índole* da realidade – nos diversos estratos da Sociedade, relativamente ao Poder imperial medieval (Papa) e à sua principal Instituição – a Igreja, no Anjo interlocutor, que sairá desacreditado no final da peça – *no momento* determinante do seu conflito final, no seu fim imperial..., o fim do domínio da Igreja medieval *na forma como vinha existindo.*

Apesar deste fim, o carácter *medievo* vai sobreviver, reconfigurado, tal como a magia ou a feitiçaria procedem de outras *formas de religião*; vai sobreviver, ou dominando grupos por indução lógica sectária, ou por sugestões emotivas, vai sobreviver em grupos multifacetados, remanesecendo nas mais diversas seitas. Enquanto que a Igreja Católica, com o império de Espanha e o Santo Ofício, se vai pretender Romana, majestosa e dominante como *império espiritual*, universal, e, jesuíta.

Fidalgo – a soberba (bazófia)

Tomás de Aquino considera *dois grupos de vícios capitais*,¹¹³ um baseado *no ser espiritual*, com raiz na *Soberba*, e outro *no ser corporal*, com raiz na *Cobiça do dinheiro*, assim Gil Vicente põe em cena, em primeiro lugar, os representantes dos dois grupos de vícios capitais, representados pelos respectivos pecados mortais. Todavia tanto o Fidalgo como o Onzeneiro foram *vítimas de engano* de vida (eles próprios o confessam), pelo que apesar de pecados mortais, a sua gradação em relação a outros vícios capitais foi reduzida pelo Autor: o carácter de soberba reduz-se à bazófia do Fidalgo.

Vítima de engano pela *teia urdida* pelo Poder imperial (Habsburgo-Reis Católicos), pois el-rei Manuel I (envolve o país na aliança) casa pela terceira vez, e aceita sem condições a situação de obediência como Cavaleiro ao seu *Chefe* na Ordem do Tosão de Ouro. Vemos que o Corregedor com o Procurador, carregam o papel assinado, os livros de direito e os estatutos da Ordem. O próprio Anjo (Igreja) o acusa: *Vós irês mais espaçoso / com fumosa senhoria / cuidando na tirania* (100) / *do pobre povo queixoso. // E porque de generoso / desprezastes os pequenos* /... Reflectindo assim os grandes benefícios atribuídos à nobreza (senhorios, comendas, forais novos, etc.), além do desastre político e militar, e a *fumosa senhoria* encontramos no seu posicionamento físico e titular: *pela Graça de Deus, rei (...) senhor da Navegação*...

A caracterização do Fidalgo como um soberbo tem sido bem percebida. O soberbo pretende ser mais do que é, implicando o desejo imoderado da sua própria excelência; *a soberba é por natureza o primeiro dos pecados e é também o princípio de todos*. (q162, a7). Donde o Fidalgo teria de ser o primeiro a ser julgado. Constatem-se as intervenções da personagem os seguintes traços de personalidade, em conformidade com o que refere São Tomás na *Suma Teológica* (II, II): *o sujeito da soberba é o irascível, considerado não só em sentido próprio, como parte do apetite sensitivo, mas também em sentido geral*. (q162, a3).

113 - Agrupando no primeiro, a Vanglória (Vaidade), a Inveja, a Ira e a Acídia (Tristeza), e no segundo grupo a Avareza (Usura), a Gula e a Luxúria, que assim define os sete vícios capitais.

No Soberbo podemos perceber **quatro formas de auto-exaltação**: *consistindo a primeira em nos atribuírmos a nós mesmo o que recebemos de Deus; a segunda em pensarmos que, pelos nossos méritos próprios é que recebemos do alto esse bem; (...) a terceira, pela qual nos jactamos de ter o que não temos (...) e a quarta, consiste em querermos considerar-nos, com o desprezo dos outros, como possuidores de um bem singular.* (q162, a4).

O Fidalgo está **irascível** com o Anjo e, em auto-exaltação, afirma: *Sou fidalgo de solar* (80) / *é bem que me recolhais.* / (...) / *Nam sei por que haveis por mal / que entre a minha senhoria.* (85) / (...) / *Pera senhor de tal marca / nom há aqui mais cortesia?*

E mesmo depois, com o Diabo: *Venha prancha e atavio* (90) / *levai-me desta ribeira.* / (...) // *Esperar-me-ês vós aqui / tornarei à outra vida / ver minha dama querida* (130) / *que se quer matar por mi.* / (...) / *Isto bem certo o sei eu.* / (...) / *Como podrá isso ser / que me escrivia mil dias?* / (...) / *Pera que é escarnecer* (140) / *que nom havia mais no bem?*

A emproada altivez do Fidalgo está também no figurino e adereços, desde o Moço com a Cadeira de espaldas, ao manto de grande rabo e ao chapirão da Ordem.

Onzeneiro – a usura

O Onzeneiro, pelo investidor Cristóvão de Haro, figura a *cobiça do dinheiro* pelo pecado mortal da usura que configura a avareza na *Suma Teológica* (II, II, *Questão 118*).

... **a avareza** (...) *é o amor imoderado de ter posses, (...) todo desejo imoderado de ter qualquer coisa* (q118, a2) *o amor desordenado das riquezas* (q118, a4), (...) *usamos o dinheiro como uma garantia para possuírmos tudo o que quisermos (...), é um vício capital* (q118, a7), (...) *pode ser considerada de dois modos: Relativamente à afeição. E então dela nasce a inquietude, que desperta em nós solicitude e cuidados supérfluos (...). Relativamente ao efeito. E, então, o avarento, para adquirir o alheio, às vezes emprega a força, o que constitui a violência; outras vezes recorre ao dolo. E este se for verbal, chama-se falácia, que supõe simplesmente o emprego de palavras;* (q118, a8).

Como no caso do Fidalgo, o Onzeneiro também foi *vítima de engano* de vida, e na sua usura não forçou ninguém, apenas recorreu à *falácia*, organizando o embuste com o uso de palavreado enganador: *.../ quero lá tornar ao mundo / e trarei o meu dinheiro.* // *Aqueloutro marinheiro / porque me vê vir sem nada / dá-me tanta borregada* (230) / *como arrais lá do Barreiro.*

Cristóvão de Haro, era mercador em Castela (Burgos), representava a empresa de seu irmão Jacob de Haro, com sede em Anvers (Antuérpia), e es-

tabeleceu-se em Lisboa com a chegada dos Fugger a Portugal (1503). Investiu, financiando várias viagens para a América do Sul e, em meados de 1517, juntou-se aos banqueiros alemães e a muitos portugueses que se deslocaram para Sevilha descontentes com el-rei Manuel I. Em Espanha, com Carlos I, investiu nas especiarias do Oriente, contribuindo para o financiamento da viagem de circum-navegação de Fernão de Magalhães, com um quarto do seu custo.

Maximiliano da Transilvânia (Maximilianus Transilvanus) que escreveu o primeiro relato da viagem de Magalhães, publicado em 1523, era casado com a sobrinha de Cristóvão de Haro, filha de Jacob de Haro. No seu relato falseado e encomiástico do Imperador¹¹⁴ – pouco mais tarde corrigido pela divulgação da narração (livro) de António Pigafetta, – Transilvanus afirma que Cristóvão de Haro contribuiu consideravelmente para as despesas de Magalhães e Rui Faleiro em Espanha (1518 e 1519) e que participou na apresentação das suas propostas aos conselheiros do rei Carlos I.

Parvo Joane – a gula

Nas peças de Gil Vicente, encontramos o Parvo, pela última vez, figurando o próprio Autor, partilhando-o com o Filósofo, em *Floresta de Enganos* e, pela primeira vez em *O Velho da Horta* (1512), onde na personagem Parvo está Erasmo de Roterdão figurado. Observe-se que a figuração do Príncipe João em Joane o Parvo em 1518 não foi novidade, pois o mesmo havia sucedido na farsa *Auto da Fama* em 1514, uma peça produzida e representada algum tempo após o regresso a Lisboa da Embaixada de Obediência ao Papa Leão X (1514, antecedendo *Exortação da Guerra* em 1515), onde a pastora Fama portuguesa figura el-rei Manuel I na sua bazófia, orgulhando-se de não fazer alianças (não casar) para não partilhar o seu amplo universo de domínios, de saber, prática e experiência, os segredos do seu Poder, ao mesmo tempo que o público constata que, como Joane, a pastora Fama se manifesta tão incapaz de dominar, organizar e conduzir a bom caminho *a nobreza* adicta, a elite social da Corte figurada no bando de patas, as quais se dispersam a bel-prazer, sem tino senão o do seu próprio proveito.

Contudo, o Parvo do *Auto das Barcas* é muito diferente de Joane do *Auto da Fama*. Com uma caracterização mais elaborada e rica, a personagem apresenta-se escurra, num jovem atrevido e com iniciativa, chocarreiro, um tolo numa tarefa que deve ser assumida com toda a temeridade e insolência. Pelas intervenções a sua actuação espelha a definida caracterização dos efeitos do (pecado) *vício da gula* descritos na *Suma Teológica* (II, II):

114 - O relato publicado que terá servido a Gil Vicente para as referências a Júpiter (imperador) e à Nau veleira – com alguns versos cortados pela Censura 1562 – no prólogo do *Auto da Feira* no Natal de 1524.

...o vício da gula consiste na concupiscência desordenada (...) quando os meios não são ajustados de modo a serem proporcionados ao fim; ou de outro modo, quando a concupiscência desvia o homem do fim devido. (q148, a2).

...derivam da gula: **a alegria inepta, a escurrilidade, a imundice, o multilóquio, o embotamento mental concernente à inteligência.** Tudo o que facilmente identificamos nas várias intervenções de Joane, mais especificamente:

...relativamente ao corpo, **há lugar para a imundície, que pode ser considerada relativamente à emissão de quaisquer superfluidades...**

...relativamente ao acto desordenado ou à palavra desordenada por desonestidade; **dá lugar à escurrilidade (...), isto é, a uma certa jovialidade proveniente da falta de razão, que, assim como não pode coibir as palavras, assim também não pode coibir os gestos exteriores (...), nem as palavras loucas nem as chocarrices..., a escurrilidade proferida pelos estultos, isto é, a jovialidade, que costuma provocar o riso.**

...relativamente à palavra desordenada por excesso (...) dá lugar ao **multilóquio;**

...no concernente ao apetite, que de muitos modos se desordena com a comida e a bebida imoderadas, que por assim dizer **travam o leme da razão.**

...considera-se filha da gula a **cegueira do sentido da inteligência...** (q148, a6).

Sapateiro (banqueiro) – a ira

Na peça é de menor importância saber se o figurado é um Fugger, um Welser ou qualquer outro banqueiro alemão que em 1517 troca Lisboa por Sevilha, o facto é que os banqueiros da *Liga Hanseática* só recebem privilégios semelhantes aos dos Fugger em 1517, após a partida destes e dos Welser. Porém, Gil Vicente identifica a personagem por Joan Atão, pois Anton Fugger (sobrinho de Jacob) havia visitado a feitoria de Lisboa.

Mas o importante é a representação do (pecado) *vício da ira* num Sapateiro, sabendo-se que, na época, *sapateiro* era *epíteto injurioso* dado aos banqueiros e, na acção, saber reconhecer no desempenho da personagem a maioria do fâcies de um carácter iracundo. Porque o carácter da personagem capta-se na leitura dos seus diálogos e, aí, sobressai a ira no desenho da figura pelas expressões usuais da língua em situações de furor enraivecido e o fel que se constata nas suas atitudes pelas palavras usadas. E enquanto que na maioria das personagens há uma relação directa entre a designação da personagem, a figura ou a actividade social que desempenha, e o pecado vício capital que representam, no caso do Sapateiro essa relação não existe, donde a questão que se colocou:

Porque haveria ele de ser um Sapateiro a representar a ira? No caso, o reconhecer a caracterização da personagem implicou ultrapassar a leitura textual e aprofundar o saber, e ir mais longe a fim de reconhecer o universo social de quinhentos.

O Caso do Sapateiro, como o do Enforcado, do Parvo ou da Alcoviteira, é um dos mais evidentes do recurso de Gil Vicente a frei Tomás, porque o dramaturgo usou e abusou da concepção apresentada no *Tratado das paixões da alma* (Suma Teológica, II, I, q46 a q48) para melhor caracterizar a vivacidade da personagem de modo a oferecer um maior divertimento com a caricatura criada, para um bom desempenho do actor.

São filhas da ira: *a rixa, a intumescência de coração, a contumélia, a vociferação, a indignação e a blasfêmia*. Nem a rixa nem a blasfêmia se podem ler na personagem, mas as restantes filhas observam-se: ***a indignação contra quem nos iramos e que consideramos indigno por ter feito contra nós uma determinada injúria; pela intumescência de coração responderá o irado como se falasse ao vento e encherá de ardor o seu peito; a vociferação consiste em manifestarmos a ira pelo nosso modo de falar; a contumélia é a desordem pela qual prorrompemos em palavras injuriosas contra o próximo;*** (q158, a7).

A ira não se manifesta senão porque sofremos alguma tristeza e porque temos presente o desejo e a esperança de nos vingarmos, porquanto, no dizer do Filósofo, o irado nutre a esperança de se vingar; pois, deseja a vindicta como lhe sendo possível. (II, I, q46, a1).

São três as espécies de ira, o ***fel***, porque se acende facilmente; a ***mania*** pela tristeza que causa, perdurando muito tempo na memória; o ***furor*** pelo que o irado deseja, a saber, a vindicta que não se aplaca enquanto não pune. (q46, a8).

... a ira é o desejo de fazer mal a outrem, com fundamento na justiça vindicativa. Ora, a vingança supõe sempre a injúria preexistente. (q47, a1).

...as causas da ira reduzem-se ao desprezo, donde se destaca o desdém e a contumélia (uma afronta injuriosa e humilhante) numa *dúplice razão*:

A primeira é que a ira deseja o mal de outrem, enquanto fundada na justiça vindicativa; e por isso, busca a vingança na medida mesma em que esta é considerada justa. Ora, não podemos tirar vingança justa senão daquilo que foi injustamente feito; e, portanto, o que provoca a ira é sempre algo considerado como injusto. (...)

A segunda razão é que o desprezo se opõe à excelência do homem; pois desprezamos aquilo a que não damos nenhum valor. Ora, com todos os nossos bens ascendemos a uma certa excelência. Por onde, os que nos ofendem consideramo-los como atacando a nossa excelência e como manifestando, portanto, o desprezo. (q47, a2).

...relativamente à disposição que o desprezo causa em nós (...) o que nos move à ira não é senão a ofensa, que nos punge, que moralmente nos magoa. (q47, a3).

...o movimento apetitivo da ira é causado por alguma injúria que nos é feita, (...) e tende a repelir a injúria pelo desejo da vindicta; donde uma grande veemência e impetuosidade no movimento da ira. (...) Donde (...) nos irados manifestam-se certos indícios nos membros exteriores. Pois, estimulado pela ira, o coração incendiado palpita, o corpo treme, a língua trava-se, as faces afogueiam-se, excitam-se os olhos e já os conhecidos de nenhum modo se reconhecem. (q48, a2). *A ira é acompanhada da razão e priva-nos dela (...), quando o juízo da razão, embora não coíba o afecto do desejo desordenado da vingança, tem contudo vigor para coibir a língua de expressões desordenadas. (...) Às vezes a ira impõe silêncio, quase por um juízo, ao espírito perturbado...* (q48, a4).

Frade (padre) – a vaidade

João de Lourenço de Medici, filho de Lourenço o Magnifico, símbolo maior da renascença e de Florença. Foi feito Cardeal aos 13 anos de idade, diácono de Santa Maria in Domenica (Roma). Aos 37 anos, ao ser eleito Papa em 9 de Março de 1513, foi depois ordenado padre no dia 15, a 17 recebeu a consagração episcopal e, no dia 19 (dia de São José), foi coroado Papa, assumindo o nome de Leão X. Em Fiésolo, onde João de Medici recebeu as insígnias de Cardeal na abadia da cidade em 1489, constatamos a presença dos frades dominicanos no Convento de São Domenico.

João de Medici foi educado na Corte de seu pai entre os humanistas, Pico della Mirandola, Marsilio Ficino, Poliziano, Bibbiena, etc., e estudou Teologia em Pisa (1489-1491), de onde seguiu para Roma ao ser admitido no conclave de Cardeais em 1492. Quando Lourenço o Magnifico, seu pai, foi assassinado (Abril de 1492) regressa a Florença, assiste à agitação e revoltas provocadas pelo frade dominicano Jerónimo Savonarola e, quando os Medici são expulsos de Florença em Novembro de 1494, João de Medici foge da cidade disfarçado de frade franciscano. Viajou pela Europa e em 1500 retorna a Roma, frequenta as Casas mais eruditas, estuda Arte e Literatura, torna-se um homem mundano com o culto da Arte, do espectáculo e sede de conhecimento. Foi militar graduado no exército do Papa Júlio II e numa das guerras chegou a ser feito prisioneiro. Como comandante do exército Romano (papal) lutou contra a República florentina em 1511 quando Florença aderiu ao cisma pisano (Conciliábulo de Pisa). Segundo o embaixador veneziano escreve em 1517, o Papa Leão X possui um conhecimento notável e é um músico excelente. Enquanto

Papa chamou ao seu serviço, e da Corte de Roma, alguns dos mais notáveis criadores intelectuais italianos do seu tempo.

Não admira pois o aprofundamento de Gil Vicente na obra de Tomás de Aquino para uma melhor caracterização da figura do Frade, registrando a **Curiosidade** e quase todos os *opostos à modéstia*. Representando ainda a **Vaidade**: orgulho, vanglória, presunção, afectação, ufanía, exibicionismo...

A Vaidade do Frade desdobra-se em várias facetas: para além da formosura de Florença, confirmada pelo Diabo no seu dizer, o Frade cortesão está habituado aos *serões artísticos e culturais*, demonstra uma perícia na dança e (*músico excelente*) no trautear da música condizente com a Corte. Os divertimentos são com ela compatíveis, um *gentil padre mundanal*, porém, um *padre enamorado e tanto dado à virtude e com tanto salmo rezado*, que se desdobra num *padre frei capacete* (militar), mestre de esgrima, demonstrando sabedoria na arte de esgrimir, além da ligeireza de movimentos de ataque e defesa, conhecimentos de duelo. Por fim uma figura que não tolera o confronto com a imundice, nem o baixo insulto, não respondendo à linguagem do Parvo. Portanto uma figura da elite, culta e muito delicada, ou amiga (participativa) das Artes e da Cultura.

Tomás de Aquino não trata da Vaidade em especial, mas refere-se longamente à *virtude da modéstia*, enquanto *reguladora dos divertimentos e movimento exteriores do corpo* (dança e esgrima), da *modéstia enquanto ornamentação do corpo* (Florença) e ao desejo ou *ânsia de conhecimento*, a Curiosidade: o fundamental interesse pelas Artes e pela Cultura, no desejo de Conhecer. O que é curioso é que todas estas questões estão numa sequência na *Suma Teológica*.

A matéria que serviu para figurar Leão X nas acusações *deste mundo* (o Diabo) e no vício capital da **Vaidade** com a Vanglória pela mão, na personagem do Frade e de Florença, começa na *Questão 167: Da Curiosidade, Suma Teológica (II, II)*:

Quanto ao desejo de conhecer a verdade e o estudo para consegui-lo, ele pode ser recto ou pervertido (...), o vício pode consistir na desordenação mesma do apetite e do estudo, na aprendizagem da verdade. E isto de quatro maneiras. Primeiro, se preferimos um estudo menos útil a outro a que deveríamos necessariamente nos aplicar. (...) Vemos certos sacerdotes, deixando de lado os Evangelhos e Profetas, lerem comédias e cantarem palavras eróticas de versos bucólicos. Segundo, se procuramos aprender de quem não é lícito que o façamos (...). Terceiro, quando desejamos conhecer a verdade sobre as criaturas, sem a referir ao fim devido, que é o conhecimento de Deus. (...) Quarto, quando nos esforçamos por conhecer uma verdade superior à

faculdade do nosso engenho; pois, assim, facilmente caímos em erros. (q167, a1).

Ora, o conhecimento sensível ordena-se [submete-se] ao intelectual, especulativo ou prático. Por onde, **empregar estudo em conhecer as causas sensíveis pode ser vicioso, (...) a curiosidade versa sobre o prazer resultante do conhecimento de todos os sensíveis.** (...) A assistência aos espectáculos torna-se viciosa, quando nos inclina aos vícios da lascívia ou da crueldade, por causa do que neles se representa. (q167, a2).

Já nos referimos aos qualitativos do pecado contra a *virtude da modéstia*. Na **Questão 168: Da modéstia enquanto consistente nos movimentos exteriores do corpo**, Tomas de Aquino fornece mais alguma informação que Gil Vicente figura na personagem: *...os movimentos exteriores do homem são ordenáveis pela razão (...). Por onde, é manifesto, que à virtude moral compete pôr ordem nesses movimentos...* (q168, a1). Ora, (...) devemos atender a que, como em todos os demais actos humanos, **convenham os divertimentos à pessoa, ao tempo e ao lugar e se ordenem segundo as demais circunstâncias devidas: isto é, sejam dignos do tempo e do homem...** (q168, a2) De outro modo, **pode haver excesso no divertimento, por falta das circunstâncias devidas; por exemplo, quando se buscam os divertimentos em tempos ou lugares impróprios, ou fora da conveniência da matéria ou da pessoa. E isto pode às vezes ser pecado mortal...** (q168, a3).

Sobre a prática de exercícios bélicos, lemos a **Questão 40: Da guerra.**

...os exercícios bélicos repugnam soberanamente às funções a que são destinados os bispos e os clérigos, (...) esses exercícios trazem as maiores inquietações e, por isso, impedem grandemente a alma da contemplação das coisas divinas (...). Pois, a ninguém que seja destinado a uma obrigação é lícito o que o torna incompatível com ela. Portanto, aos clérigos de nenhum modo é lícito fazer guerra ordenada à efusão do sangue. (q40, a2).

Florença – Artes Plásticas – a vanglória

O Frade (Papa Leão X), isto é, Roma com Florença pela mão, estabelece o paralelo com a cidade de Dite (Lúcifer) da *Divina Comédia*. Na peça, a personagem Florença constitui o principal **objecto** do Frade em todos os seus sentidos: a Cultura, a Arte, o Conhecimento, a sua Cidade, a sua Dama, e também por ela a Vaidade do Frade.

O Frade com Florença personificam a Vaidade e a Vanglória, todavia Florença não tem voz, ela depende das intervenções do Frade no confronto com o Diabo, assim a sua caracterização realiza-se nessa dependência. Identificada a figura na personagem do Frade (João de Medici), identifica-se a Cidade estado de Lourenço o *Magnífico*, o berço e o expoente da renascença,

tanto mais que, está estabelecido o paralelo dos pecados capitais com o *Inferno* do poema de Dante.

A dama Florença haverá de representar as Artes plásticas, por alguma imagem reproduzida de uma pintura no figurino da personagem. Aqui sim, há uma relação directa inteligível da cena de teatro com uma imagem nas artes plásticas, com certeza numa pintura. Porque Florença não intervém no diálogo nem o Diabo se lhe dirige, ela entra com o Frade bailando e cantando (?) – coreografia, música (?), – certamente expondo um corpo artístico, e nas formas apuradas do figurino também as cores mais indicadas, em suma, o Belo, a Arte em toda a figura. A presença das artes plásticas (Florença), pois ela não fala nem ouve, ninguém se lhe dirige senão para se deleitar pelo que entra pelos olhos adentro. O artista da renascença, assumindo-se como o criador da Obra de Arte, na soberba característica do seu ofício, anseia nele ocupar o lugar de Deus e, assim, na sua obra a sua Vanglória, personalizada em Florença.

Note-se como o Frade se refere a Florença: *Por minha lá a tenho eu / e sempre a tive de meu* (a cidade dos Medici). A sua cidade *por lá ficou* – e o Diabo constata a sua beleza – dizendo: *Fezestes bem que é fermosa*. Contudo, nos termos da peça, o Diabo é incapaz de ler a *índole* de Florença, porque a soberba se integrou no Ser do indivíduo criador (no artista) que, por hábito, pela continuada pressão sobre o Intelecto (Razão) e a Vontade, *marcou a natureza do indivíduo* criador na sua índole, sedimentando-se na Obra produzida. Portanto, no caso de Florença, o Diabo também não está capacitado para lhe ler o *intelecto*, nem sequer a *vontade*, isto é, não está capacitado para ler e interpretar (Florença) a Obra de Arte, ele não a vê senão como mais um *objecto* do Frade, e por isso não lhe move qualquer acusação, nem tem palavras para ela. Porém, sem qualquer acusação directa, o destino de Florença é a barca do inferno, porque no seu *vício capital* (Vanglória), a *Obra de Arte* perante a Glória infinita de Deus, constitui a vã glória do artista.

Ora, esta é a interpretação que nós fazemos de Florença querendo interpretar o carácter da figura na personagem criada por Gil Vicente, isto é, tentando alcançar o *pensamento* do Autor no desenho da personagem, conquanto o carácter da personagem é sempre criado no *enredo* em função da *acção dramática* com o objectivo de integrar e participar no *mythos* desenvolvido na peça. Isto porque Tomás de Aquino, como espírito medieval, não trata especificamente de questões de Arte, menos ainda da Arte como conceito moderno, pós-medieval *renascentista*, pelo que Gil Vicente, tratando-se de um caso de pensamento coevo, desenhou a figura e a sua *acção* na peça, conforme os seus próprios conceitos, em paralelo com os parâmetros das restantes figuras e nos termos de uma lógica de confronto com o pensamento de frei Tomás, dando oportunidade de, em debate, tais conceitos serem explicitados e discutidos no serão da Corte portuguesa.

Note-se, na acção, o contraste da presença de Florença com a presença do Moço do Fidalgo, ambos *objectos* do pecado de quem acompanham. O Moço não pertence ao pecado do Fidalgo, enquanto que Florença sem qualquer acusação é condenada ao inferno.

Importa neste ponto ter consciência dos conceitos envolvidos na *acção dramática*, *enredo* e *mythos*, para compreendermos bem o caso da dama Florença, pelo *pensamento* de Gil Vicente. Portanto, também os conceitos comuns (elite) de Criação, Engenho e Arte.

Assim, lemos na *Suma Teológica I, Questão 45, Art.5 – Se só Deus pode criar*.

...criar não pode ser acção própria senão de Deus (...), produzir o ser em absoluto, e não enquanto tal ou tal, pertence à noção de criação. Por onde é manifesto, que a criação é acção peculiar do próprio Deus.

Pode dar-se, porém, que uma coisa participe da acção peculiar a outra, não por virtude própria, mas instrumentalmente, enquanto age por virtude dessa outra; (...) embora a criação seja acção própria de uma causa universal, contudo uma causa inferior, enquanto age em virtude da causa primeira, pode criar (...). Mas isto não pode ser. Pois, a causa segunda instrumental não participa da acção da causa superior, senão enquanto, por alguma causa que lhe é própria, coopera para o efeito do agente principal. Pois, se assim não agisse, segundo o que lhe for próprio, em vão se esforçaria para agir; e nem seria necessário haver instrumentos determinados de determinadas acções. Assim vemos que o machado, cortando a madeira, fabrica um escabelo [banco], efeito próprio do agente principal. Mas o efeito próprio de Deus criador – o ser em absoluto – é pressuposto a todos os outros. Por onde não pode nenhum outro ser cooperar dispositiva e instrumentalmente para tal efeito, porque a criação não depende de um pressuposto que possa ser disposto por acção do agente instrumental. Assim que é impossível convenha a alguma criatura o criar, quer por virtude própria, quer instrumentalmente, quer por ministério. E, sobretudo, é impróprio dizer que um corpo crie, pois nenhum corpo age senão por contacto ou movimento; e assim requer para a sua acção algo de preexistente que possa ser tocado ou movido; o que é contra a noção de criação.

Quanto ao conceito de Arte, o que encontramos de mais avançado expresso por Tomás de Aquino, encontra-se no que a seguir se transcreve por completo para não deixar dúvidas, e pelo que se conclui, o conceito medievo na actualidade e para muitos, não foi ainda ultrapassado, o que se comprova até pela *leitura tradicional* das Obras de Gil Vicente.

Pois, temos observado ser ainda o conceito de Arte da grande maioria do corpo docente das universidades, e que ainda se encontra na base

fundamental da organização e no estatuto das carreiras universitárias. O que é de certo modo natural, pois são estruturas medievais de auto-reprodução por um Poder próprio com base tradição, na hierarquia, na vassalagem, com as suas cerimónias e rituais.

Questão 57: Da distinção entre as virtudes intelectuais

Art. 3 — Se a arte é uma virtude intelectual.

— *A arte não é mais que a razão recta de acordo com a qual fazemos certas obras. E a bondade destas não consiste em o apetite humano se comportar de um determinado modo, mas em ser boa, em si mesma, a obra feita. Pois, o que importa para o louvor do artista, como tal, não é a vontade com que faz a obra, senão a qualidade da obra feita. Por onde, propriamente falando, é um hábito operativo. E contudo convém em algo com os hábitos especulativos. Pois, também a estes importa o modo de ser do objecto considerado, mas não como se comporta o apetite humano em relação a ele. Assim, desde que o geómetra demonstre a verdade, pouco importa como se comporte quanto à parte apetitiva, se está alegre ou irado; e o mesmo se dá com o artífice, segundo já se disse [com o fabrico do escabelo, mocho, banco]. Por onde, a arte supõe a noção de virtude do mesmo modo que os hábitos especulativos; pois, nem estes e nem aquela fazem a obra boa quanto ao uso — o que é próprio da virtude que aperfeiçoa o apetite mas só quanto à faculdade de agir rectamente. Mesmo no que é especulativo entra algo de prático, de certo modo; por exemplo, a construção de um silogismo ou de uma oração congruente, ou a acção de numerar ou medir. E portanto, todos os hábitos especulativos ordenados a essas operações da razão chamam-se, por semelhança, artes liberais, para se diferenciarem das artes ordenadas às obras exercidas pelo corpo, que são, de algum modo, servis, por estar o corpo servilmente sujeito à alma, e ser o homem, pela alma, livre. Ao passo que as ciências não ordenadas a nenhuma dessas obras se chamam absolutamente, ciências e não artes. Nem é necessário, por serem as artes liberais mais nobres, que mais se lhes adapte a noção de arte.*¹¹⁵

Nos termos da caracterização das personagens da peça e em confronto com a filosofia exposta na *Suma Teológica*, Florença peca de forma semelhante a Lúcifer, porém, por se tratar de um ser inferior aos anjos, o pecado passa por ser filho da soberba, a Vanglória.

¹¹⁵ - Importa ter presente que o conceito de Ciência, em causa no texto de Tomás de Aquino, é o conceito medieval, não o conceito *moderno* (renascentista) de Ciência. Porém, para as disciplinas fora da especialidade de cada um, são os conceitos medievais de Arte e trabalho artístico que permanecem (ainda hoje), que são correntes no *universo da população académica* das universidades (e assim, no sistema educativo), aliás como toda a estrutura universitária se tem mantido medieval, até nas cerimónias, vassalagem e rituais.

Gil Vicente prossegue com frei Tomás na *Suma Teológica* (II, II), *Questão 132: Da Vanglória*.

... a glória é um efeito das honras e dos louvores; pois, torna-se ilustre no conhecimento dos outros quem é louvado ou o a quem se tributam quaisquer reverências. (q132, a2).

... a soberba, rainha de todos os vícios, tem como vício capital a vanglória, que dela nasce. Pois, à soberba importa o desejo desordenado da excelência. (...) Por onde, os fins de todos os vícios se ordenam para o fim da soberba. (...) Ora, dentre os bens pelos quais conseguimos alguma excelência, o primeiro lugar pertence à glória, porquanto implica a manifestação de alguma bondade. (...) Logo, a vanglória é pecado capital. (q132, a4).

...o fim da vanglória é a manifestação da nossa própria excelência, (...) quer por palavras, (...) quer por actos, os quais, se forem verdadeiros e despertarem nos outros uma certa admiração, dão lugar ao espírito de novidade... (q132, a5).

Alcoviteira – a luxúria

Como sobressai na intervenção da personagem, o carácter da figura apresenta-se autoritário, manifestando o orgulho de quem sabe bem o que quis e quer fazer, e que fins pretendeu e pretende atingir, com grande capacidade de retroceder nas decisões perante a impossibilidade de alcançar os seus objectivos. Gil Vicente retrata assim o carácter firme de Margarida de Habsburgo (tia de Carlos) cunhada de Joana *a louca*, a rainha de Castela presa no Paço Real de Tordesilhas, à guarda de Juan de Valdés, portanto, *a Joana do Valdês*, a quem se refere o Companheiro do Diabo na entrada de Brísida Vaz – *Diz que nom há de vir cá / sem Joana de Valdês* – e já antes o Onzeneiro, na barca perante o Fidalgo: *Santa Joana de Valdês / cá é vossa senhoria*.

O facto de Margarida de Habsburgo ser figurada na Alcoviteira, deve-se ao seu objectivo de vida após três malogrados casamentos sem filhos: promover o Império dos Habsburgo através de alianças firmes com os casamentos de sobrinhas com os diversos governantes europeus e com a finalidade (pela educação) do seu sobrinho Carlos vir a ocupar o lugar mais poderoso na Europa, sempre de acordo e em aliança com os mais poderosos representantes políticos da Igreja.

Assim, o carácter de Margarida foi colocado na personagem Brísida Vaz, pelo que o pensamento e prática de vida de uma Alcoviteira, conjuga-se com aquele carácter da governante dos Países Baixos para compor o texto do diálogo, enquanto que as atitudes e depois a sua conduta da Alcoviteira perante o Anjo, configuram na personagem a índole libidinosa com o pecado da luxúria.

ria. A Alcoviteira não será uma figura complexa se considerarmos estas três valências de carácter na personagem, mas na acção e nas relações que a sua intervenção estabelece, é um factor importante de convergência para o entendimento da peça.

Neste caso há que se considerar o que diz frei Tomás de duas formas, a conduta da sedutora Brísida Vaz, luxuriosa em si mesmo, perante o Diabo e até o Anjo, e depois, a sua conduta libidinosa em confronto com os objectivos a alcançar: as suas pretendidas consequências na vítima, o Anjo submetido à sua lascívia.

Suma Teológica (II, II). Questão 153: Da Luxúria.

No primeiro caso Tomás de Aquino baseia-se em Isidoro de Sevilha que vê quatro derivados da luxúria: o turpilóquio, a escurrilidade, a lubricidade e o estultilóquio.

...certos actos exteriores desordenados e sobretudo ligados às palavras (...) a boca fala da abundância do coração, (...) prorrompem facilmente em turpilóquios. (...) a luxúria causa a inconsideração e a precipitação há de (...) fazer prorromper em palavras levianas e inconsideradas, o que constitui a escurrilidade. (...) os luxuriosos buscam o prazer, ordenam ao prazer até as suas palavras e então prorrompem em vocábulos lúbricos. (...) a luxúria perverte, por causa da cegueira do espírito que produz. E por isso, prorrompe em estultilóquios, proferindo assim, com suas palavras, os prazeres que deseja a quaisquer outras coisas. (q153, a5).

No segundo caso, Brísida Vaz usando de clara sedução libidinosa pretende: (1) afectar a inteligência do Anjo (desordenando a sua Vontade e a sua Razão) provocando-lhe uma *cegueira de espírito*; criando assim condições (2) para a negação pelo Anjo de quaisquer conselhos por parte da Razão, com o fim de lhe precipitar uma decisão favorável ao embarque; (3) impedindo-lhe o juízo sobre o que ele (Anjo) deve considerar fazer ou não fazer; ou (4) impedindo-o de cumprir o que a Razão tenha ainda capacidade de mandar executar, criando *inconstância* que pode levar o Anjo a aceitar a sua entrada na barca do paraíso.¹¹⁶ Vejamos nas palavras de frei Tomás:

...pela luxúria, sobretudo, as potências superiores, isto é, a Razão e a Vontade, ficam desordenadas. Ora, são quatro os actos da Razão, na ordem prática. – Primeiro, a simples inteligência, que apreende um fim como bem. E este acto fica impedido pela luxúria (...) chama-se-lhe a cegueira do espírito. – O segundo acto é o conselho sobre os meios que devemos aplicar para

116 - Introduzimos este parágrafo só como exemplo do desenvolvimento da encenação, com as outras personagens absteremo-nos de tal, mas podíamos dizer algo semelhante, chegando à conclusão seguinte: Há aqui pano para mangas para o desenvolvimento da performance do diálogo de confronto de ambos, no caso da Alcoviteira com o Anjo, com a gestão do tempo entre as palavras e as frases, as tonalidades e a expressão, os movimentos dos corpos de ambos, os gestos, etc..

a consecução do fim. E este também fica impedido pela concupiscência da luxúria (...), denomina-se **precipitação, que implica a ausência do conselho**, como provamos. – O terceiro acto é o juízo sobre o que devemos fazer que também fica impedido pela luxúria (...) denomina-se **inconsideração**. – Enfim, o quarto acto é a ordem da Razão sobre o que se deve fazer que também fica impedido pela luxúria; porque o ímpeto da concupiscência impede-nos executar o que a Razão decretou que deveríamos fazer, (...) e chama-se **inconstância**. (q153, a5).

Judeu – a inveja

O facto de a inveja ser figurada num judeu é, nesta peça, puramente ocasional. Para a *trama*, em conformidade com o *mythos*, foi necessário introduzir na acção uma personagem que representasse quem haveria de transportar a Portugal as insígnias da Ordem do Tosão de Ouro destinadas a el-rei Manuel I. Ora, quem estava obrigado a essa tarefa era o Rei de Armas (dito *Tosão de Ouro*) dessa Ordem de Cavalaria, cargo que nesse tempo era ocupado por Thomas Isaac (na realidade, tal não veio a suceder porque em cima da hora Thomas Isaac deu parte de doente, sendo substituído na tarefa). Assim, como as outras personagens da comédia tomam forma, nesta surge um judeu com um bode ao pescoço, um bode em vez de um cordeiro de ouro, porque se trata de uma caricatura.

Além da forma com que se manifesta no diálogo com o Diabo, numa expressão mais clara da inveja questiona: *Por que nom irá o Judeu / onde vai Brísida Vaz?*

Note-se que o caso do Judeu (em termos de semelhança no confronto com os barqueiros) se apresenta quase inversamente ao do Sapateiro, nos dois casos as causas apontadas para o maior impedimento do embarque é a carrega, no caso do Judeu para o inferno pelo Diabo, no caso do Sapateiro para o paraíso pelo Anjo, assim prevalecendo a carrega sobre o sujeito que a transporta.

Contudo, é o vício capital na índole das personagens que as conduz directamente ao inferno. O pecado capital do Judeu é a inveja, e esta entristece-o e desespera-o, pelo que alguns dos comportamentos podem estar muito próximo dos da acídia, mas manifestando implicância, zanga, ódio. Como em: *Corregidor coronel / castigai este sandeu. // Azará pedra meúda / lodo, chanto, fogo, lenha / ...*

Todavia em termos de diálogo o Judeu é ainda acusado de Sacrilégio (Heresia) por Joane o Parvo, como atrás referimos, impedindo-o de se chegar à conversa com o Anjo.

Suma Teológica (II, II), Questão 36: Da Inveja.

...pode suceder que o bem alheio seja considerado como nosso mal próprio. E então pode haver tristeza causada pelo bem alheio, (...) ou consideramos o bem de outrem como nosso mal próprio, quando vem diminuir a nossa glória ou a nossa excelência. E deste modo a inveja se entristece com o bem alheio. (...).

...não invejamos aos que distam muito de nós, pelo lugar, pelo tempo ou pelo estado; mas aos que nos são chegados, e aos quais pretendemos igualar ou sobrepujar. Pois, a nossa tristeza é causada por nos excederem eles em glória e ir isso contra a nossa utilidade. (...) Ninguém se esforça por conseguir aquilo que de todo lhe falta. Por isso não invejamos a quem nisso nos excede. Mas quando nos falta pouco, parece-nos podermos alcançá-lo, e então a isso nos esforçamos.

... visando diminuir a glória de outrem, ou o consegue e, então, tem lugar a exultação com as adversidades alheias, ou, não o consegue e então é o caso da aflição com a prosperidade alheia. Quanto ao termo, ele consiste no ódio; pois assim como o bem que deleita causa o amor, assim a tristeza causa o ódio, conforme dissemos. Quanto à aflição causada pela prosperidade do próximo, ela é de um modo, a inveja mesmo, a saber, quando nos entristecemos com a prosperidade de alguém por ver que tem uma certa glória. (...) ou se realiza contra o esforço do invejoso... (q36, a4).

Questão 99: Do Sacrilégio.

...chama-se sagrado o que é ordenado ao culto divino (...); também o que é destinado ao culto divino se torna por assim dizer uma coisa divina, e, portanto, é-lhe devida, de certo modo, a reverência devida a Deus. Logo, tudo o que constitui irreverência às causas sagradas constitui injúria a Deus e tem natureza de sacrilégio. (q99, a1)

(...) o principal é a Eucaristia, que encerra o próprio Cristo. Por onde, o sacrilégio cometido contra esse sacramento é de todos o gravíssimo. Depois dos sacramentos, ocupam o segundo lugar os vasos consagrados para recebê-los; e as imagens, e as relíquias dos santos, nas quais de certo modo as pessoas mesmas, dos santos são veneradas ou desrespeitadas. (...) Portanto, quem peca contra qualquer dessas cousas incorre em crime de sacrilégio. (q99, a3).

Um acto sacrilégio é uma heresia, pelo que o Judeu peca também por heresia nas acusações de Joane, assim se enquadrando no confronto com o *Inferno* de Dante.

Também no caso do Judeu, ficou aberto à discussão, no subsequente sessão da Corte portuguesa, a questão que se coloca na peça: se o Parvo não tivesse impedido o Judeu de ter acesso ao Anjo, o Bode (figurando o carneiro de ouro) que ficou impedido de entrar na embarcação do inferno, teria ou não, entrada na barca do paraíso? E porquê?

Corregedor – a malícia

Corregedor e Procurador são agrupados na acção também para com isso fazer uma referência retratando a Justiça em Portugal, onde, desde tempos remotos, a justiça se configura como um negócio corporativo reservado “aos *cérebros* da comunidade” a *corporação da Justiça*, um negócio (sem custos ou investimento) seguro e imune, com todas as garantias de ser altamente lucrativo, com os membros da comunidade auferindo principescamente dos benefícios e dos melhores salários do Estado, com todas as regalias da uma aposentadoria enriquecida. Contudo, além deste significado, outros há a salientar mais importantes para o entendimento da peça: o representado significado moral (bem comum) e o histórico, evidenciando a identificação das figuras nas personagens:

Jean le Sauvage (1455 – 7 de Junho de 1518) senhor de Escobècques. Nasceu em Lille, formou-se em Direito em Lovaina. Entrou ao serviço de Margarida de Habsburgo (tia de Carlos). Foi membro do Conselho da Flandres e seu presidente em 1497. Com o apoio de Guilherme de Croy foi Chanceler de Brabante em 1509. Em 1515 foi nomeado Grande Chanceler da Borgonha e, em 1517, foi nomeado Chanceler Mor (de todos os reinos) de Carlos de Habsburgo.

Porém, por detrás de Jean le Sauvage está quase sempre Guilherme de Croy, mas o homem de confiança de Margarida de Habsburgo é mesmo Jean le Sauvage. É possível que Gil Vicente tenha criado a figura do Corregedor com base naquelas duas personalidades, conforme a informação da Corte portuguesa obtida através dos embaixadores. Segundo os cronistas e os embaixadores que contactavam a Corte de Carlos de Habsburgo, era Guilherme de Croy quem dominava o Poder, quem decidia de facto, embora o Chanceler Mor fosse Jean le Sauvage. Na nossa análise Jean le Sauvage predomina, porque ele era ainda vivo e oficialmente o decisor no *momento* e sobre os factos a que se refere a acção dramática de *Inferno*, e essencialmente por ser *homem de leis*, responsável pelo seu cumprimento (corregedor),¹¹⁷ como também pela sua relação muito mais próxima com Margarida de Habsburgo, tia de Carlos, pois Guilherme de Croy tentava afastar Carlos de sua tia para melhor o dominar.

Embora quanto ao casamento de Manuel I com Leonor, Gil Vicente figure na peça a intervenção de Margarida de Habsburgo (a Alcoviteira) com a

117 - Sobre o **Corregedor** transcrevemos da wikipédia (vale o que vale): “*Quando são criadas as comarcas, no século XV, o Rei de Portugal é representado, em cada uma delas, por um magistrado designado tenente. Mais tarde, os tenentes passarão a ser designados meirinhos-mores e, depois, corregedores. Com a criação dos corregedores, (...) o governo do distrito passava para as mãos dos legistas de confiança régia. Como representantes da autoridade real, agiam na esfera judicial e em serviços administrativos.*”

cumplicidade com Jean le Sauvage (Corregedor), sabemos pelos cronistas que foi Guilherme de Croy (que não era *homem de leis*) quem mais se empenhou nesse casamento. Também sabemos que terá sido ele quem mais se empenhou em oferecer a el-rei Manuel I o colar da Ordem do Tosão de Ouro, porque a família de Croy sempre teve um lugar de destaque naquela Ordem de Cavalaria, desde a sua formação em 1430, conhecendo Guilherme de Croy muito bem os estatutos da Ordem e o indispensável juramento das obrigações dos Cavaleiros para com o seu *Chefe*. Pelo que as duas personalidades estarão vinculadas à figura do Corregedor criada por Gil Vicente em função da acção dramática da peça.

Há no mesmo momento histórico e *nas mesmas audiências* (Portugal - Castela) vários assuntos importantes que estão (além de outros) referenciados no *Auto das Barcas*: o Colar do Tosão de Ouro, o Tratado de Confederação (?)¹¹⁸, o Casamento de el-rei, o Projecto de Fernão de Magalhães... Por isso torna-se difícil saber a que assunto de direito logo na entrada, o Corregedor mostrará ao Diabo no papel por este referido. E mais porque, enquanto o Corregedor se refere a vários feitos, o Diabo refere-se a um papel. Na certeza porém que terá correspondido a *uma meada tecida e urdida* pela Alcoviteira (nestes anos, com Jean le Sauvage, a tia Margarida ainda dominava Carlos), porque no reencontro na barca com ela, o Corregedor respondeu: *E vós tornar a tecer / e urdir outra meada*; quando ela comentou: *Cada hora sentenciada / justiça que manda fazer*.

Diabo *Como vai lá o direito?*
Corregedor *Nestes feitos o verês.*

Diabo *Ora pois entrai veremos
que diz i nesse papel.*

Procurador – a adulação

De Álvaro da Costa (1470-1540) sabe-se que foi o primeiro Provedor da Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, portanto confrade de Garcia Moniz.

De el-rei Manuel I sabe-se que foi guarda-roupa, camareiro e conselheiro e, desde 1511, o armeiro mor do reino. Nestas funções, tinha à sua guarda o livro da heráldica, hoje conhecido por *Livro do Armeiro Mor* (também célebre por ter escapado aos incêndios do terramoto de 1755). Desempenhou funções secretas em Espanha ao serviço do rei, entre as quais tratou do seu terceiro casamento e dos problemas com o projecto de Fernão de Magalhães.

118 - De certo modo configurado pela união das almas dos próceres na terceira parte da peça (*Glória*).

Em 1517 el-rei Manuel I mandou o seu camareiro Álvaro da Costa como embaixador a Saragoça, a fim de tratar em segredo com o jovem rei de Espanha, Carlos de Habsburgo, o seu casamento com Leonor sua irmã mais velha.

Segundo Damião de Góis na sua *Crónica*: *Álvaro da Costa teve isto em tanto segredo que nunca se soube ao que ia, senão depois de ter acertado este casamento, o que fez com tanta brevidade que partindo para Castela no mês de Outubro do ano passado de 1517, onde foi recebido como Embaixador, negociou tão bem que no mês de Maio de 1518 o concluiu em Saragoça (...)*

O contrato de casamento foi feito por *Guilherme de Croy* e o doutor mestre *Jean de Sauvage*, Chanceler mor de el-rei Carlos I de Castela, e por *Álvaro da Costa* como Procurador de el-rei Manuel I de Portugal. O casamento em Saragoça realizou-se por procuração, estando presente *Álvaro da Costa* como Procurador de el-rei Manuel I, e com o título de embaixador recebeu a Rainha em seu nome (...), o fautor principal que fez vir este casamento em efeito (...), foi *Guilherme de Croy* senhor de Chevres, que absolutamente governava el-rei dom Carlos, pelo qual serviço lhe mandou el-rei dom Manuel dar um rico presente, e o mesmo fez a sua mulher que veio a este reino com a Rainha e a duas sobrinhas do mesmo Chevres que também vieram com ela (...), e o mesmo fez a *Tregeny*, cavaleiro da Ordem do Tosão de ouro que veio por mordomo mor da Rainha (...) [que] chegou à raia de Portugal a 23 do mês de Novembro de 1518. Esta senhora dona Leonor era tão chegada em parentesco que precisaram de dispensa do Papa para consumir o casamento, houve ainda que aguardar a referida autorização.

Na sequência da recepção da Rainha Leonor, que terá demorado alguns dias, cumpriram-se os trâmites para a ordenação como Cavaleiro da Ordem do Tosão de Ouro de el-rei Manuel I: três dias de festa até à véspera do dia de Santo André (30 de Novembro) em que a seguir à missa da praxe el-rei terá recebido as insígnias daquela Ordem.

Corregedor / Procurador – a Fraude

Um par de personagens que figuram um conjunto de pecados, provenientes de um hábito corporativo, pecados afins do vício capital da avareza, pela cobiça, também não percebidos pelo Diabo nem pelo Anjo, como acontece com todas as outras personagens, e portanto também não declarados nas acusações. Porém, correspondem a um *vício capital* não canónico, que não faz parte da listagem da Igreja embora seja referido por frei Tomás. Podemos percebê-lo pelo conluio entre as duas personagens e, depois, pelo encontro destes com Brísida Vaz, que estaria habituada a urdir tramóias que estas personagens supostamente executariam, portanto, planos maliciosos, fraudes.

Torna-se importante referir que, tal como as personagens, Sapateiro, Frade, Parvo, etc., não representam exactamente sapateiro, frade, ou um parvo, etc., assim também o Corregedor não será propriamente um juiz e o Procurador um procurador. A questão para Gil Vicente é que para representar a Fraude não (há) havia nada melhor do que a Justiça em Portugal, aliás como há de referir também João de Barros em 1532 (em *Ropicapnefma*). Podemos portanto concluir que o par de figuras representa a Justiça, que afinal é uma fraude, isto é, que tem um *vício capital* já impregnado na sua natureza, adquirido por acções continuadas pelo hábito, que assim faz parte da sua índole: a **Fraude**.

No *Inferno* de Dante a **Fraude** está em *Malebolge*, as fossas do mal, onde se encontram os rufiões e sedutores, adutores e lisonjeiros, traficantes (simoníacos), mágicos e adivinhos, corruptos, hipócritas, ladrões (rapina e furto), maus conselheiros, instigadores e semeadores de discórdias (cismáticos), e os falsos e falsificadores. Como se pode constatar as acusações feitas às duas personagens, Corregedor e Procurador (incluindo as acusações feitas por Joane) estão listadas nas dez fossas do mal do *Malebolge*. A Fraude é ainda pronunciada pela conversa entre Brísida Vaz e o Corregedor, quando este diz: *E vós tornar a tecer / e urdir outra meada*. Entendendo-se claramente que se denuncia planejar e concertar para, como o anterior efectuado, se cometer outra fraude, urdir e tecer *outra meada*. Trata-se portanto de intenção, dissimulação e malícia.

A caracterização das personagens no seu vício, vai basear-se portanto na **simulação de carácter, na hipocrisia** manifestada pelas personagens. Para o compreendermos melhor, e para sublinhar a **traição ao bem comum** e aos princípios da ética, é importante apresentarmos o exposto por frei Tomás a propósito de algumas referências feitas no diálogo pelas personagens: o Direito, a Justiça, e a Lei.

Suma Teológica (II, II). Questão 57: Do direito, ... é próprio à justiça ordenar os nossos actos que dizem respeito a outrem. Porquanto, implica uma certa igualdade (...). Ora, a igualdade supõe relação com outrem...

*A rectidão que implica a obra da justiça, além da relação com o agente, supõe relação com outrem. Pois, consideramos justa uma acção nossa, quando corresponde, segundo uma certa igualdade, a uma acção de outro; assim, a paga da recompensa devida por um serviço prestado. Por onde, chama-se justo o acto que, por assim dizer, implica a rectidão da justiça, e no qual termina a actividade desta, (...) tem o seu objecto em si mesmo determinado, e que é chamado justo. E este certamente é o direito. Por onde, é manifesto que o **direito** é o objecto da justiça. (q57, a1).*

Questão 58: Da justiça, ...o próprio da justiça é rectificar os actos humanos, é necessário que essa relação com outrem, que a justiça exige, diga respeito a agentes que podem agir diversamente. (q58, a2). (...) O acto próprio da justiça não consiste senão em dar a cada um o que lhe pertence. (q58, a11).

Se se trata da justiça legal, é manifesto que ela é a mais preclara de todas as virtudes morais, pois, o bem comum tem preeminência sobre o bem particular. (q58, a12).

Suma Teológica (II, I). Questão 90: Da essência da lei.

*A lei é uma **regra e medida** dos actos, pela qual somos levados à acção ou dela impedidos, (q90, a1) (...) **a lei sendo por excelência relativa ao bem comum, nenhuma outra ordem, relativa a uma obra particular, terá natureza de lei, senão enquanto se ordena ao bem comum. Logo, a este bem se ordena toda lei.** (q90, a2).*

Questão 111: Da simulação e da hipocrisia.

...a simulação é uma mentira, que consiste em sinais significativos de actos externos. Nem importa que se minta por palavras ou por qualquer outro acto, como dissemos. Por onde, sendo toda mentira pecado como estabelecemos, consequentemente, também toda simulação o é. (q111, a1).

...o nome de hipócrita derivou da figura daqueles que aparecem no teatro com o rosto disfarçado e pintado de várias cores, de modo a imitar uma determinada pessoa (...). Assim, na igreja e em toda a vida humana, quem quer passar pelo que não é, é hipócrita; pois, simula-se justo sem o ser. Por onde devemos concluir que a hipocrisia é uma simulação; mas nem toda simulação é tal, mas só aquela pela qual simulamos a pessoa de outrem; assim, a do pecador que simula a pessoa do justo. (q111, a2).

Questão 55: Dos vícios opostos à prudência...

...de um modo, quando a razão é levada a alguma conclusão falsa, que parece verdadeira; de outro, por proceder a razão de certos princípios falsos, que parecem verdadeiros, para chegar quer a uma conclusão verdadeira quer a uma falsa (...); o que implica o pecado de astúcia. (q55, a3).

– Assim como o dolo consiste na execução da astúcia, assim também a fraude. Mas diferem em que o dolo se aplica universalmente à execução da astúcia, quer por palavras, quer por actos. Ao passo que a fraude se aplica mais propriamente à execução da astúcia, por meio de actos. (q55, a5).

Questão 66: Do furto e do roubo.

...os que, investidos do poder público, tirarem violentamente aos outros, contra a justiça, o que lhes pertence, agem ilicitamente, cometendo rapina e são por isso obrigados à restituição. (q66, a8).

... a rapina é mais grave pecado que o furto (...), a rapina não somente causa dano a outrem nos seus bens, mas ainda lhe redunde numa certa ig-

nomínia ou injúria. O que prepondera sobre a fraude ou o dolo, próprios do furto. (q66, a9)

...quando pecamos por malícia intencional, o acto pecaminoso é mais próprio à vontade, que por si mesma o busca. (...) Por onde, o pecado, pelo facto mesmo de ser procedente da malícia, agrava-se, e tanto mais quanto mais veemente for a malícia. (...) O hábito inclinante ao pecado por malícia é uma qualidade permanente. (q78, a4).

Enforcado – a acídia e traição

Alfonso Petrucci (1490-1517), cardeal desde 1511, teve intervenção activa na eleição do Papa Leão X em 1513, mas desilude-se com o desempenho do Papa ao interferir na política de Siena, onde põe os seus familiares no Poder retirado aos de Petrucci, numa intervenção semelhante ao que os Medici (pelo Papa) fizeram em Urbino. Donde se justifica a tristeza e sentimento de injustiça em Petrucci. O qual por desespero, rancor e malícia, se vê conduzido à organização da conspiração contra o Papa, encontrando alguns aliados entre os cardeais insatisfeitos com o decorrer e conclusões do Concílio de Latrão. Entre os cardeais que se lhe juntaram na conjura, que foram presos e renunciaram aos cargos, estava o cardeal Raffaele Riario, sobrinho do Papa Sisto IV (della Rovere) – que teria substituído o papa Médici – a quem também foram confiscadas as propriedades. Petrucci, principal instigador e organizador da conspiração foi condenado e enforcado.

Torna-se evidente a figuração de Petrucci na personagem do Enforcado, porque os factos sucedidos marcaram tanto ou mais o *momento* político de 1517 que a intervenção de Lutero em Wittenberg, mas enquanto este último caso está enraizado na política social, nas instituições e na ideologia, e vai evoluir exponencialmente, a conjura dos cardeais para assassinar o Papa em 1517 teve enorme destaque, mas foi um caso fugaz, em poucos meses ficou resolvida com as condenações e a nomeação por Leão X de 31 novos cardeais.

Referimo-nos em publicação anterior à caracterização da personagem, assinalando o ampliar do pecado capital no momento antes da execução do Enforcado (fora de cena) – o não reconhecimento do acto de misericórdia de Garcia Moniz, e portanto, o *desprezo de um bem divino* – porém, o pecado pelo qual foi condenado à pena capital, além da acídia, na sua profunda tristeza, concretizou-se em vida pela **traição**, em consequência da natureza do indivíduo (na índole), pelo seu agir com malícia, conjurando a traição ao procurar abafar e vencer a sua *acentuada tristeza*. Deste modo, com o pecado da *traição*, Gil Vicente completa o paralelismo, no progressivo aumento da gravidade dos pecados, com os círculos do *Inferno* de Dante.

Não temos dúvida que Gil Vicente criou uma cena em que, na peça (fora de cena) Garcia Moniz teria *de facto* (ficção) dito ao Enforcado o que este descreve: *que os que morrem como fiz / são livres de Satanás. // E disse-me que a Deos prouvera* (770) / *que fora ele o enforcado* / (...) / *que o lugar dos escolhidos* (780) / *era a força e o Limoeiro*.

Segundo a criação de Gil Vicente no universo da peça, no seu acto de misericórdia Garcia Moniz colocou-se no lugar do Enforcado, e terá dito que, se se revoltou em consciência contra (algo Mal) com o que não concordava, e abertamente lutado pelo que seria de Justiça, então estaria de bom gosto no lugar dele, porque tal como descreve o Enforcado, na sua *divagação da mente relativa ao ilícito* era *logo o paraíso* (...), *era santo o meu barão*... Porém, a revolta da figura no Enforcado, em consciência (na ficção da peça, que aqui não se refere a realidade), não foi uma luta contra algo Mal, com o objectivo de realizar, restabelecer ou repor o Justo, mas apenas a sua grande ambição que, que ao não ser satisfeita o conduziu à profunda tristeza. Depois, como diz o Diabo em defesa da moral, referindo-se à prece pela misericórdia divina no arrependimento, quando com o barão ao pescoço, e segundo o que teria dito Garcia Moniz: *Se o que disse tomaras / certo é que te salvaras. / Nam o quiseste tomar*...

Esta questão surge na peça certamente por alguma razão real e efectiva que não conhecemos: querendo significar que Garcia Moniz e Gil Vicente terão passado por uma situação de desacordo ou revolta contra decisões de el-rei sobre o normal funcionamento da Casa da Moeda – cunhagem de moeda fora da Casa de Lisboa (?) pelos cunhos do Sapateiro (?) – porém, desolados, mas impossibilitados de lutar por uma justa intervenção, perante a situação, demitiram-se. Não cometeram traição contra el-rei, mas também não tiveram a coragem de (denunciar) lutar pelo Justo, pois que por certo o seu destino seria a força, passando pelo *Limoeiro*, o *lugar dos escolhidos*, e a *garantia do paraíso*.

Deste modo a figura do Enforcado é importante para outro nível de leitura de *Inferno* e do *Auto das Barcas*, porque a sua identificação nos permite passar do *enredo* ao *mythos*.

Suma Teológica (II, II). *Questão 35: Da acedia (acídia)*

A acédia é um tédio que acabrunha; isto é, que deprime de tal modo a alma do homem que não lhe apraz fazer nada; (q35, a1). ... a acédia consiste em nos entediarmos com o bem espiritual enquanto bem divino. Por isso, é genericamente pecado mortal. (q35, a3).

Ora, como os homens praticam muitos actos, visando o prazer, quer para consegui-lo, quer levados à acção pelo ímpeto do mesmo; assim também fazem, por tristeza, muitos actos, quer para evitá-la, quer arrastados

pelo peso dela, a agir. (...) Gregório atribui seis filhas à acédia, que são: a malícia, o rancor, a pusilanimidade, a desesperação, a negligência relativa ao que é de preceito, a divagação da mente relativa ao ilícito.

... na fuga da tristeza opera-se o processo seguinte: primeiro, o homem foge do que entristece; segundo, luta contra o que gera a tristeza. Mas os bens espirituais, com que se entristece a acédia, são o fim e os meios. A fuga do fim é operada pela desesperação, E quanto a dos bens, que são meios, se forem difíceis e objecto de conselho, a fuga deles se opera pela pusilanimidade, e a dos que pertencem à justiça comum, pela negligência relativa aos preceitos. Por seu lado, a impugnação dos bens espirituais, que contristam, ora concerne aos que nos induzem a eles, e esse é o rancor; ora, se estende aos bens espirituais mesmo, a cuja detestação somos levados, e isso é propriamente a malícia. E, enfim, quando, por tristeza, abandonamos os bens espirituais e buscamos os prazeres exteriores, tem lugar a filha da acédia chamada divagação da mente relativa ao ilícito. (...)

O carácter do Enforcado na peça pelas palavras de Tomás de Aquino:

*...a amargura é um certo efeito do rancor. (...) E todos os outros cinco efeitos (...) pertencem à divagação do espírito relativo ao ilícito. A qual, quando reside na parte superior mesmo do espírito, que quer inoportunamente derramar-se com causas diversas, chama-se **importunidade do Espírito**; quando concerne ao conhecimento, chama-se **curiosidade**; quanto à locução, chama-se **verbosidade**; quanto ao corpo, que não permanece no mesmo lugar, chama-se **inquietação do corpo**, no caso em que os movimentos desordenados dos membros traem o vago do espírito; e quando consiste no movimento para lugares diversos, chama-se **instabilidade**, que também podemos considerar como a **mutabilidade de propósito**. (q35, a4).*

Cavaleiros de Cristo – a violência e jactância

Note-se que, no impresso da Biblioteca de Madrid (1519-1520) se pode constatar que as três últimas quadras não obedecem à restante organização dos versos da peça, em geral, constituída por coplas de quadras ligadas pela rima, o que nos leva a colocar dúvidas sobre se não faltam na peça outras três quadras que completariam as coplas respectivas obedecendo à rima da mesma forma que sucede no texto geral da peça.

A questão dos Cavaleiros na peça tem duas perspectivas: a nacional pela Ordem de Cristo, na luta e morte em Africa, o *desastre de Mamora*; e a internacional, a Cruzada que o Papa Leão X vinha propondo desde a sua investidura, neste caso um regresso ao passado medieval da *Ordem do Templo*. Gil Vicente conjuga os casos na sua figuração.

A leitura da caracterização dos Cavaleiros é relativamente simples, ao contrário das outras personagens, estas são apenas *figuras abstractas*, meramente titulares da sua função específica, e é esta função donde deriva o título (militância) que está presente no juízo final: *O Cavaleiro de Cristo*.

Este é herdeiro dos Templários com os votos de pobreza, castidade, obediência e, devoção no cumprimento Regra da Ordem, encontra-se representado por duas duplas de personagens (quatro personagens onde duas são virtuais: pobreza e castidade, talvez pelo traje) – só dois actores são falantes, mas concretizam o mesmo *pensar* – porque segundo o mentor dos fundadores (Hugues de Payns e Andrés de Montbard de quem era sobrinho), São Bernardo de Claraval (Clairvaux) afirma sobre o Cavaleiro militante da *Ordem dos Pobres Cavaleiros de Cristo e do Templo de Salomão* (os Templários) valiam por quatro em pleno sentido, mas também dizia: “*Este militante é, por certo, um cavaleiro destemido e seguro por todos os lados, pois a sua alma está protegida pela armadura da fé, tal como o corpo está protegido pela sua couraça de ferro. Assim fortalecido, não teme nem os homens nem os demónios. E mais, não teme a morte, posto que deseja morrer. (...) «Vivamos ou morramos, somos de Deus»*”.¹¹⁹

Acresce que na simbologia dos Templários são representados dois cavaleiros montados sobre um mesmo cavalo, sabe-se ainda que (cada) dois cavaleiros se serviam do mesmo prato à refeição. E na peça só dois deles falam.

A figuração, acção e comportamento das personagens de Gil Vicente posta nos Cavaleiros de Cristo – como Templários, conforme a didascália: *absolvidos da culpa e pena, por privilégio que os que assim morrem têm dos mistérios da paixão daquele por quem padecem, outorgados por todos os presidentes sumos pontífices da Madre Santa Igreja* – serve de alusão aos julgados em França com a extinção da Ordem, as acusações da vida pecaminosa dos seus Cavaleiros, uma indirecta aos da Ordem de Cristo (directamente mencionados na versão de 1562, não no impresso da Biblioteca de Madrid) que também nada têm de pobreza, castidade, ou devoção às causas e, quem sabe, ou mesmo obediência.

Porém, Gil Vicente acrescenta algo mais que isso, a soberba e arrogância da sua superioridade no seu serviço da fé, e só por isso mesmo os *sujeitos* são condenados. Porque o juízo há de recair sobre *o sujeito* da função desempenhada – embora também abstracto – sobre aquele que em abstracto executa os actos de Violência inerentes à função. E, se pelos actos praticados, perante

119 - *De Laude novae militiae*, Bernard de Clairvaux – (Catégorie: Biographies / Témoignages). <http://www.inlibroveritas.net/oeuvres/11815/de-laude-novae-militiae#>

São Bernardo de Claraval, foi um dos fundadores da Ordem Monástica de Cister, na França. Foi devoto da *Virgem Maria* e contribuiu para o texto da oração Salve-Rainha. A expressão “ó clemente, ó piedosa, ó doce Virgem Maria” é da sua autoria.

a Justiça divina na forma aparente o sujeito teria ganha a barca do paraíso, pela sua manifestada índole o sujeito abstracto comete pecado capital, fazendo alarde de *Conduzir a Vontade de Deus*, com arrogante soberba, cantando ufanos da sua própria *glória* e garantia da recompensa divina.

Como antes, perante os Cavaleiros o Anjo não se apercebe do pecado capital – ele como o Diabo não tem capacidade de captar a índole do indivíduo – e embarca-os na barca do paraíso. No início da segunda parte do *Auto das Barcas* sabe-se que a embarcação se afundou e todos eles, Cavaleiros e Anjo, jazem no fundo do rio *penando*.

Quanto ao confronto e paralelismo com a *Comédia* de Dante, Gil Vicente, considerando o pecado da Violência nos Cavaleiros, como outro tipo de violência diferente daquela que é apontada por Dante, constrói outra sequência de agravamento dos pecados que não fazem parte da lista canónica da Igreja (Roma), pois enquanto que Dante ordena a gravidade nos círculos: (6) heresia, (7) violência, (8) fraude e (9) traição; Gil Vicente ordena: heresia, fraude, traição e violência. Esta Violência não é traduzida na intervenção dos Cavaleiros, porque está estabelecida na própria natureza da guerra em que eles estão envolvidos (evidente na didascália), assemelhando-se muito ao que hoje vemos suceder com a imposição da dita “democracia” do “American Way of Life” a todos os povos que se oponham a qualquer interesse da potência dominante, e Gil Vicente havia figurado esta questão em 1515 em *Exortação da Guerra*.¹²⁰

Suma Teológica (II, II), Questão 112. Da Jactância: ...devemos julgar as coisas antes pelo que realmente são do que por aquilo que os outros opinam delas, daí vem que a jactância mais propriamente consiste em nos elevarmos acima do que realmente somos do que nos elevarmos acima do que os outros opinam delas. (q112, a1).

Questão 40. Da guerra: ...mesmo sendo legítima a autoridade de quem declara a guerra e justa a causa, ela tornar-se-á ilícita por causa de intenção depravada. (q40, a1).

Impasse nas disputas pela reforma

Após o fecho do Concílio de Latrão e a tentativa de assassínio do Papa, o Natal serve de pretexto para concretizar o impasse nos apelos à reforma da Igreja. Na acção dramática da peça com a baixa-mar, a maré não é propícia ao Diabo, mas nem ao Anjo. Tudo estará em suspenso, purgando com as certezas do Anjo (Igreja). Depois de representar na primeira parte, o edifício cul-

¹²⁰ - Em *Exortação da Guerra*, peça de 1515, Gil Vicente põe em causa a política de guerra reiniciada por Manuel I no Norte de África. Ler: *Gil Vicente, Exortação da Guerra, da fama ao inferno*.

tural, ideológico e filosófico, da Igreja de Roma na sua vivência impregnada de pecado e o seu previsível afundar, o que é confirmado na segunda parte, quando muda o paradigma da peça, concretizando-se na entrada dos Anjos remadores com os remos das chagas, cantando, no objecto de uma esperança – *que remavam a profia / estandarte d’esperança* – nos expectantes reformadores da Igreja.

O Anjo interlocutor não deve ser representado pelo mesmo actor da primeira parte, porque esse Anjo jaz penando no fundo do rio, o actor poderá representar outro papel com nova caracterização. Já nos referimos ao sentido da cantiga dos Anjos remadores, apontaremos agora os apelos das personagens ao Anjo (Igreja) e à Virgem, em *Purgatório* e aos remadores em *Glória*, mas antes atentemos nas avocações do Anjo interlocutor, o qual se identifica com a Madre Igreja que, na época, valoriza a acção da Virgem mãe de Deus (Visitação, Virgem e Menino, os Presépios, os Reis Magos, o Pé da Cruz, a Piedade, etc., são temas da Arte da renascença).

Logo de início o Anjo (Igreja) apregoa a entrada na sua barca como se o caso fosse de escolher uma barca segura, e lembra o caso da barca do paraíso da primeira parte: *entrai em barco seguro, / havei conselho maduro / nam entreis em má bateira. // Que na viagem primeira, / quantos vistes embarcados / todos foram alagados. / No mais fundo da ribeira / são penados.* (65). E, na sequência, confronta a cantiga dos *Anjos remadores*, onde Cristo será Capitão no fim da peça, por agora patrão – *o patrão que a guiava / filho de Deos se dizia* – atribuindo a senhoria do embarque à Madre pia (mãe, esposa e filha de Deus, como se refere nesta e noutras peças), quando a Igreja se considerava (São Paulo) também como esposa de Cristo. No caso, parece-nos que o Autor, subtilmente, identifica mesmo a Madre pia com a Igreja de Roma, pois o apelo do Anjo interlocutor sublinha, por insistida argumentação, o recomendar a mediação da Igreja e, em a visitando, o rogar a intervenção da Virgem Maria: *Agora que a madre pia / frol de toda perfeição / está com tanta alegria / pedi a sua senhoria / gloriosa embarcação...* (80) // *Que sua é a barcagem! / Pedi-lhe como avogada / per lacrimosa linguagem / que nos procure viagem / descansada.* (85) // *Fala-lhe com alegria / canta-lhe como souberes / visita a Virgem Maria / nossa via nossa guia / frol de totalas mulheres.* (90) // *Quando aqui lh’apareceres / roga-lhe que t’apareça / com piadosos poderes / por que a alma que tiveres / nam pereça.* (95).

Não esqueçamos que Lutero não admitia que a Virgem Maria, os Santos ou a Igreja fossem medianeiros no rogar a Deus pela salvação: só Cristo; enquanto Roma promovia a Virgem como mediadora. Será essa questão que está em causa entre o Anjo interlocutor (Igreja) e os Anjos remadores (que são *estandarte de esperança*, mas que só cantam).

Deste modo, na segunda parte as personagens (*vilanagem*) são apenas (pouco) conhecedoras do que aprenderam nas suas idas à igreja, do que nela se vê, se faz (repete), e do que diz o padre na missa, incluindo Marta Gil, apesar da doutrina de São Bernardo com a dedicação à Virgem. Os apelos de mediação em *Purgatório* dirigem-se ao Anjo (Igreja), aos Santos e à Virgem Maria: são simples, humildes, tolerantes e descontraídos, justificando conhecerem as mais populares orações, um pouco do *ofício divino* (missa), a eucaristia, praticado a caridade em as obras de beneficência (as obras, remos serão), respeitando os deveres para com a Igreja e os santos, etc..

Enquanto que na terceira parte, os apelos de mediação são sobretudo feitos aos Anjos, aos *remadores* e à Virgem, são altivos, orgulhosos, tensos e exigentes, porém, os *principais* conhecem muito bem as *Escrituras* e são peritos no desempenho mais exigente das formalidades e dedicadas orações (Salmos, Ofício de defuntos) – repetimos: não por devoção do Autor, mas por uma necessidade da sua peça (*mythos*), seu sentido e significados, e da perfeita construção das figuras – e, por fim, ao contrário das personagens de *Purgatório*, os *principais* são unidos em convivência e comunhão para alcançar os objectivos que lhes são comuns.

Note-se que os *Anjos remadores* (4) só aparecem na segunda parte (onde a vilanagem não faz a sua distinção, referindo-se ao conjunto por Anjos, identificando-os como tal), e na terceira parte eles são os mesmos, e possivelmente cantam a mesma canção (nos dois casos, repetindo as estrofes noutra ordem, com o refrão intercalado), mas os principais apelam aos *remadores*, e rogam aos *remos* simbolizando estes as chagas de Cristo, co-participam com o Anjo interlocutor, o quinto (?), – porque não há ainda divisão (cisma) da Igreja – mas, sublinhe-se que os *principais* também se dirigem ao Anjo (Igreja), eles ainda são considerados no seu conjunto pelas personagens de *Glória*.

A caracterização das personagens da segunda parte da peça é menos complexa, mais natural, mais comum (*vilanagem*) e humana, porque nelas não há *índoles pecaminosas*, pois quanto à religião e à Igreja, o objectivo de significação do Autor é evidenciar nas figuras criadas um desconhecimento generalizado das *Sagradas Escrituras* e, sobretudo, o alheamento do rigor nos preceitos da Igreja, pelo que todas as personagens se configuram como gente vulgar (trabalhadores, na época são lavradores), o povo europeu na generalidade dos católicos. As questões colocadas são mais terra-a-terra: *trata-se por lavradores*.

De salientar que o Autor destaca em *Purgatório* a intervenção dos Anjos (Igreja) como colectivo, louvando e apregoando o culto da Virgem Maria, como é prática comum do renascimento, em todas as Artes.

Lavrador

Nesta primeira figuração de Francisco I (Valois), como Lavrador, Gil Vicente teve o cuidado de no diálogo expor assuntos da agenda política internacional do novo rei de França: o direito à terra e ao mar.

a) A questão de assegurar a extensão do território ao mar, a Inglaterra ocupa Calais, a Bretanha, o litoral da Gasconha, no Norte mantêm-se os conflitos com a Flandres e o Artois, e no Sul, a Provença (duque de Bourbon) e o Languedoc-Roussillon, não estão ainda assegurados; assim na entrada, ao ver o rio, diz Lavrador: *Que é isto? Cá chega o mar? / Ora é forte cagião.*

b) Imediatamente, o Diabo o impede de avançar: *Alto, sus, quereis passar* (125) / *ponde i o chapeirão / e ajudareis a botar.* Pois, para avançar ao mar, o Lavrador teria de tirar o chapeirão da Ordem do Tosão de Ouro (Habsburgo), que tinha acabado de receber, e ajudar o Diabo (povo) a desenganhar a embarcação.

c) Depois o Diabo: *Põe eramá i o arado* [Lavrador] *Perém esse é gram mestério.* //... De facto, o rei estava querendo resolver com o Papa a propriedade das terras aráveis de França, porque a maioria (80%) pertencia à Igreja, porém, entregá-las ao Diabo (povo): *S'eu trouguera mais vagar / sorrira-me eu tamalavez.* //...

d) E ainda as fronteiras com o Império (Habsburgo), sobretudo a questão da Borgonha, da Flandres, Sabóia, mas também de Itália, Génova e ducado de Milão: [Diabo] *E os marcos que mudavas* (145) / *dize: por que os nam tornavas / outra vez a seu lugar?* [Lavrador] *E quem tirava do meu / os meus marcos quantos são / e os chentava no seu?*

e) A questão de desconhecer a parte do *Testamento de Adão* pela qual foi excluída a França da sua herança, era a forma como o rei de França criticava a divisão do mar (planeta) apenas entre Portugal e Espanha (Tratado de Tordesilhas): *Todos nós vimos d'Andrão.*

f) Sobre a posição de Francisco I quanto às relações com a Igreja, Gil Vicente observa-o seguindo a tradição, respondendo ao Anjo sobre sua prática, a devoção dos santos, as orações costumeiras e as obras de caridade: *Ia ao bodo da ermida / cada santa Margáida / e dava esmola aos andantes... // Benziame pola menhá / levava o Credão at'ò cabo. / (...) / leixei ò cura a enha besta / abonda que nem aresta / terá comigo o cossairo. // Um anal e um trintaíro / com raponso ladainhas / a Gil fiz todo repairo / com missas d'aniversairo / trinta dias.*

Para além da identificação, como antes sublinhámos o conteúdo dos diálogos com o Lavrador tem ainda a função cultural e significativa do confronto com Thomas More, pela exposição da realidade crua da vida do lavrador, em

paralelo com a fantasia de *Utopia*, onde todos são lavradores e vivem em idílio a felicidade oferecida pela prática da lavoura.

Nota-se claramente que há da parte de Gil Vicente uma certa simpatia pela figura de Francisco I de França, nesta peça evidente, mas também em muitas outras, destacando-se ainda na figura de João Mortinheira de *Romagem dos Agravados*.

Verso 265: **salvos es...** Não deve ser alterado (corrigido) para o latim (*salvus est*), porque o saber do Lavrador é o de o ouvir na igreja: **Já o eu lá ouvi dizer / perol o evangelho diz: / quem for bautizado e crer / salvos es. Ora dizer / sede juiz.**

Marta Gil

A Regateira Marta Gil figura uma instituição (a de Gil Martins) – a Ordem de Cristo – enquanto se dedica a vender alarga-se em orações à Virgem Maria. Recebeu do Lavrador todo o reparo – a herança – e do Pastor recebe a garantia de atento cuidado no que ele pretenderá fazer no futuro, condicional, se houver *bom tento*.

Em marinharia é ela competente, não reconhecendo o Diabo como marinheiro: *Vedes outro perrexil, / e marinheiro sodes vós / ora assi me salve Deos / e me livre do Brasil (300) / que estais sotil.*

Seja ela lavradora ou pastora, o Diabo conta que a embarcará, porque: *o que trazeis é meu e há de ser*. Referindo: *Os feitos que feitos leixas / e o povo cheo de queixas*. Contudo, de momento, os feitos que Marta Gil traz no *cannistrel* que *... / carregam estes pecados / que fazem lançar o fel / a bocados* [provocam a cobiça das nações], entram bem na barca do paraíso, pois correspondem à expansão da fé católica levada a cabo pela Ordem de Cristo.

Porém, como descreve a Regateira, ela trata de vender, o comércio é o objectivo principal. E ela explica a questão: *Sabedes vós João Corujo / todos fazem seu proveito (325) / olhade o frei caramujo / bargante que nam tem cujo / quanto a agora é o feito feito. // Nam sabes tu que o respeito / do mundo é em ganhar / e sobre isso é seu proveito / ou a torto ou direito / apanhar. // Fui em tempo de cobiça / cada tempo sua usança (335) /...*

Dando o exemplo de Erasmo (*frei caramujo*), na ânsia de vender as suas ideias em livros (a isto se refere também João de Barros em 1532, *Ropicapnefma, mercadoria espiritual*), escreve com a liberdade de novas interpretações da Bíblia que suscitam discussão, levantam interesses vários e dispersam a fê, e *agora é o feito feito* (emerge Lutero). Também ela (Marta Gil) partiu (eu fui *em tempo de cobiça*) para ganhar e apanhar, *cada tempo sua usança*: e ambos dizem vender a mesma mercadoria (a fé católica), porém, sob formas diferentes, a ideologia e os livros impressos, ou a mercadoria para trocar mais além

do mar, produtos que, segundo João de Barros, no fundo dos porões incluíam as espingardas e o vinho para vender aos muçulmanos.

Quando a Regateira pede para embarcar o *canistrel* com os seus pecados, porque traz já *os testos britados*, o Anjo pergunta-lhe: *E pera que eram eles cá?* Marta Gil responde enfadada de irritação, pois a pergunta do Anjo importunou-a, e exclama com a expressão bem portuguesa – para o Diabo que o carregue – *Para o demo! E que sei eu!?* Contudo, a expressão no texto da peça não é ocasional, tem ainda outro sentido – nada no texto do diálogo se escreve por acaso – co-responde à afirmação feita antes pelo Diabo: *que o que trazeis é meu / e há de ser*. Na ideia exposta por Gil Vicente, o que ela carrega e que entrega ao Anjo para embarcar haverá de pertencer ao Povo (demo), mas ela não sabe, enquanto que, do ponto de vista do Diabo (povo), haverá de ser seu.

Por fim, como bem observou José Camões (*Purgatório*, Quimera) *Marta Gil é a única figura que parece ter um saber mais aprofundado sobre a prática da religião e assume um discurso bastante sério, e até nobre, (...) bajulador que reserva para o Anjo (...). O comportamento de Marta Gil reflecte quase directamente o pensamento de S. Bernardo: a redenção pela oração e o culto da Virgem*. Evidenciando deste modo Gil Vicente a nobreza da figura na personagem (Ordem de Cristo), *bajuladora* perante a Igreja (Anjo), *cómico-insultuosa* ao Diabo (povo), e reflectindo o culto da Virgem pela devoção a São Bernardo de Claraval, mentor e patrono dos Cavaleiros Templários como já referimos. Portanto, não propriamente reflectindo a fantasia tradicional fomentada pela *erudição vicentista* do *fervoroso culto mariano* de Gil Vicente, como no caso escreve José Camões, mas apenas para criar e identificar con dignamente a figura na personagem e, assim, o caso nada tem a ver com a religião ou a personalidade do Autor. Assim, Marta Gil apela aos santos, à Virgem e aos Anjos (seus manos): *Ó bento Bertolameu / e vós virgem do rosairo / polo filho que Deos vos deu / (...) / Anjos ajudade-me ora / que vos veja eu bem casados /...*

Pastor

Figura Fernão de Magalhães. A identificação do Pastor como um conhecedor com autoridade na navegação inicia-se desde logo na sua entrada em cena pela análise que faz da embarcação: *Isto é cancelo ou picota* (435) / *ou sonefica algormém / não lhe marra ela aqui gota / de ser isto terremota / pera enforçar alguém*. Apesar de rústico, ele é um homem delicado e respeitador, mas não admite que abusem da sua disponibilidade e boa vontade: [Diabo] *Queres embarcar Pastor?* [Pastor] *Praz*. [Diabo] *Entra neste batel*. [Pastor] *Irra pulha é isso salvarnor / s'eu nam fora pulhador / j'ela passava o burel*.

Para compreender o caso Magalhães ao serviço de Espanha é necessário integrar o caso no seu contexto, não se tratou de um caso isolado, nem ele foi líder do abandono de Portugal em favor de Espanha de Carlos de Habsburgo por um sem número de gente e de instituições. O caso estará relacionado com as derrotas militares 1515, e as políticas económicas de 1515 e 1516. O êxodo sucede desde 1516, intensificando-se em 1517 com a banca alemã mais importante, seguem-se os cientistas e cartógrafos, depois os pilotos, etc..

Fernão de Magalhães tudo o que realizou ao serviço de Portugal sempre teve alguma relação com a actividade da Ordem de Cristo, porém, será por mercê de Espanha que, em 1518 (juntamente com Rui Faleiro), recebe o grau de Cavaleiro da Ordem de Santiago e, nas palavras de Gil Vicente (Set/Out de 1518), o Pastor afirma: *e tudo se a Gil fará / com bom tento*. Isto é, (num futuro próximo) cuidando no que haverá de fazer em relação à Ordem de Cristo, desde que haja *bom tento*. Talvez tenha faltado o *bom tento*, ou talvez as intenções dos detentores do Poder em Portugal e em Espanha estivessem conjugados em acordos que *de facto* se realizaram, para diversos fins, entre os quais também: o casamento de el-rei, o colar do Tosão de Ouro, o Tratado de Confederação, etc..

De entre os lavradores (os trabalhadores) o Pastor é o mais rústico e mais afastado do que se passa na igreja, apenas reteve, e mal, algumas das memórias de infância em relação às orações comuns do catecismo. Porém, no caso é o Anjo que se sente satisfeito por o poder levar na sua barca, pelas suas obras (serviços prestados à Ordem de Cristo), dizendo: *Folgarei de te levar / se te ajuda o bem obrar / que as obras remos são*. Todavia, a evidente pouca frequência da igreja constituirá o impedimento: [Anjo] *Morreste tu bom cristão?* [Pastor] *Que sei eu que vós dizeis*. [Anjo] *Dize ora o Crieleisão / Quirieleison Christeleisão*. [Pastor] *O Pater Noster quereis? // Já eu soube bom quinhão dele / no santo faceto andei já / e nunca me dei per ele / e a Ave Maria a par dele / soube eu lá já tempos há. / (...) // E crer na igreja assi junta / com paredes e telhados / alicéceres e furados / e nam curar de pergunta / e dar ò demo os pecados*. Afirmando assim o seu não questionar da doutrina, o despegar das ideologias em confronto e o acreditar na unidade da Igreja, demonstrando que não se preocupa com o assunto e, por isso mesmo, por fim comenta: *E quando parte o navio? / Senhor s'eu nam tenho frio / pera que hei d'estar ardendo?*

Moça

Figura Leonor de Habsburgo, é já rainha de Portugal, irmã de Carlos, rei de Espanha. Para o Autor a figura da Moça terá um suporte em menos informação. O que é dado a conhecer na Corte portuguesa sobre Leonor são as intrigas transmitidas sobre uma noiva, neta do imperador: a sua devoção

religiosa fundamentada nas horas de oração e nas idas às missas, e os mexericos sobre os seus namoros na Corte da Flandres com base em verdades ou em boatos que se referem a uma relação anterior ao noivado. Estes dois suportes estão presentes nos diálogos, porém, Gil Vicente acrescenta os mais directos colocando também na fala do Diabo as alusões a Policena e Helena, de Tróia, assim também aludindo ao contexto da sua peça anterior, *Exortação da Guerra* onde Portugal é confrontado num paralelo com as quedas de Cartago e de Tróia. O público da Corte portuguesa está em condições de entender de imediato as referidas alusões, a Moça chega a ser tratada por minha rainha Helena, na fala do Diabo: *Entrai minha Policena / nam temais nada senhora. / (...) / Ó minha rainha Ilena / entrai e vamo-nos ora.*

Para estabelecer uma aliança política com vista a alcançar a paz, enfraquecendo e fazendo desistir da guerra os gregos, após a tragédia que levou à morte de Heitor por Aquiles, Tróia promete Policena (irmã de Heitor) em casamento a Aquiles que se tinha apaixonado por ela, mas o casamento não se realiza porque uma outra facção (com Paris) preparou a festa como ardil para a vingança pela morte de Heitor. A ideia simbólica que na peça o casamento de Policena transmite é o de concretizar um acordo de casamento (príncipe João) que se sabe que não se concretizará, nem o enlace nem a aliança política. Enquanto que, ao contrário da ideia de paz duvidosa pelos planos de casamento de Policena, com o estabelecer do paralelo, da *minha rainha* Leonor com Helena, aquela que pela sua união com Paris havia provocado a guerra de Tróia, transmite a questão para uma reflexão: não servirá *ela* de motivo para uma nova guerra num futuro próximo?

A ideia do Corpo de Cristo na hóstia, a eucaristia, é um tema recente e está na ordem do dia a sua discussão e contestação, o caso é figurado em forma de caricatura ingénua no diálogo do Anjo com a Moça: *...ensinai-me per que via / passarei à salvação.* [Anjo] *Conhecias tu a Deos?* [Moça] *Muito bem. Era redondo.* [Anjo] *Esse era o mesmo dos céus.* [Moça] *Mais alvinho qu'estes véus / o vi eu vezes avondo. // (...) /...Folgava / e toda me gloriava / em ouvir missa e o ver.*

Menino – glória garantida

Figura Carlos de Habsburgo, rei de Espanha. A nobreza castelhana não queria ser governada por um Menino. Deste modo tratavam Carlos desde a sua auto-proclamação como rei (com 15 anos de idade), ainda em Bruxelas por iniciativa de sua tia Margarida de Habsburgo. Em Castela exigiram durante algum tempo também a assinatura da mãe, Joana *a louca*, em todos os diplomas de Estado. O caso era bem conhecido na Corte portuguesa e entre os

diplomatas. Portanto, ao verem entrar em cena um jovem fazendo de Menino, e caracterizado no figurino para parecer o jovem Carlos de Habsburgo (com o actor fingindo a queixada prognata), todos os espectadores reconhecem a figura na personagem, toda a acção desencadeia basta risota. As cenas não precisam de grandes falas, nem discursos, as piadas estão na própria situação e na patética do seu desenrolar. A personagem ameaça o Diabo (sentindo as costas quentes) declarando o apoio e protecção de sua tia: *Eu vos tomarei a vós / à porta de minha tia...*

Por fim o Menino refere que a mãe (rainha de Castela, Joana a louca) fica desgostosa (*chorando*) por ele ter vindo de lá de Bruxelas. Logo o Anjo (Igreja) o consola e completa o texto: que a mãe fica desvairando – alucinada, *enlouquecida* – porém, o Menino é do bando dos Anjos (Sacro Império), e que o seu caso, pela profunda mercê que recebe ainda menino, foi tratado secretamente. E não sabe se a gente sabe a causa por que assim foi. (Planeado pelos banqueiros Fugger com o Imperador Maximiliano, envolvendo os *Reis Católicos*, e agora em acção continuada pela tia, Margarida de Habsburgo).

Menino	<i>Fica minha mãe chorando só porque m'eu vim de lá.</i>	
Anjo	<i>Mas fica desvariando que tu és do nosso bando e pera sempre será.</i>	725
	<i>Fez-te Deos secretamente a mais profunda mercê em idade de inocente eu nam sei se sabe a gente a causa por que isto é.</i>	730

Torna-se portanto evidente que o Menino (este) tem a glória garantida, tal como e, pelas mesmas razões que as personagens de *Glória*. No entanto, num sentido abstracto, por ser um menino e segundo a doutrina da Igreja, também teria o paraíso garantido, embora a questão do limbo esteja ainda em discussão. Esta transferência para a abstracção da figura na personagem, tal como a que se realiza na seguinte (Taful), prepara o espectador para as novas personagens mais abstractas de *Glória*, os próceres. Vamos verificar que, a partir daqui o Autor concretizou uma gradação na abstracção do carácter das personagens, incluindo a figura da Morte, e depois, em paralelo entre si, *os grandes de alto estado*.

Atenção à intervenção dos *Anjos remadores* (os cantores), com o tratamento especial com carácter muito significativo dedicado ao embarque do Menino, pela didascália: *Cantando metem os Anjos o Menino no batel*

Taful – lisonjeiro e falsário

Vai directo ao inferno, porque o pecado é capital, faz parte da fraude por malícia, nos termos de Dante cabe-lhe lugar nas fossas do mal, *Malebolge*, onde se encontram os rufiões e sedutores, adutores e lisonjeiros, traficantes, mágicos e adivinhos, corruptos, hipócritas, ladrões, maus conselheiros, instigadores e semeadores de discórdias, falsos e falsificadores.

Os significados de *taful*, como os sinónimos, percorrem um vasto campo que vai desde o tipo luxuoso ostensivo até ao pelintra, passando por várias tonalidades de alguém que pretende enganar com o modo e o vestir, resumindo: no âmagô, um aldrabão, mas não um traulha, aldrabão com e pela fineza de aparente saber, com estatuto social consolidado.

A segunda parte da peça termina com a afirmação do Anjo: *Tafules e renegadores / nam tem nenhum salvamento*. (810). E, na didascália da entrada da personagem em cena, consta: ...e entra **um Taful**... O que quer dizer que Taful é um epíteto qualificativo, a personagem é reputada como um *Taful*, donde é necessário compreender donde surge na época uma tal classificação na actividade social: o que era então um *taful*?

Neste caso trata-se de uma dupla transferência de sentido, a primeira na abstracção da personagem e a segunda suportada por uma alusão a um ente real do passado recente. Na *forma aparente* um *taful* é um jogador de cartas (por tradição um batoteiro) que não respeita as majestades nem a Virgem Maria. Mas o pecado é descrito como actividade de blasfemo activo de discurso fácil, *por paços, salas e cantos*. A prática da personagem é, pois, (também na peça) o discurso, escrito em *Cartas*, sabendo argumentar bem. Apresenta-se à entrada com uma sequência de cartas com rei: *Não é isto flux com rei?* (740). Isto é, a figuração de uma colecção de missivas de onde constam referências a reis, príncipes, etc..

Portanto, a personagem na sua essência, figura o sujeito (abstracto) de uma actividade paralela à de Pero Tafur (1410-1484),¹²¹ ou Pero Taful,¹²² tal como surge em muitos documentos da época. Foi um fidalgo da Corte de Juan II de Castela, escritor que, segundo a fama com que ficou, e assim era conhecida nas Cortes europeias, escreveu entre 1434 e 1439 crónicas, narrativas de viagens e aventuras, sob a forma de Cartas escritas de várias cidades (Estados) que supostamente teria visitado, convivido com os seus governantes (reis,

121 - Os seus manuscritos (só impressos em 1874), foram intitulados de: *Andanças e viajes* de Pero Tafur

122 - “Y en la primera mitad del XV, el término [romance] adquiere un sentido concreto para designar una obra literaria específica (*Viajes* de Pero Taful) y desde mediados del XV ese término se hace casi exclusivo en Castilla para designar una forma poética específica.” - La poesía en el siglo XV: Jorge Manrique y el Romancero, em *Historia de la Literatura Española*, de José Juan Berbel Rodríguez, do IES Sol de Portocarrero (Almería).

duques, etc.) e assistido a acontecimentos no suposto momento em que refere que escreve as *Cartas* (crónicas, tipo fantásticas *fakenews*). Inventava histórias aparentemente verosímeis. Considera-se hoje como um dos precursores do *romance histórico*.

Pela actuação da personagem e pelo seu discurso o seu público reconhece um *Taful*, no caso, a figura é desde logo abstracta, um jogador de cartas na sua forma aparente, e somente nos diálogos adquire a essência da significação, pelos discursos em confronto e a figuração (pelo religioso – na realidade frequentando paços, salas e todos os cantos) dos conteúdos nas acusações, concretizando-se o confirmar da identificação da figura num sujeito de uma prática – aquele *Taful* – (um, ou mais sujeitos, desconhecemos) pela alusão esclarecedora feita no plural pelo Anjo no final da segunda parte: *Taful e renegadores / nam tem nenhum salvamento*.

Por esta intervenção que lhe dirige o Anjo, explicita que tanto os *tafuls* (os falsários da História) como os *renegadores* (os que renegam, a religião ou o partido, os princípios), “qualidades” figuradas na mesma personagem, *não têm salvamento*. Porém, atenção, no *mythos* da peça a figura na personagem é um *Taful* acusado de *renegador*. Há (houve, expressa) intenção, porque sobressai a malícia no argumento do *Taful* para o Diabo: *Quant’eu sempre ouvi dizer / quem bem renega bem crê. / Isto vos faço eu saber / e quando isto nam valer / entraremos por mercê*.

Gil Vicente em *Purgatório* destaca o impasse na Igreja com os confrontos pela sua reforma ao figurar a situação de quebranto no Diabo provocado pelo Natal de 1518, que até alerta as personagens que não terem cumprido devidamente os preceitos da Igreja. Situação expressa pelo Anjo: *E o batel dos danados / porque nasceu hoje Cristo / está c’os remos quebrados /...* Enquanto o Diabo – renegando-se a si próprio – inflamado pragueja: *E o batel está em seco / (...) / O rio s’encaramelou / nunca tal m’aconteceu / (...) / Arrenego eu do dinheiro / que ganho nesta viagem / arrenego da barcação / e do cornudo barqueiro*. Ao entrar em cena o seu Companheiro explica-lhe a situação, após tentarem os dois deslocar para a água a embarcação: *Eu só botara uma nau / com este dedo sem ti. // Mas sabe que este serão / é pera nós grande praga / e trabalhamos em vão / porque a promessa d’Abraão / hoje é a paga*.

O Poder perante a reforma da Igreja

Na terceira parte da peça Gil Vicente trata das perspectivas que os mais poderosos governantes ponderam ver como **futuro da doutrina e da Igreja**, tendo em consideração o que se apreende pelos embaixadores e da Corte portuguesa, sobretudo no que se refere às ideologias em discussão divulgadas em impressos que lhe chegam através de mercadores. As mais altas dignidades

figuradas nas personagens constituem, no seu conjunto, uma forma de representação do **Sacro Império**, porque na época está no objectivo da Igreja e dos principais líderes europeus (dos banqueiros, dos Habsburgo, e ainda em 1518 e 1519, dos Valois) a sua reconstituição, tal como o Papa mantinha viva a ideia de uma nova Cruzada, como medida de enfrentar o império Turco.

Apresenta-se a concepção do Poder figurado pelos seus dignitários de topo, independentemente de quem ocupa os lugares, porque quem quer que os venha a ocupar, nos seus últimos desejos se encontrará a **Glória do Poder**. Em termos de doutrina expressa: o Poder *para Glória de Deus*, pelo que cada um terá recebido de Deus a *Graça* que o iluminará na leituras das *Sagradas Escrituras*, e que a eles os haverá de inspirar na absorção da matéria lida como ciência e verdade última, a qual acreditarão para todos os seus, afirmando e divulgando a sua crença, a fé em Deus e na Madre Igreja – Santa Inquisição – ou a fé em Cristo e somente Cristo.

Morte – alegoria à Morte

Na Idade Média, a Morte era representada pelo anjo da morte judaico, enquanto que na peça, a figura da Morte pertence à renascença, ela surge no decorrer do século xv inspirada no Hades grego, Plutão para os romanos, deus do *mundo inferior*, mas é no século xvi que mais se representa. A imagem é a de um esqueleto humano de manto (negro ou branco) túnica com capuz, por vezes portando um bordão ou uma gadanha (que ceifa as almas). Porque, como refere o Papa desta peça (e como será em *História de Deus*), a Morte foi parida por Eva em consequência do seu pecado. Portanto, numa imagem da renascença que não tem qualquer relação com as *danças macabras* medievais ou *danças da morte*, onde se representam esqueletos dançando, que não são propriamente representações da Morte, mas dos mortos dançando.

Embora trivial esta distinção aqui é importante pelo objecto dos conceitos envolvidos, há que os diferenciar: (1) figura do *anjo da morte* (que não tem presença nas peças de Gil Vicente); (2) representações de esqueletos humanos e de gente viva dançando (danças da morte medievais, ou *danças macabras*), que não se confundem com o poema *Danza general de la muerte*; (3) figura inspirada no Hades, deus grego do *mundo inferior*, a imagem *ideal* da Morte, numa forma *sub humana* (um aborto de Eva enquanto no paraíso, superior a uma Eva após ser expulsa), presente nas peças de Gil Vicente.

Analisámos o porquê da presença da Morte apenas na última parte da peça: pois a *glória* de alguém é reconhecida com a sua morte ou após a morte. A personagem Morte, na aparência não tem uma intervenção activa no drama, senão o cumprimento da actividade funcional e tradicional da figura e, neste

contexto, desde logo merece reparo numa reflexão lógica do Diabo sobre a sua actividade recente (primeira e segunda parte da peça). O Diabo, como figura angélica tem estatuto superior à Morte, mas em princípio, esta não lhe deve obediência, porém, neste caso a Morte vai obedecer ao Diabo porque ele ocupa o lugar de Deus na peça. Contudo, na acção dramática destaca-se a importância e essência do papel da Morte na peça, ao suscitar e motivar uma muito sentida reflexão temperamental sobre a própria morte, fazendo sobressair a humanidade de cada Ser figurado em cada uma das dignitárias personagens abstractas, conforme o que representa e a suposta prática e arrependimento, segundo a actividade vivida.

Depois, a partir do momento em que o Diabo se dirige à personagem trazida pela Morte, o carácter do diálogo muda, tornando-se lógico e argumentativo, manifestando-se, também em todas as personagens um cariz altivo, orgulhoso, tenso e exigente, no ênfase das suas afirmadas certezas de *salvação* – porque receberam a Graça e porque Cristo já pagou por todos eles, – o que só é interrompido pela formalidade das orações, lições e respostas subsequentes quase isentos de sentimento: *No el grito de los lábios, sino el deseo ardiente del espíritu es el que hiere – como voz penetrante – los oídos de Dios;*¹²³ por onde a expressão geral dos principais, vai contrastar com a natureza versátil da figura do Diabo que, como em toda a acção da peça (desde *Inferno*), na sua vivacidade, destreza e perícia, domina por completo a dinâmica da acção dramática – tempos, variação de tom, expressão e intensidade sonora, movimentos, etc. – dinâmica apenas contrabalançada pela serenidade do Anjo.

De um modo geral, cada dignidade percorre individualmente o mesmo percurso paradigmático: (1) manifesta um emocional sentimento humano ao enfrentar a Morte; (2) no confronto com as acusações do Diabo, descartando-as com o sentido lógico argumentativo em sua defesa pelo percurso de vida; (3) que justifica pela Graça recebida; (4) não admitindo senão a certeza de que Cristo pela sua paixão (da qual enunciam pormenores ilustrativos), pagou por todos os pecados do Homem, garantindo-lhes a *Salvação*; (5) intercalando as suas orações *com as mãos ao alto*, como ilustração do cumprimento das formalidades da doutrina cristã; (6) apelando aos Anjos remadores, ao Anjo e aos remos, como a Deus e à Virgem Maria, pela sua mediação no julgamento final; (7) e, por fim, em conjunto manifestando a sua unicidade formando um *corpus* – como Corpo de Cristo – num sentimento de apelo, rogando a intervenção de Cristo em seu auxílio.

Explicitemos que no final tudo parece perdido, o Anjo decide a partida e lamenta não embarcar as altas dignidades, seus amigos: *Vuestas preces y clamores / amigos no son oídas / (...) / Vosotros no podéis ir / que en los yerros del*

123 - *Enquiridion*, Erasmo de Roterdão, Ed. citada, pág. 69.

vivir / no os acordastes d'él. Esta afirmação do Anjo, de que os seus amigos não se recordaram de Cristo e, na sua sequência, o desfraldar das velas com o crucifixo pintado, inicia uma última peripécia na acção dramática:

Os principais reúnem-se, e *todos assentados de joelhos lhe dizem cada um a sua oração*, descendendo gradualmente na ordem de Poder iniciando o Papa e depois o Imperador, assim cruzando todos os demais. Contudo nem a união na oração apelando à mediação de Cristo convence os Anjos a embarcar os seus amigos, porque os Anjos também não se aperceberam do emocional apelo humano (na índole) que as personagens dirigem *somente a Cristo* para que interfira como mediano na sua salvação. Porque o apelo podia ser falso, os Anjos são incapazes de distinguir os sentimentos humanos mais íntimos.

O sentimento de apelo a Cristo no discurso da oração é completado pela acção, que conclui a peripécia, por uma roda que formaram os dignitários, **e pelo imo de uma música a modo de pranto com grandes admirações de dor**, e *veo Cristo da ressurreição e repartiu por eles os remos das chagas e os levou consigo.*

Nobreza e Clero – próceres – os principais

Trata-se per dignidades altas: Papa, Cardeal, Arcebispo, Bispo, Imperador, Rei, Duque, Conde. Formalmente, os mais poderosos na Europa, o Poder.

Pela análise realizada, que na generalidade acabámos de expor, e pelos pormenores antes expostos, estas personagens são tratadas na sua uniformidade abstracta e, assim, também na humanidade das figuras, o que não quer dizer que não haja diferentes personalidades e emoções, porque em cada intervenção há diferentes abordagens e até encontrámos algumas alusões, músicas e poemas muito significativas para o conteúdo da peça, como já demonstrámos.

No *Enquiridion* de Erasmo deve ler-se na palavra *Cavaleiro*, o soldado da milícia de Cristo, ou o *militante cristão*, entendendo-se o uso do termo como um marcador da classe social – Cavaleiro fidalgo, – como uma diferenciação de classe daquele militante, distanciando-se o sujeito da vulgar gente do povo, do popular que não conhece o latim, do vulgo em geral. E isto não apenas porque o leitor para quem Erasmo escreve é um militar cortesão, assim se ajustando aos principais da nobreza da terceira parte da peça, dando azo a mais referências alusivas ao *Enquiridion*, quando Erasmo escreve:

...no sabes tú, soldado cristiano, que cuando te iniciaste en los mistérios del Agua Sagrada diste tu nombre a Cristo, tu Capitán, a quien debías doblemente la vida (...). Qué verguenza y qué infamia casi pública cuando un hom-

*bre traiciona a su capitán y príncipe! Por qué desprecias a Cristo, tu Capitán, sin que te detenga el miedo...*¹²⁴

Nas palavras do Duque ao Anjo: *Embarquemos / porque vuestros son los remos / nuestro es el capitán*. Pelo Imperador ao Diabo: *La pasión me librá / de tu infernal cadena. // Vivo es el esforzado / gran capitán per natura / que por nos fue tan cargado /...* E, por último, na oração conjunta final, enquanto a barca dos Anjos se afasta, nas palavras do Rei: *Oh capitán general / vencedor de nuestra guerra / pues por nos fuiste mortal / no consientas tanto mal / manda remar para tierra*. Referem-se a Cristo como capitão da barca, quando na segunda parte o Anjo havia considerado a barcagem (frete da barca) como da Madre pia (Igreja), e os Anjos remadores cantavam ser Cristo o patrão dela. Estando tudo isto correcto nos termos do *mythos* da peça.

No que respeita às orações, são isso mesmo, caracterizam a religiosidade formal e literal de cada figura, – não o Autor – reflectem as dignidades que representam na sua altivez e, mais uma vez a alusão às recomendações dos reformistas, a prática da oração das personagens responde a Erasmo no *Enquiridion*, capítulo 2, as armas do cavaleiro cristão: *Estas armas son la oración y la ciência. (...) La oración pide, pero a ciência [para Erasmo, Lutero, etc., a ciência está na Bíblia] sugiere lo que hay que pedir (...) enseña como orar em nombre de Jesús (...), no el grito de los lábios, sino el deseo ardiente del espíritu (...), has de levantar tus pensamientos al cielo, de onde te ha de venir la ayuda. Pero habrás de levantar también las manos al alto.*¹²⁵

Pela análise genérica pudemos observar que a Lição (normal), assim como o Responso (normal), são compostos por uma copla (duas estrofes) que, de modo geral, configuram as orações do Imperador, do Cardeal e do Papa. Apenas o Duque e o Rei tem uma Lição mais extensa que o normal, o Duque tem mais uma estrofe, e o Rei tem o dobro do normal da Lição. Quanto ao Responso, fogem ao normal: o Conde e o Duque que não têm Responso; o Rei e o Bispo que têm um Responso de estrofe e meia; e o Arcebispo depois de dois versos vê o seu Responso interrompido pelo Diabo, responde-lhe também em dois versos, e prossegue depois com mais uma estrofe.

Nestes casos certamente que não houve censura, Gil Vicente possivelmente alude a hábitos ou formalidades de alguém da Corte portuguesa, incluindo o alarde da devoção do rei de Portugal, de algum Conde, Duque, Bispo e Arcebispo.

Resta-nos expor alguns pormenores dos apelos a Deus das personagens de Glória, aos remos e remadores, e à Virgem, como de início o Anjo lhe roga

124 - *Enquiridion*, Erasmo de Roterdão, Biblioteca de Autores cristianos, Madrid, 2001, 2ªEd., pág. 58.

125 - *Idem*, pág.68-70.

pelos seus amigos: *Oh virgen nuestra señora / sed vos su socorredora / en la hora de la muerte.* (44).

Conde

A personagem (reformista) não se dirige ao Anjo (Igreja), não obtendo dele qualquer palavra, porque se dirige apenas aos remos e remadores: *Voyme a estotra embarcación. / (...) / Oh muy preciosos remos / socorred mi aflicción. // (...) Ayudadme res remadores / de las altas hierarquías / favoreced mis temores / pues sabéis cuantos dolores / por mí sufrió el mesías. // (...) / Oh gloriosa María.*

Duque

A figura do Duque é de integração e acordo dos que pretendem a reforma no seio da Igreja, dirige-se ao Anjo (directamente) ... *// Embarquemos / porque vuestros son los remos / nuestro es el capitán.* Depois é o próprio Diabo que se dirige aos Anjos remadores: *// Remadores / enviadme esos señores / que se tardan mucho allá.* [Duque] *En vano hubo dolores / Cristo por los pecadores? / Muy imposible será. / (...) / señores no penséis vos / que le custamos barato.*

Rei

O Rei procura manter os rituais e as normas correntes da oração, na qual se alarga, ele está do lado da Igreja de Roma, a quem considera pertencerem os remos das chagas de Cristo: *Oh remos de gran valor / oh llagas por nos habidas.* [Anjo] *Plega a nuestro redentor / nuestro Dios y criador / que os dé segundas vidas.* [Rei] *Buen Jesús que apareciste / todo en sangre bañado / y a Pilato oíste / mostrándote al pueblo triste / eis el hombre castigado.*

Imperador

Como a personagem anterior, o Imperador está com os remadores e com Roma, a quem pertencem os remos, mas está pendendo para a nova doutrina que afirma que Cristo já pagou por ele, garantindo-lhe a entrada no paraíso. *No he temor / piadoso es el señor. / Dios os salve remadores. / (...) / Angélico resplandor / consirad nuestros dolores. / (...) // Adóroos llagas preciosas / remos del mar más profundo / oh insignias piadosas / de las manos gloriosas / las que pintaron el mundo. // Y otras dos / de los pies remos por nos / de la parte de la tierra / esos remos vos dio Dios / para que nos libréis vos / y paséis de tanta guerra. // (...) / La pasión me librará / de tu infernal cadena.*

Numa primeira conclusão, Gil Vicente considera que o Poder político europeu espera que se concretize uma reforma da Igreja.

Bispo

Oh remos maravillosos / oh barca nueva segura / socorro de los llorosos / oh barqueros gloriosos / en vos está la ventura. Observe-se que o Bispo faz referência à **nova barca segura**, em confronto com a barca do Anjo da primeira parte (sem reformadores), barca sem Anjos remadores, sem barqueiros gloriosos. Portanto, além de um apelo aos reformadores, refere-se ao discurso de apresentação do Anjo, na segunda parte, apontando o destino da barca celestial da primeira parte da peça, e ao fecho desta Obra, no concluir desta terceira parte. ...// *Yo confío / en Jesú redentor mío / que por mí se desnudó / puestas sus llagas al frío / se clavó naquel navío / de la cruz donde espiró.*

Arcebispo

Em contraste com o Bispo, que se apresenta claramente como um reformador, o Arcebispo está do lado da Igreja tradicional, mas faz pela reforma, recorre aos reformadores, *que nos paséis con bonanza*, mas apela sobretudo à Virgem e aos santos: *Dadnos alguna esperanza / barqueros del mar del cielo / por la llaga de la lanza / que nos paséis con bonanza / a la tierra de consuelo.* // (...) // *Oh reina que al cielo subiste / sobre los coros lustrosa / del que te creó esposa / y tú virgen lo pariste.* // *Pues que súbito dolor / per san Juan recibiste / con nuevas del redentor.*

Cardeal

Esta figura faz também parte dos reformadores, porém de uma facção diferente da do momento histórico que decorre, percebe-se isso pela alusão feita pelo Diabo: *Vaisvos señor Cardenal? / Vuelta vuelta a los franceses.* A alusão refere-se à luta pela reforma pelo *conciliarismo*, na posição dos cardeais que estiveram do lado poder de decisão e definição da doutrina para os *Concílios*, apoiado pelo rei de França (Luís XII) em 1511-1512 (conciliábulo de Pisa), contra o Papa Júlio II.

[Cardeal] *Déxame plaga infernal.* [Diabo] *Vos visteis por voso mal / los años días y meses.* // [Cardeal] *Marineros / remadores verdaderos / llagas, remos, carabela / embarcad los pasajeros / que vos sois nuestos remeros / y la piedad la vela.* // [Anjo] *Socorreos Cardenal / a la madre del señor.* // [Cardeal] *Oh reina celestial / abogada general /...*

Papa

No momento histórico há, necessariamente, uma alusão ao Papa Leão X, na forma de **moralidade**, o Diabo dirige uma lição de ética ao Papa: [Papa] *Sabes tú que soy sagrado / vicario en el santo templo.* // [Diabo] *Cuanto más de alto estado / tanto más es obligado / dar a todos buen exemplo.* // *Y ser llano*

/ a todos manso y humano / quanto más ser de corona, / antes muerto, que tirano, / antes pobre, que mundano / como fue vuesa persona.

Depois, a serenidade do Anjo interlocutor, aconselhando o Papa a rogar a Jesus salvador (somente Cristo) aproxima-o dos remadores. [Anjo] *Oh pastor / porque fuiste guiador / de toda la cristiandad / habemos de ti dolor / plega a Jesú salvador / que t'envíe piedad.* // [Papa] *Oh gloriosa Maria / por las lágrimas sin cuento / que lloraste en aquel día / que tu hijo padecía / que nos libres de tormento.* O Papa prefere o apelo à Virgem.

As alusões à imagética do *Inferno* de Dante, apontada pelo Diabo e por certo evocada na cenografia, têm por objectivo reconstruir na memória do público os respectivos campos do imaginário, respeitantes ao inferno como destino presente na primeira parte da peça, requerendo uma reflexão sobre as acusações e os juízos presentes no decorrer do todo da acção dramática.

Sobressai uma alusão bem destacada, como complemento à forma aparente da peça, que com a presença das cinco personagens que nunca embarcaram vagueando pelas margens do rio, o Purgatório não constitui um destino para as almas, que assim ficam *abandonadas, sem rumo nem finalidade*, num cenário próximo do inferno.

Haverá por certo muitas mais alusões na peça, porém não as identificámos, a outros caberá o aprofundar da questão, porque *a interpretação* do *Auto das Barcas* está apenas a ser iniciada.

Com a assimilação da interpretação desta peça e com todas as obras do dramaturgo interpretadas, outros passos mais seguros serão possíveis. Contudo, qualquer que seja a evolução na interpretação científica do *Auto das Barcas*, onde observamos uma **Comédia sobre a moral**, ou *Auto de moralidade*, – onde o único defensor da Ética é o Diabo – para além do sentido filosófico, e do sentido ético e ideológico na forma aparente da peça, parece-nos que, pelo facto de os *principais*, os *grandes de alto estado*, se salvarem todos das penas do inferno (ao contrário dos seus servidores: cavaleiros, etc.), nos termos de qualquer doutrina religiosa (da época), constitui uma grave imoralidade, que de algum modo é sempre bem aceite pelo Poder, mesmo o do Clero. Assim, conclui-se a peça com o *triunfo da Ironia*.

Apontadores nominais

Joana de Valdês

Une as personagens do Onzeneiro ao Fidalgo e, depois, estes à Alcovi-teira (Margarida de Habsburgo, cunhada de Joana a *louca*); portanto, une es-

tas figuras nas personagens em algo que de facto sucedeu no momento, ou que podia ter sucedido na realidade histórica.

Joana de Valdês na peça constitui certamente uma referência a **Joana a louca**, mãe de Carlos I, então rei de Castela e Aragão (etc.), proclamado rei juntamente com sua mãe pelas Cortes em Tordesilhas (Castela) em Fevereiro de 1518, depois em Saragoça (Aragão) em Março e, mais tarde, em Barcelona (Principado da Catalunha).

Juan de Valdés era o nome do então “carcereiro” de Joana em Tordesilhas, *de facto* a rainha de Castela, *presa* no palácio real de Tordesilhas à sua guarda. Juan de Llano Valdés,¹²⁶ natural de Torre de Salas, foi o décimo quarto Senhor da Casa de Salas, Cavaleiro da Ordem de Santiago e *Guarda Mayor* da rainha *Juana la loca*. Apesar de ser o principal representante da família, e de lhe ter sido atribuída uma enorme responsabilidade, não encontramos mais informação, pelas suas funções terá sido uma figura abafada na vida pública.

Contudo havemos de considerar a prova cronológica, pois enquanto Juan de Valdés, o Senhor de Salas, guardava a rainha *louca* encarcerada, o seu irmão mais novo: Fernando de Valdés y Salas (oitavo filho, nascido em 1483), seguiu a carreira política e tornou-se famoso, foi protegido pelo Cardeal Cisneros de quem foi conselheiro, foi Visitador e depois membro do Conselho Supremo da Inquisição, bispo em várias localidades; acompanhou Carlos de Habsburgo desde 1516 ainda na Flandres. Foi conselheiro de Estado e presidiu ao Conselho Real de Castela. Nomeado arcebispo de Sevilha em 1546 foi Inquisidor Geral de Espanha entre 1547 e 1566.

Garcia Moniz

Constitui uma referência importante por diversas razões, e algumas já foram expostas.¹²⁷ Foi poeta do *Cancioneiro Geral* e Gil Vicente faz-lhe a primeira referência em *O Velho da Horta*. Seu pai, Rui Moniz, Tesoureiro da Casa da Moeda de Lisboa morreu em 1480 e, por herança familiar, nesse ano Garcia Moniz assumiu o seu cargo.¹²⁸ Em 1517 demitiu-se, provavelmente pelas mesmas razões, e ao mesmo tempo, em que Gil Vicente também se demitiu com a venda do cargo. Tal como Gil Vicente, mas ao nível da fidalguia, Garcia Moniz foi sempre um homem de confiança da Corte portuguesa, e em 6 de Julho de 1517 foi nomeado Tesoureiro da Casa da Guiné.

Damião de Góis dá testemunho de um caso na *Crónica de Dom Manuel*, que pode ter motivado a demissão dos cargos na Casa da Moeda: a decisão

126 - Contam-se várias famílias com o apelido Valdés, como se pode ver em: http://www.euskalnet.net/laviana/gen_astures/valdes.htm

127 - *Sobre o Auto das Barcas de Gil Vicente, Inferno, a interpretação I*, Março de 2018.

128 - Agostinho Ferreira Gambetta. *Gil Vicente moedeiro*. Onde se podem ler alguns dados conducentes a uma possível realidade de dados biográficos de Gil Vicente.

de el-rei de, em 1517, mandar cunhar moedas (prata e ouro) contrariando os conselhos recebidos do duque de Bragança; ou (na sugestão de Gil Vicente na peça) algo envolvendo os cunhos das moedas, peças para a produção da moeda (trabalho de ourives) que haviam sido sempre, única e exclusivamente, da guarda e responsabilidade do Tesoureiro da Casa da Moeda e, antes de aprovadas, do ourives seu criador. Será que el-rei Manuel I *entregou* (ou mandou fazer fora) os cunhos (as *formas*) das novas moedas (1517), ou a algum banqueiro (Sapateiro)? Eram conhecidos antecedentes, pois o Papa Júlio II havia entregue aos banqueiros Fugger (Alemanha) o serviço de cunhar moeda do Estado Pontifício (Roma). Porém, os banqueiros alemães mais importantes, os Fugger e os Welser, pouco depois, ainda durante o ano de 1517, transferiram as suas representações de Lisboa para Sevilha. Enquanto que aos que ficaram foi-lhes conferido novos privilégios.

Os *cunhos das moedas* estão ao cuidado e responsabilidade do Banqueiro que assim figuram no *Auto das Barcas (Inferno)* pelas *formas* que, na posse do Sapateiro, jamais podem entrar na barca do paraíso. Estão textualmente definidas na peça como *formas cagadas*. O sentido da palavra *cagada* ainda hoje se usa, tanto em português: *coisa* expulsa, dejeção, algo que se fez ao avesso do desejado; como em castelhano: (constando dos dicionários, textualmente): *excremento que se elimina de uma só vez, dejeção, acção contrária àquela que se deseja*. Ou seja: como a moeda é expelida do seu cunho. Assim, uma *forma cagada é uma forma do avesso* (o molde, cunho) da forma (da moeda) que se deseja.¹²⁹

De salientar ainda, que, as formas de sapateiro não são formas avessas (*cagadas*) dos sapatos, são formas ideais do volume do pé humano em diversas dimensões que servem de apoio à criação das caracterizadas formas (exteriores) dos sapatos.

Garcia Moniz estaria certamente entre os fundadores da instituída Misericórdia de Lisboa, porque lhe cabia a ele a missão de prestar assistência religiosa aos condenados à pena capital até ao momento da execução.¹³⁰

129 - Já nos referimos ao *cagado nebri*, numa expressão de Joane, referindo-se ao Procurador, onde *cagado* apresenta um sentido semelhante a *cagada*, acrescido aos outros sentidos, o próprio e outro figurado: *apavorado, cheio de medo*. Álvaro da Costa foi como embaixador junto de Carlos I de Espanha, oficialmente para tratar do casamento do príncipe João com Leonor, mas, para o príncipe fez uma grande *cagada* como Procurador, com procuração (e em segredo), recebeu Leonor como esposa de el-rei Manuel I.

130 - Garcia Moniz esteve por certo entre os fundadores da Misericórdia de Lisboa, cujos “objectivos eram acções de beneficência: socorrer os necessitados, ajudar viúvas e órfãos, enterrar os indigentes e **consolar nos momentos derradeiros os condenados à pena última**”; como, após ler em *carta* de Cataldo, escreve Américo da Costa Ramalho em *Para a história do humanismo em Portugal*, Vol V, pag. 23.

Pero de Lisboa

Une as personagens, Alcoviteira com o Corregedor e o Procurador; unindo portanto as três figuras com algo que lhes é comum.

Segundo Braamcamp Freire, em *Gil Vicente Trovador, Mestre da Balança*, identifica Pero de Lisboa como o Escrivão da Fazenda da Casa da Imposição de Lisboa. José Camões em *As Obras de Gil Vicente* (2002), aceita e transcreve o já expresso por B. Freire. Na verdade, supomos tratar-se de uma *indirecta* e, em conjunção, um chiste ou um remoque ao Cavaleiro da Casa de el-rei, o já identificado Pero de Lisboa, dizendo-lhe que *também a ele o espera o inferno*. Todavia, o caso será bem mais complexo, porque, a alusão a Pero de Lisboa é feita pela Alcoviteira Brísida Vaz, dirigindo-se ao Corregedor, razão pela qual havemos de ultrapassar a identificação mais simples (também verdadeira) encontrada pela crítica tradicional.

A *indirecta* que passa por Pero de Lisboa, dirige-se a um Pero que terá ido de Lisboa, como Embaixador de el-rei, para contactar o Imperador Maximiliano ou a sua filha, a tia de Carlos, Margarida de Habsburgo (figurada na Alcoviteira): *vem lá Pero de Lisboa?*

Poderia tratar-se de **Pero de Gouveia**, juiz aposentado e de idade avançada, mas que alguns anos antes havia servido como embaixador enviado por Manuel I de Portugal ao Imperador (Maximiliano de Habsburgo) e a seu filho Filipe, então na Flandres, para negociar o casamento do príncipe João com Leonor. Este casamento ficou aprovado quando o príncipe devia ter cerca de dois anos de idade ou pouco mais. Portanto no estrangeiro (Flandres) e perante Margarida de Habsburgo, ele seria Pero de Lisboa (pois, segundo Gil Vicente, de onde é enviado). Porque *Pero de Lisboa* é evocado por Brísida Vaz para reconhecermos o caso do Tratado de Saragoça, do casamento *no momento* realizado – agora levado a cabo pelo Corregedor e pelo Procurador, fazendo tábua rasa dos acordos de noivado do príncipe João realizados por Pero de Gouveia, – portanto uma alusão ao caso do casamento de el-rei Manuel I com a noiva prometida a seu filho desde que este se conhece a si mesmo, haveria cerca de quinze anos. Pero de Gouveia foi desembargador dos Agravos da Casa da Suplicação¹³¹ e Juiz dos Feitos Reais nomeado por Manuel I (Chancelaria de D. Manuel I, Livro 14, fls. 83v).¹³²

131 - O Supremo Tribunal do Reino Português até ao século XIV chamou-se Cúria do Rei, Tribunal da Corte ou Tribunal da Casa do Rei, e acompanhava o monarca nas suas deslocações. Nas Ordenações Afonsinas o tribunal supremo de Portugal ainda é designado por Casa da Justiça da Corte. Mais tarde passou a designar-se por **Casa da Suplicação**. Sob João I de Portugal, foi criado o cargo de **Regedor das Justiças da Casa da Suplicação** e de **Regedor e Governador da Casa do Cível de Lisboa**. Wikipédia (2018).

132 - Pero de Gouveia já era chanceler mor em 1502, como consta de em carta de 12 de Julho onde o rei o refere de seu Conselho e com o cargo de seu chanceler mor (2, 64v).

Contudo, numa melhor alternativa de identificação da referência feita, porque coetânea e bem integrada na cronologia dos acontecimentos, e com o mesmo sentido a que nos referimos, além da *indirecta* passando por **Pero de Lisboa**, será uma alusão a **Pero Correia**.

*Em Janeiro de 1517 o embaixador Pero Correia dava conta ao monarca da sua chegada a Bruxelas onde, por pessoas gradas que o haviam visitado, sabia que o casamento do príncipe D. João com a infanta D. Leonor era desejado e bem aceite por todos. Por carta de 5 de Fevereiro, o embaixador reiterava ao rei que esse enlace era tido por certo na corte: «tenho sabido que ela [infanta D. Leonor], e todos os da sua casa, o desejam quanto é razão», mas acrescentava: «**e parece-me que ficariam muito desconsolados se soubessem como a isso não sou vindo.**» O facto é que, ainda vivia portanto a rainha, o que não deixa de ser estranho, D. Manuel ordenava a Pero Correia em finais do mês que «não façais lá mais detença, nem faleis em cousa alguma» no que respeitava ao casamento de D. João com D. Leonor. Cumpridas as instruções do rei, o embaixador regressou a Lisboa em Abril, já entretanto tinha falecido a rainha D. Maria.*

Da cronologia e dos conteúdos da correspondência então trocada com o seu embaixador é forçoso concluir que D. Manuel, nos últimos tempos de vida da rainha sua mulher, desinvestiu no casamento de D. João com D. Leonor (...).

Em Outubro de 1517, Álvaro da Costa partiu para Castela, supostamente com a principal missão de saudar o recém-chegado D. Carlos da parte do rei de Portugal, ocasião propícia a adiantar-se o acerto do casamento do príncipe herdeiro com D. Leonor. Mas não foi essa a única missão do embaixador régio: na verdade, o monarca deu instruções precisas a Álvaro da Costa para tratar e concluir, no maior segredo, guardado mesmo perante os membros do seu conselho, não para o filho mas para si, o casamento com a infanta D. Leonor. Menos de seis meses após a morte da rainha D. Maria o rei determinara, de forma inesperada e para escândalo de muitos, passar a «terceiras vodas» com a noiva que antes destinara ao filho, num processo que dividiu a corte e o reino e deu corpo a um perturbador constrangimento entre o rei D. Manuel e o seu filho e herdeiro. (...)

Aposentou-se em 21 de Outubro de 1515, com uma tença de 20.000 reais, deixando o ofício de juiz dos feitos reais (24, 150). Era ainda vivo em 1520, pois por carta de el-rei, em Évora, de 24 Agosto (36, 64v), Pero de Gouveia recebe mais uma tença vitalícia de vinte mil reais, numa carta de el-rei onde é ainda designado por membro do seu Conselho e Desembargo. Pouco tempo antes (1520-04-30) el-rei havia feito a doação ao neto, com o mesmo nome, Pero de Gouveia, das saboarias do almoxarifado de Portalegre, em paga dos “muitos serviços” de seu avô e seu pai Martim Vaz de Gouveia, já falecido.

A 22 de Maio de 1518, na cidade aragonesa de Saragoça, concluíam-se as negociações do casamento, conduzidas pela parte portuguesa por Álvaro da Costa e, pela parte do rei D. Carlos, pelo cardeal de Tortosa, Adriano de Utrecht, Guilherme de Croy, e pelo doutor Jean Sauvage, seu chanceler-mor.

(Ana Isabel Buescu, *Catarina de Áustria, 1507-1578, Infanta de Tordesilhas rainha de Portugal*, Ed. A Esfera dos Livros, 2007)

Considerando o facto de Gil Vicente na peça figurar Álvaro da Costa na personagem do Procurador e figurar Jean de Sauvage no Corregedor – porque este corresponde à figura mais próxima da Alcoviteira (Margarida de Habsburgo) – a referência a Pero de Lisboa, porque este estará incluído na mesma trama, *uma tecida e urdida meada* da Alcoviteira, corresponderá ao Pero Correia acima referido: o Pero que foi de Lisboa a Bruxelas tratar secretamente o casamento e algum ou alguns outros casos, como o de Magalhães.

São Pimentel

Afigura-se por uma intervenção do Onzeneiro perante o Diabo – *este mundo* – referindo-se a alguém, evidentemente: *.../ pesar de sam Pimentel / nunca tanta pressa vi*. Trata-se por certo de uma referência a **el-rei Manuel I** de Portugal, *o rei da Pimenta*, seguindo o epíteto dado pelo rei de França.

Semifará

Trata-se de uma alusão, realizada no espaço perceptivo da cena, feita pelo Judeu perante o Diabo – *Por vida do Semifará / que me passeis o cabrão* (570) – apresenta certa semelhança com o caso *pesar de sam Pimentel* do Onzeneiro, porém, com alguma ambiguidade, porque pelo texto da fala não se pode dizer, com toda a firmeza, se o Judeu se refere a si próprio se a outrem também presente. Contudo, pela expressão – *vida do...*, – e pelas referências que faz a seguir, dirigindo-se ao Fidalgo, tratando-o por *senhor meirinho, corregedor, coronel* – na verdade, vendo-o no comando da embarcação pela sobrançeria que a personagem exhibe na barca, e de certo modo desqualificando-o face ao Diabo – podia estar dizendo para lhe passar o bode, *pela vida daquele Fidalgo*, percebido por ele como o comandante da barca do inferno. O Diabo só dá conta de estar a ser ultrapassado quando o Judeu apela directamente ao Fidalgo: *Por que nom irá o Judeu / onde vai Brísida Vaz? / Ao senhor meirinho apraz? (575) / Senhor meirinho irei eu? / (...) / Corregidor coronel / castigai este sandeu. (580).*

Desta maneira, o Judeu no diálogo a sós com o Diabo pede-lhe, pela vida daquele que considera ser o Senhor da barca, apontando o Fidalgo (como sendo o *Semifará*), que lhe permita passar o Bode – como que às escondidas do patrão – e, na negativa do Diabo, dirige-se, agora com todo o respeito, ape-

lando directamente ao que insiste em ser visto como a autoridade máxima da embarcação: o Fidalgo. Como sabemos a reacção do Diabo foi uma forte re-preensão: *E ò Fidalgo quem lhe deu / o mando deste batel?*

São Domingos

Ah nom praz a sam Domingos (455) / *com tanta descortesia*. Ora, *não praz a são Domingos...*, é uma locução interjectiva, o que não quer dizer que o Frade seja dominicano, mas que não agradará aos dominicanos que este Frade (o Papa Leão X) esteja a ser tão mal tratado, com as acusações de grande folião e do pecado de transformar o *convento* (a Igreja, Roma) num *conventilho* ou algo parecido, como o Diabo (*este mundo*, inclusive Lutero) o acusa.

Os dominicanos – pela Ordem dos frades pregadores fundada por São Domingos – são doutores nas universidades, são os frades mais letrados, os especialistas nas *Escrituras*, controlam a doutrina da Igreja e o Santo Ofício, a Santa Inquisição.

Contudo, pelo exposto anteriormente a evocação *Ah não praz a São Domingos*, será uma alusão às *pregações* de Savonarola, o frade dominicano que, no governo de Florença, desafiou Roma e o Papa Alexandre VI (Rodrigo de Bórgia), condenado à morte (1498) e à fogueira na praça pública de Florença, mesmo depois de morto, porque a doutrina ou a simples evocação de Savonarola era altamente proibida pela Igreja, mas o seu culto mantinha-se no Sul da Europa como até o comprova a oração (musicada e a vozes) *Miserere* (Gil Vicente), muito possivelmente apresentada na câmara da rainha Maria em 16 de Janeiro de 1517 (um ano após a morte de Fernando de Aragão, o *Católico*, pai da rainha e simpatizante de Savonarola).

O que *não praz a São Domingues* seria o *estado actual* (1518) da Igreja de Roma, aliás como anos antes terá sido pregado por Savonarola, e que agora se repete a muitas mais vozes. Mas na personagem, a si mesmo o Frade considera-se à parte da situação, pois a Cúria Romana havia condenado Savonarola “comprovando a falsidade” das intervenções dele, porém, vinte anos depois, assiste-se a uma repetição das investidas, de novo contra Roma e a *várias vozes*. Portanto, o sentido nas palavras da personagem Frade, será que, não praz ao santo fundador dos *Pregadores* – *não praz a São Domingos* – que se façam acusações semelhantes (às de Savonarola, que o Diabo repete), tais ataques constituem apenas *muita descortesia* para com o Papa.

Outras referências identificáveis

Afonso Valente (784) foi carcereiro da cadeia de Lisboa a partir de 1501 e ainda o seria em 1518, conforme Braamcamp Freire.

Missas de são Gregório, são as missas por sufrágio das almas, instituídas pelo papa Gregório VII (São Gregório).

São Grou e São Pata do céu, em *Purgatório*, são referências à personagem do próprio Diabo, que renega o seu próprio ser ao dar conta da incapacidade de intervir na situação que lhe é desfavorável, assim como **João Corujo** e **João Grou**, o Pastor confirma, o com o verso em que se dirige ao Diabo: *Calai-vos senhor Jão Grou* (485).

Gil na segunda parte da peça, não haverá qualquer dúvida de que se refere à Ordem de Cristo, numa relação com o primeiro Grão-Mestre da Ordem: Gil Martins (Marta Gil). Os seus feitos seguem na barca do paraíso. Em, *oh renego de Samora* (103, 2), faltam dois versos na estrofe dificultando a identificação da referência.

Frei Caramujo, também na segunda parte da peça: *.../ todos fazem seu proveito* (325) / *olhade o frei caramujo* /... No estado actual do estudo das obras de Gil Vicente, pensamos tratar-se de uma referência a Erasmo de Roterdão na fala do Pastor rústico, pois a avaliar pelas peças anteriores, o dramaturgo considera Erasmo com uma *personalidade dissimulada* (ora, com um pé dentro da Igreja, ora fora dela), como em *Elogio da Loucura*.

No momento (1518-1519), trata-se de uma referência do Pastor (Magaalhães) que acredita na unidade da Igreja, e no caso, filtrado pelo dramaturgo, que vê em Erasmo um consequente divisor que, de momento, tolda a sua posição ideológica, com silêncios, pronunciamentos e actuação perante as manifestações académicas dos que apoiam e dos que contestam as (95) teses de Lutero, e outros textos publicados sobre os confrontos ideológicos e ou a doutrina da Igreja. *.../ olhade o frei caramujo / bargante que nam tem cujo / quant'a agora é o feito feito*. Querendo o Pastor dizer que Erasmo (*bargante que nam tem cujo* =¹³³ um *tratante* sem ascendentes) com as suas intervenções e publicações, com o que fez (pregou e escreveu) sobre a liberdade de interpretação das *escrituras* (o *Manual do Cavaleiro Cristão*) em oposição à *escolástica* (e *novos teólogos* = Tomás de Aquino), terá reconduzido aos movimentos de contestação – o *que fez está feito* – agora resultando nos confrontos encabeçados por Lutero.

133 - Erasmo de Roterdão era bastardo, supõe-se que seria filho do padre (pároco católico) Roger Gerard.

Auto das Barcas

I Parte — Inferno

Auto de moralidade composto por Gil Vicente.

Por contemplação da sereníssima e muito católica rainha dona Leonor nossa senhora e representada por seu mandado ao poderoso príncipe e mui alto rei dom Manuel primeiro de Portugal deste nome.

Começa a declaração e argumento da obra.

Primeiramente, no presente auto se figura que no ponto que acabamos de expirar chegamos subitamente a um rio, o qual por força havemos de passar em um de dois bateis que naquele porto estão: um deles passa para o paraíso e o outro para o inferno.

Os quais bateis tem cada um seu arrais na proa: o do paraíso um Anjo e o do inferno um Arrais infernal e um Companheiro.

O primeiro interlocutor é um Fidalgo que chega com um Pajem que lhe leva um rabo mui comprido e uma cadeira de espaldas.

E começa o Arrais do Inferno desta maneira ante que o Fidalgo venha:

1	Diabo	<i>À barca à barca oulá que temos gentil maré ora venha o caro a ré.</i>	
	Companheiro	<i>Feito feito.</i>	
	Diabo	<i>Bem está.</i>	
		<i>Vai tu muit'ieramá atesa aquele palanco e despeja aquele banco pera a gente que vinrá.</i>	5
2		<i>À barca à barca u u asinha que se quer ir. Oh que tempo de partir louvores a Berzebuu.</i>	10

	<i>Ora sus que fazes tu?</i>	
	<i>Despeja todo esse leito.</i>	
Companheiro	<i>Em boa hora feito feito.</i>	15
Diabo	<i>Abaxa màora esse cu.</i>	
3		
	<i>Faze aquela poja lesta</i>	
	<i>e alija aquela driça.</i>	
Companheiro	<i>Oh caça oh iça iça.</i>	
Diabo	<i>Oh que caravela esta.</i>	20
	<i>Põe bandeiras que é festa</i>	
	<i>verga alta âncora a pique.</i>	
	<i>Ó poderoso dom Anrique</i>	
	<i>cá vindes vós que cousa é esta?</i>	
4		
Vem o Fidalgo e chegando ao batel infernal diz:		
Fidalgo	<i>Esta barca onde vai ora</i>	25
	<i>que assi está apercebida?</i>	
Diabo	<i>Vai pera a ilha perdida</i>	
	<i>e há de partir logo ess'hora.</i>	
Fidalgo	<i>Por lá vai a senhora?</i>	
Diabo	<i>Senhor a vosso serviço.</i>	30
Fidalgo	<i>Parece-me isso cortiço.</i>	
Diabo	<i>Porque a vedes lá de fora.</i>	
5		
Fidalgo	<i>Porém a que terra passais?</i>	
Diabo	<i>Pera o inferno senhor.</i>	
Fidalgo	<i>Terra é bem sem sabor.</i>	35
Diabo	<i>Quê? E também cá zombais?</i>	
Fidalgo	<i>E passageiros achais</i>	
	<i>pera tal habitação?</i>	
Diabo	<i>Vejo-vos eu em feição</i>	
	<i>pera ir ao nosso cais.</i>	40
6		
Fidalgo	<i>Parece-te a ti assi.</i>	
Diabo	<i>Em que esperas ter guarida?</i>	
Fidalgo	<i>Que leixo na outra vida</i>	
	<i>quem reze sempre por mi.</i>	
Diabo	<i>Quem reze sempre por ti</i>	45
	<i>hi hi hi hi hi hi hi</i>	
	<i>e tu viveste a teu prazer</i>	
	<i>cuidando cá guarecer</i>	
	<i>porque rezem lá por ti.</i>	

- 7
Embarcai ou embarcai 50
que haveis d'ir à derradeira
mandai meter a cadeira
que assi passou vosso pai.
- Fidalgo *Que que que. Assi lhe vai?*
Diabo *Vai ou vem. Embarcai prestes* 55
segundo lá escolhestes
assi cá vos contentai.
- 8
Pois que já a morte passastes
havêis de passar o rio.
- Fidalgo *Nam há aqui outro navio?* 60
Diabo *Nam senhor que este fretastes*
e primeiro que espirastes
me destes logo sinal.
- Fidalgo *Que sinal? Fui este tal.*
Diabo *Do que vós vos contentastes.* 65
- 9
Fidalgo *A estoutra barca me vou.*
Ou da barca para onde is?
Ah barqueiros nam me ouvis?
Respondê-me. Oulá ou.
- Pardeos aviado estou* 70
quant'a isto é já pior
que giricocins salvaror
cuidam que sam eu grou.
- 10
Anjo *Que querês?*
Fidalgo *Que me digais*
pois parti tam sem aviso 75
se a barca do paraíso
é esta em que navigais.
- Anjo *Esta é. Que demandais?*
Fidalgo *Que me leixês embarcar.*
Sou fidalgo de solar 80
é bem que me recolhais.
- 11
Anjo *Nam se embarca tirania*
neste batel divinal.
- Fidalgo *Nam sei por que haveis por mal*
que entr'a minha senhoria. 85

Anjo	<i>Pera vossa fantasia mui estreita é esta barca.</i>	
Fidalgo	<i>Pera senhor de tal marca nom há aqui mais cortesia?</i>	
12	<i>Venha prancha e atavio levai-me desta ribeira.</i>	90
Anjo	<i>Nam vindes vós de maneira pera ir neste navio.</i>	
	<i>essoutro vai mais vazio a cadeira entrará e o rabo caberá e todo vosso senhorio.</i>	95
13	<i>Vós irês mais espaçoso com fumosa senhoria cuidando na tirania do pobre povo queixoso.</i>	100
	<i>E porque de generoso desprezastes os pequenos achar-vos-ês tanto menos quanto mais fostes fumoso.</i>	105
14		
Diabo	<i>À barca, à barca senhores. Oh que maré tam de prata um ventezinho que mata e valentes remadores.</i>	
Diz cantando:	<i>Vos me venirés a la mano a la mano me veniredes.</i>	110
15		
Fidalgo	<i>Ao inferno todavia inferno há i pera mi? Oh triste enquanto vivi nam cuidei que o i havia</i>	115
	<i>tive que era fantasia folgava ser adorado confiei em meu estado e nom vi que me perdia.</i>	
16		
	<i>Venha essa prancha veremos esta barca de tristura.</i>	120
Diabo	<i>Embarqu'a vossa doçura que cá nos entenderemos.</i>	

- Tomarês um par de remos
veremos como remais
e chegando ao nosso cais
todos bem vos serviremos.* 125
- 17
- Fidalgo *Esperar-me-ês vós aqui
tornarei à outra vida
ver minha dama querida
que se quer matar por mi.* 130
- Diabo *Que se quer matar por ti?*
Fidalgo *Isto bem certo o sei eu.*
Diabo *Oh namorado sandeu
o maior que nunca vi.* 135
- 18
- Fidalgo *Como podrá isso ser
que m'escrivia mil dias?*
Diabo *Quantas mentiras que lias
e tu morto de prazer.*
- Fidalgo *Pera que é escarnecer
que nom havia mais no bem?* 140
Diabo *Assi vivas tu amém
como te tinha querer.*
- 19
- Fidalgo *Isto quanto ao que eu conheço.*
Diabo *Pois estando tu espirando
se estava ela requebrando
com outro de menos preço.* 145
- Fidalgo *Dá-me licença te peço
que vá ver minha mulher.*
Diabo *E ela por nam te ver
despenhar-s'-á dum cabeça.* 150
- 20
- Quanto ela hoje rezou
antre seus gritos e gritas
foi dar graças infinitas
a quem a desassombrou.* 155
- Fidalgo *Quanto ela bem chorou.*
Diabo *Nom há i choro d'alegria?*
Fidalgo *E as lástimas que dezia?*
Diabo *Sua mãe lhas ensinou.*
- 21
- Entraí entraí entraí
ei-la prancha ponde o pé.* 160

Fidalgo *Entremos pois que assi é.*
 Diabo *Ora senhor descansai...*
Passeai e sospirai
entanto vinrá mais gente. 165
 Fidalgo *Oh barca como és ardente*
maldito quem em ti vai.

22

Diz o Diabo ao Moço da cadeira:

Diabo *Nom entras cá, vai-te di...,*
a cadeira é cá sobeja,
cousa qu'esteve na igreja 170
nom se há d'embarcar aqui!

Cá lha darão de marfim
marketada de Dolores
com tais modos de lavores
que estará fora de si. 175

23

À barca à barca bõa gente
que queremos dar à vela
chegar a ela chegar a ela
muitos e de boa mente.

Oh que barca tam valente. 180

Vem um Onzeneiro e pergunta ao Arrais do Inferno dizendo:

Onzeneiro *Pera onde caminhais?*
 Diabo *Oh que màora venhais*
Onzeneiro meu parente.

24

Como tardastes vós tanto?
 Onzeneiro *Mais quisera eu lá tardar.* 185
Na safra do apanhar
me deu Saturno quebranto.

Diabo *Ora mui muito m'espanto*
nom vos livrar o dinheiro.
 Onzeneiro *Solamente pera o barqueiro* 190
nom me leixarom nem tanto.

25

Diabo *Ora entrai entrai aqui.*
 Onzeneiro *Nam hei eu i d'embarcar.*
 Diabo *Oh que gentil recear*
e que cousas pera mi. 195

- Onzeneiro *Ainda agora faleci
leixa-me buscar batel
pesar de sam Pimentel
nunca tanta pressa vi.*
- 26
- Pera onde é a viagem?* 200
- Diabo *Pera onde tu hás d'ir.*
- Onzeneiro *Havemos logo de partir?*
- Diabo *Nam cures de mais linguagem.*
- Onzeneiro *Pera onde é a passagem?*
- Diabo *Pera a infernal comarca.* 205
- Onzeneiro *Dix nom vou eu em tal barca
estoutra tem vantagemem.*
- 27
- Ou da barca oulá ou
havês logo de partir?*
- Anjo *E onde queres tu ir?* 210
- Onzeneiro *Eu pera o paraíso vou.*
- Anjo *Pois quant'eu mui fora estou
de te levar para lá.
Essa barca que lá está
vai pera quem te enganou.* 215
- 28
- Onzeneiro *Porquê?*
- Anjo *Porque esse bolsão
tomara todo o navio.*
- Onzeneiro *Juro a Deos que vai vazio.*
- Anjo *Nam já no teu coração.*
- Onzeneiro *Lá me fica de rondão
minha fazenda e alhea.* 220
- Anjo *Oh onzena como és fea
e filha de maldição.*
- 29

Torna o Onzeneiro à barca do inferno e diz:

*Oulá ou demo barqueiro
sabês vós no que me fundo:* 225
*quero lá tornar ao mundo
e trarei o meu dinheiro.*

*Aqueloutro marinheiro
porque me vê vir sem nada
dá-me tanta borregada* 230
como arrais lá do Barreiro.

30

Diabo *Entra entra remarás
nom percamos mais maré.*

Onzeneiro *Todavia.*

Diabo *Per forç'ê
que te pês cá entrarás* 235

*irás servir Satanás
porque sempre te ajudou.*

Onzeneiro *Oh triste quem me cegou.*

Diabo *Cal-te que cá chorarás.*

31

Entrando o Onzeneiro no batel que achou o Fidalgo embarcado, diz tirando o barrete:

Onzeneiro *Santa Joana de Valdês* 240
cá é vossa senhoria.

Fidalgo *Dá ò demo a cortesia.*

Diabo *Ouvis? Falai vós cortês.*

*Vós Fidalgo cuidarês
que estais na vossa pousada?* 245
*Dar-vos-ei tanta pancada
com um remo que reneguéis.*

32

Vem Joane o parvo e diz ao Arrais do Inferno:

Joane *Ou daquela.*

Diabo *Quem é?*

Joane *Eu só.*

É esta araviara nossa?

Diabo *De quem?*

Joane *Dos tolos.*

Diabo *Vossa.* 250

Entra.

Joane *De pulo ou di vô?*

*Ou pesar de meu avó
soma vim adoecer
e fui màora a morrer
e nelo pera mi só.* 255

33

Diabo *De que morreste?*

Joane *De quê!?*

Samicas de caganeira.

Diabo *De quê?*

Joane	<i>De cagamerdeira má ravugem que te dê.</i>	
Diabo	<i>Entra põe aqui o pé.</i>	260
Joane	<i>Oulá nom tombe o zambuco.</i>	
Diabo	<i>Entra tolazo enuco que se nos vai a maré.</i>	
34		
Joane	<i>Aguardai aguardai oulá. E onde havemos nós d'ir ter?</i>	265
Diabo	<i>Ao porto de Lucifer.</i>	
Joane	<i>Ha ha ha.</i>	
Diabo	<i>Ò inferno entra cá.</i>	
Joane	<i>Ò inferno? Eramá. Hiu hiu barca do cornudo Pero Vinagre beçudo rachador d'Alverca hu ha.</i>	270
35		
	<i>Capateiro da Candosa antrecosto de carrapato hiu caga no sapato filho da grande aleivosa.</i>	275
	<i>Tua molher é tinhosa e há de parir um sapo chentado no guardenapo neto de cagarrinhosa.</i>	
36		
	<i>Furta cebola hiu hiu escomungado nas erguejas burrela cornudo sejam toma o pão que te caiu.</i>	280
	<i>A molher que te foguei per'a ilha da Madeira cornudo at'à mangueira toma o pão que te caiu.</i>	285
37		
	<i>Hiu hiu lanço-te ua pulha de de pica na aquela hump hump caga na vela hio cabeça de grulha.</i>	290
	<i>Perna de cigarra velha caganita de coelha</i>	

*pulourinho de Pampulha
mija n'agulha mija n'agulha.* 295

38

Chega o parvo ao batel do Anjo e diz:

Joane *Ou do barco.*
Anjo *Que me queres?*
Joane *Queres-me passar além?*
Anjo *Quem és tu?*
Joane *Samica alguém.*
Anjo *Tu passarás, se quiseres...*

Porque em todos teus fazeres 300
per malícia nom erraste.
Tua simpreza t'abaste
para gozar dos prazeres.

39

Espera entanto per i
veremos se vem alguém 305
merecedor de tal bem
que deva de entrar aqui.

Vem um Sapateiro com seu avental e carregado de formas e chega ao batel infernal diz:

Sapateiro *Ou da barca.*
Diabo *Quem vem i?*
Santo Sapateiro honrado
como vens tam carregado. 310
Sapateiro *Mandaram-me vir assi.*

40

E pera onde é a viagem?
Diabo *Pera o lago dos danados.*
Sapateiro *Os que morrem confessados*
onde tem sua passagem? 315

Diabo *Nom cures de mais linguagem*
esta é tua barca esta.
Sapateiro *Arrenegaria eu da festa*
e da puta da barcagem.

41

Como poderá isso ser 320
confessado e comungado?
Diabo *E tu morreste escomungado*
nom o quiseste dizer

- esperavas de viver.*
Calaste dous mil enganós 325
tu roubaste bem trint'anos
o povo com teu mester.
- 42
- Embarca eramá pera ti*
que há já muito que t'espero.
 Sapateiro *Pois digo-te que nom quero.* 330
 Diabo *Que te pés hás d'ir si si.*
- Quantas missas eu ouvi*
nom me hão elas de prestar?
 Sapateiro
 Diabo *Ouvir missa então roubar*
é caminho per'aquí. 335
- 43
- E as ofertas que darão*
e as horas dos finados?
 Sapateiro
 Diabo *E os dinheiros mal levados*
que foi da satisfação?
- Ah nom praza ò cordovão* 340
nem à puta da badana
s' é esta boa traquitana
em que se vê Joan'Atão.
- 44
- Ora juro a Deos que é graça.*
- Vai-se à barca do Anjo e diz:
- Ou da santa caravela* 345
poderês levar-mo nela?
 Anjo *A carrega t'embaraça.*
- Nom há mercê que me Deos faça?*
Isto u xiquer irá.
 Sapateiro
 Anjo *Essa barca que lá está* 350
leva quem rouba de praça.
- 45
- As almas embaraçadas.*
 Sapateiro *Ora eu me maravilho*
haverdes por gram peguilho
quatro forminhas cagadas 355
- que podem bem ir chantadas*
num cantinho desse leito.
 Anjo *Se tu viveras dereito*
elas foram cá escusadas.

46

Sapateiro *Assi que determinais* 360
que vá coser ò inferno?

Anjo *Escrito estás no caderno*
das .mentas infernais.

Torna-se à barca dos danados e diz:

Sapateiro *Ou barqueiros que aguardais?*
Vamos venha a prancha logo 365
e levai-me àquele fogo
nam nos detenhamos mais.

47

Vem um Frade com uma Moça pela mão e um broquel e uma espada na outra e um casco debaixo do capelo, e ele mesmo fazendo a baixa começou de dançar dizendo:

Frade *Tai rai rai ra rã, ta ri ri rã*
tarai rai rai rã, tai ri ri rã
tã tã, ta ri rim rim rã hu há. 370

Diabo *Que é isso padre que vai lá?*

Frade *Deo gracias, som cortesão.*

Diabo *Sabês também o tordião?*

Frade *Por que nam? Como ora sei.*

Diabo *Pois entrai eu tangerei* 375
e faremos um serão.

48

Essa dama é ela vossa?

Frade *Por minha lá a tenho eu* la
e sempre a tive de meu.

Diabo *Fezestes bem que é fermosa.* 380

E nam vos punham lá grossa
no vosso convento santo?

Frade *E eles fazem outro tanto.*

Diabo *Que cousa tam preciosa.*

49

Entraí padre reverendo. 385

Frade *Para onde levais gente?*

Diabo *Pera aquele fogo ardente*
que nom temestes vivendo.

Frade *Juro a Deos que nom t'entendo.*

E est'hábito nom me val? 390

Diabo *Gentil padre mundanal*
a Berzabu vos encomendo.

50

Frade *Ah Corpo d'Deos consagrado
pela fé de Jesu Cristo
que eu nom posso entender isto 395
eu hei de ser condenado?*

*Um padre tam namorado
e tanto dado a virtude
assi Deos me dê saúde
que eu estou maravilhado. 400*

51

Diabo *Nom curês de mais detença
embarcai e partiremos
tomarês um par de remos.*

Frade *Nom ficou isso n'avença.*

Diabo *Pois dada está já a sentença. 405*

Frade *Pardeos essa seri'ela
nam vai em tal caravela
minha senhora Florença.*

52

*Como por ser namorado
e folgar com ua mulher 410
se há um frade de perder
com tanto salmo rezado?*

Diabo *Ora estás bem aviado.*

Frade *Mais estás bem corregido.*

Diabo *Devoto padre marido 415
havês de ser cá pingado.*

53

Descobriu o Frade a cabeça tirando o capelo e apareceu o casco, e diz o Frade:

Frade *Mantenha Deos esta coroa.*

Diabo *Ó padre frei capacete
cuidei que tínheis barrete.*

Frade *Sabê que foi da pessoa. 420*

*Esta espada é roloa
e este broquel rolão.*

Diabo *Dê vossa reverença lição
d'esgrima que é cousa boa.*

54

Começou o Frade a dar lição de esgrima com a espada e broquel que eram de esgrimir e diz desta maneira:

Frade *Deo gracias. Dêmos caçada:* 425
pera sempre contra sus
um fendente ora sus
esta é a primeira levada.

Alto levantai a espada
talho, largo, e um revés 430
e logo colher os pés
que todo o al nom é nada.

55 *Quando o recolher se tarda*
o ferir nom é prudente
ora sus mui largamente 435
cortai na segunda guarda.

Guarde-me Deos d'espingarda
mais de homem denodado
aqui estou tam bem guardado
como a palha n'albarda. 440

56 *Saio com mea espada*
oulá guardai as queixadas.

Diabo *Oh que valentes levadas.*

Frade *Ainda isto nom é nada.*

Dêmos outra vez caçada: 445
contra sus e um fendente
e cortando largamente
ês aqui seista feitada.

57 *Daqui saio com ua guia*
e um revés da primeira 450
esta é quinta verdadeira.
Oh quantos daqui feria.

Padre que tal aprendia
no inferno há d'haver pingos?
Ah nom praz a sam Domingos 455
com tanta descortesia.

58

Tornou a tomar a Moça pela mão dizendo:

Vamos à barca da glória.

Começou o Frade a fazer o tordião e foram dançando até ao batel do Anjo desta maneira:

*Ta ra ra rai ram, ta ri ri ri ri ram
tai rai ram ta ri ri ram, ta ri ri ram
u á.* 460

59

*Deo gracias há lugar cá
pera minha reverença
e a senhora Frorença
polo meu entrará lá.*

Joane *Andar muit'ieramá.* 465

Furtaste o trinchão frade.

Frade *Senhora dá-m' à vontade
que este feito mal está.*

60

*Vamos onde havemos d'ir
nam praz a Deos com a ribeira 470
eu nam vejo aqui maneira
senam enfim concrudir.*

Diabo *Haveis padre de viir.*

Frade *Agasalhai-me lá Frorença
e compra-se esta sentença 475
e ordenemos de partir.*

61

Tanto que o Frade foi embarcado, veio uma alcoviteira por nome Brísida Vaz, a qual chegando à barca infernal diz desta maneira:

Brísida Vaz *Oulá da barca oulá.*

Diabo *Quem chama?*

Brísida Vaz *Brísida Vaz.*

Diabo *Eh aguarda-me rapaz
como nom vem ela já? 480*

Companheiro *Diz que nom há de vir cá
sem Joana de Valdês.*

Diabo *Entraí vós e remarês.*

Brísida Vaz *Nom quero eu entrar lá.*

62

Diabo *Que sabroso arrecear.* 485

Brísida Vaz *Nom é 'ssa barca que eu cato.*

Diabo *E trazês vós muito fato?*

Brísida Vaz *O que me convém levar.*

Diabo *Que é o qu'havês d'embarcar?*

Brísida Vaz *Seiscentos virgos posiços 490*

	<i>e três arcas de feitiços que nom podem mais levar.</i>	
63	<i>Três almários de mentir e cinco cofres de enleos e alguns furtos alheos assi em jóias de vestir</i>	495
	<i>guarda-roupa d'encobrir enfim casa movediça um estrado de cortiça com dous coxins d'encobrir.</i>	500
64	<i>A mor carrega que é essas moças que vendia. Daquesta mercaderia trago-a eu muito bofê.</i>	
Diabo	<i>Ora ponde aqui o pé.</i>	505
Brísida Vaz	<i>Ui e eu vou pera o paraíso.</i>	
Diabo	<i>E quem te dixe a ti isso?</i>	
Brísida Vaz	<i>Lá hei d'ir desta maré.</i>	
65	<i>Eu sou ua mártela tal açoutes tenho levados e tormentos suportados que ninguém me foi igual.</i>	510
	<i>Se fosse ò fogo infernal lá iria todo o mundo. A estoutra barca cá fundo me vou que é mais real.</i>	515
66	<i>Barqueiro mano meus olhos prancha a Brísida Vaz.</i>	
Anjo	<i>Eu nam sei quem te cá traz.</i>	
Brísida Vaz	<i>Peço-vo-lo de gíolhos.</i>	520
	<i>Cuidais que trago piolhos? Anjo de Deos minha rosa eu sou aquela preciosa que dava as moças a molhos.</i>	
67	<i>A que criava as meninas pera os cónegos da sé. Passai-me por vossa fê meu amor minhas boninas</i>	525

*olho de perlinhas finas.
E eu som apostolada
angelada e martelada
e fiz cousas mui divinas.*

530

68

*Santa Úrsula nom converteo
tantas cachopas como eu
todas salvas polo meu
que nenhua se perdeo.*

535

*E prouve àquele do ceo
que todas acharam dono
cuidais que dormia sono?
Nem ponto se me perdeo.*

540

69

Anjo *Ora vai lá embarcar
nam estês emportunando.*

Brísida Vaz *Pois estou-vos eu contando
o porque me havês de levar.*

Anjo *Nam cures de emportunar
que nom podes ir aqui.*

545

Brísida Vaz *E que màora eu servi
pois nam m'há d'aproveitar.*

70

Torna-se Brísida Vaz à barca do inferno dizendo:

*Ou barqueiros da màora
que é da prancha que eu me vou
e há já muito que aqui estou
e pareço mal ca desora.*

550

Diabo *Ora entrai minha senhora
e serês bem recebida
se vivestes santa vida
vós o sentirês agora.*

555

71

Tanto que Brísida Vaz se embarcou, veio um Judeu com um bode às costas e chegando ao batel dos danados diz:

Judeu *Que vai cá ou marinheiro?*
Diabo *Oh que màora vieste.*
Judeu *Cuj' é esta barca que preste?*
Diabo *Esta barca é do barqueiro.*

560

Judeu *Passai-me por meu dinheiro.*
Diabo *E o bode há cá de vir?*

Judeu	<i>Pois também o bode há d'ir.</i>	
Diabo	<i>Que escusado passageiro.</i>	
72		
Judeu	<i>Sem bode como irei lá?</i>	565
Diabo	<i>Nem eu nom passo cabrões.</i>	
Judeu	<i>Ês aqui quatro testões e mais se os pagará</i>	
	<i>por vida do Semifará que me passeis o cabrão.</i>	570
	<i>Querês mais outro tostão?</i>	
Diabo	<i>Nenhum bode há de vir cá.</i>	
73		
Judeu	<i>Por que nom irá o Judeu onde vai Brísida Vaz?</i>	
	<i>Ao senhor meirinho apraz?</i>	575
	<i>Senhor meirinho irei eu?</i>	
Diabo	<i>E ò Fidalgo quem lhe deu o mando deste batel?</i>	
Judeu	<i>Corregidor coronel castigai este sandeu.</i>	580
74		
	<i>Azará pedra meúda lodo, chanto, fogo, lenha caganeira que te venha má corrença que te acuda.</i>	
	<i>Par el Deu qui te sacuda com a beca nos focinhos fazes burla dos meirinhos dize filho da cornuda.</i>	585
75		
Joane	<i>Furtaste a chiba cabrão. Parecês-me vós a mim gafanhoto d'Almeirim chacinado em um seirão.</i>	590
Diabo	<i>Judeu lá te passarão porque vão mais despejados.</i>	
Joane	<i>E ele mijou nos finados n'egueja de sam Gião.</i>	595
76		
	<i>E comia a carne da panela no dia de nosso senhor e aperta o salvanor e mija na caravela.</i>	600

Diabo *Sus sus dêmos à vela
vós Judeu irês à toa
que sois mui roim pessoa
levai o cabrão na trela.*

77

Vem um Corregedor carregado de feitos e chegando à barca do inferno com sua vara na mão diz:

Corregedor *Ou da barca.*
Diabo *Que querês?* 605
Corregedor *Está aqui o senhor juiz.*
Diabo *Ó amador de perdiz
gentil carrega trazês.*

Corregedor *No meu ar conhecereis
que nom é ela do meu jeito.* 610
Diabo *Como vai lá o direito?*
Corregedor *Nestes feitos o verês.*

78

Diabo *Ora pois entrai veremos
que diz i nesse papel.*
Corregedor *E onde vai o batel?* 615
Diabo *No inferno vos poeremos.*

Corregedor *Como à terra dos demos
há d'ir um corregedor?*
Diabo *Santo descorregedor
embarcai e remaremos.* 620

79

Ora entrai pois que viestes.
Corregedor *Nom é de regule juris não.*
Diabo *Ita ita dai cá a mão
remarês um remo destes*
fazê conta que nacestes 625
pera nosso companheiro.
Que fazes tu barzoneiro?
Faze-lhe essa prancha prestes.

80

Corregedor *Oh renego da viagem
e de quem m'há de levar.* 630
Há 'qui meirinho do mar?
Diabo *Nam há cá tal costumagem.*

Corregedor *Nom entendo esta barcagem
nem hoc non potest esse.*

Diabo	<i>Se ora vos parecesse que nom sei mais que linguagem.</i>	635
81		
Corregedor	<i>Entraí entraí Corregedor. Ou videtis qui petatis super jure magestatis tem vosso mando vigor?</i>	640
Diabo	<i>Quando éreis ouvidor nonne accepistis rapina? Pois irês pela bolina onde nossa mercê for.</i>	
82		
Corregedor	<i>Oh que isca esse papel pera um fogo que eu sei. Domine memento mei.</i>	645
Diabo	<i>Non es tempus bacharel</i>	
Corregedor	<i>imbarquemini in batel quia judicastis malícia. Semper ego in justicia fecit e bem per nível.</i>	650
83		
Diabo	<i>E as peitas dos judeus que vossa molher levava?</i>	
Corregedor	<i>Isso eu nam o tomava eram lá percalços seus</i>	655
Diabo	<i>nom som peccatus meus peccavit uxore mea. Et vobis quoque cum ea nam temuistis Deus.</i>	660
84		
Corregedor	<i>A largo modo adquiristis sanguinis laboratorum ignorantes peccatorum ut quid eos non audistis.</i>	665
85		
Diabo	<i>Vós Arrais nonne legistis que o dar quebra os pinedos? Os dereitos estão quedos sed aliquid tradidistis.</i>	670
Diabo	<i>Ora entraí nos negros fados irês ao lago dos cães e verês os escrivães coma estão tam prosperados.</i>	

Corregedor *E na terra dos danados
estão os evangelistas?*
Diabo *Os mestres das burlas vistas* 675
lá estão bem freguados.

86

Estando o Corregedor nesta prática com o Arrais infernal, chegou um Procurador carregado de livros, e diz o Corregedor ao Procurador:

Procurador *Ó senhor Procurador.
Bejo-vos las mãos juiz.
Que diz esse Arrais que diz?*
Diabo *Que serês bom remador.* 680

Procurador *Entraí bacharel doutor
e irês dando na bomba.
E este barqueiro zomba
jogatais de zombador?*

87

Essa gente que aí está 685
pera onde a levais?
Diabo *Pera as penas infernais.*
Procurador *Dix nom vou eu pera lá.*

Outro navio está cá
muito melhor assombrado. 690
Diabo *Ora estás bem aviado
entra muit'ieramá.*

88

Corregedor *Confessastes-vos doutor?*
Procurador *Bacharel som dou-m'ò demo.*
Nam cuidei que era extremo 695
nem de morte minha dor.

Corregedor *E vós senhor Corregedor?*
Eu mui bem me confessei
mas tudo quanto roubei
encobri ao confessor. 700

89

Procurador *Porque se o nom tornais
nam vos querem absolver
e é mui mau de volver
depois que o apanhais.*

Diabo *Pois por que nom embarcais?* 705
Procurador *Quia speramus in Deo.*

Diabo *Imbarquemini in barco meo
pera que esperatis mais?*

90

Vão-se ambos ao batel da glória e chegando diz o Corregedor ao Anjo:

Corregedor *Ó Arrais dos gloriosos
passai-nos neste batel.* 710

Anjo *Ó pragas pera papel
pera as almas odiosos*

*como vindes preciosos
sendo filhos da ciência.*

Corregedor *Oh habeatis clemência
e passai-nos como vossos.* 715

91

Joane *Ou homens dos briviairos
rapinastis coelhorum
e pernīs perdiguitorum
e mijais nos campanairos.* 720

Corregedor *Oh nam nos sejais contrairos
pois nom temos outra ponte.*

Joane *Beleguinis ubi sunt
ego latinus macairos.*

92

Anjo *A justiça divinal
vos manda vir carregados
por que vades embarcados
nesse batel infernal.* 725

Corregedor *Oh nom praza a sam Marçal
com a ribeira nem com o rio
cuidam lá que é desvario
haver cá tamanho mal.* 730

93

Procurador *Que ribeira é esta tal?*
Joane *Parecês-me vós a mi
como cagado nebri
mandado no Sardoal.* 735

Embarquetis in zambuquis.

94

Corregedor *Venha a negra prancha cá
vamos ver este segredo.*

Procurador *Diz um texto do degredo.* 740
Diabo *Entraí que cá se dirá.*

E tanto que foram dentro no batel dos condenados, disse o Corregedor a Brísida Vaz porque a conhecia:

Corregedor *Oh estês muit'ieramá
senhora Brísida Vaz.*
Brísida Vaz *Já siquer estou em paz
que nam me leixáveis lá.* 745

95

*Cada hora sentenciada:
justiça que manda fazer.*
Corregedor *E vós tornar a tecer
e urdir outra meada.*

Brísida Vaz *Dizede juiz d'alçada
vem lá Pero de Lixboa?
Levá-lo-emos à toa
e irá nesta barcada.* 750

96

Vem um homem que morreu enforcado e chegando ao batel dos mal aventurados disse o Arrais tanto que chegou:

Diabo *Venhais embora Enforcado
que diz lá Garcia Moniz?* 755
Enforcado *Eu te direi que ele diz:
que fui bem aventurado*

*em morrer dependurado
como o tordo na buiz
e diz que os feitos que eu fiz
me fazem colonizado.* 760

97

Diabo *Entra cá governarás
atá as portas do inferno.*
Enforcado *Nom é essa a nau que eu governo.*
Diabo *Mando-t'eu que aqui irás.* 765

Enforcado *Oh nom praza a Barrabás.
Se Garcia Moniz diz
que os que morrem como fiz
são livres de Satanás.*

98

*E disse-me que a Deos prouvera
que fora ele o enforcado
e que fosse Deos louvado
que em bôora eu cá nacera* 770

		<i>e que o senhor m'escolhera e por bem vi beleguins e com isto mil latins mui lindos feitos de cera.</i>	775
99		<i>E no passo derradeiro me disse nos meus ouvidos que o lugar dos escolhidos era a força e o Limoeiro.</i>	780
		<i>Nem guardião do moesteiro nom tinha tam santa gente como Afonso Valente que é agora carcereiro.</i>	785
100			
	Diabo	<i>Dava-te consolação ou isso algum esforço?</i>	
	Enforcado	<i>Com o barão no pescoço mui mal presta a pregação.</i>	
		<i>E ele leva a devação que há de tornar a jentar mas quem há d'estar no ar avorrece-lh'o sermão.</i>	790
101			
	Diabo	<i>Entra entra no batel que ao inferno hás d'ir.</i>	795
	Enforcado	<i>O Moniz há de mentir? Disse-me que com sam Miguel</i>	
		<i>jentaria pão e mel tanto que fosse enforcado. Ora já passei meu fado e já feito é o burel.</i>	800
102			
		<i>Agora nam sei que é isso nam me falou em ribeira nem barqueiro nem barqueira senam logo ô paraíso.</i>	805
		<i>Isto muito em seu siso e era santo o meu barão eu nam sei que aqui faço. Que é desta glória improvisado?</i>	
103			
	Diabo	<i>Falou-te no purgatório?</i>	810
	Enforcado	<i>Disse que era o Limoeiro</i>	

*e ora por ele o salteiro
e o pregão vitatório.*

*E que era mui notório
que aqueles deciprinados
eram horas dos finados
e missas de sam Gregório.* 815

104

Diabo *Quero-te desenganar.
Se o que disse tomaras
certo é que te salvaras.
Nam o quiseste tomar.* 820

*Alto todos a tirar
que está em seco o batel
saí vós frai Babriel
ajudai ali a botar.* 825

Vem quatro Cavaleiros cantando, os quais trazem cada um a cruz de Cristo, pelo qual senhor e acrescentamento de sua santa fê católica morreram em poder dos mouros, absolvidos da culpa e pena por privilégio que os que assim morrem têm dos mistérios da paixão daquele por quem padecem, outorgados por todos os presidentes sumos pontífices da madre santa igreja.

E a cantiga que assim cantavam quanto à palavra dela é a seguinte:

Cantando:

Cavaleiros *À barca à barca segura
barca bem guarneçada
à barca à barca da vida.*

*Senhores que trabalhais
pola vida transitória
memória por Deos, memória
deste temeroso cais.* 830

*À barca à barca mortais
barca bem guarneçada
à barca à barca da vida.* 835

*Vigiai vós pecadores
que depois da sepultura
neste rio esta aventura,
de prazeres ou dolores?*

*À barca à barca senhores
barca mui nobrecida
à barca à barca da vida.* 840

105

E passando por diante da proa do batel dos danados, assim cantando com suas espadas e escudos, disse o Arrais da perdição desta maneira:

Diabo *Cavaleiros, vós passais
e nom perguntaís onde is?*
Cavaleiro *Vós, Satanás presumis... 845
Atentai com quem falais.*

Outro Cavaleiro *E vós que nos demandais?
Siquer conhecê-nos bem
morremos das partes dalém
e nam querais saber mais.* 850

106

Diabo *Entraí cá! Que cousa é essa?
Eu nom posso entender isto...*
Cavaleiro *Quem morre por Jesu Cristo
nam vai em tal barca como essa.*

107

Tornam a perseguir cantando seu caminho direito à barca da glória e, tanto que chegam, diz o Anjo:

Anjo *Ó Cavaleiros de Deos 855
a vós estou esperando
que morrestes pelejando
por Cristo senhor dos céus.*

108

*Sois livres de todo mal
mártires da madre igreja 860
que quem morre em tal peleja
merece paz eternal.*

E assi embarcam.

Autos das barcas que fez Gil Vicente por seu mão.

Corrigido e impresso por seu mandado.

Para o qual e todas suas obras tem privilégio de el-rei nosso senhor. Com as penas e do teor que para o Cancioneiro Geral português se houve.

II Parte — Purgatório

[Presente em cena está Joane, o Parvo.]

Esta segunda é atribuída à embarcação do purgatório, trata-se por lavradores.

Foi representada à muito devota e católica rainha dona Leonor no Hospital de Todos os Santos da cidade de Lisboa, nas matinas do Natal.

Era do Senhor de 1518 anos.

Primeiramente entram três Anjos cantando o romance seguinte com seus remos:

Cantando:

Anjos *Remando vão remadores
barca de grande alegria
o patrão que a guiava
filho de Deos se dizia.*

Anjos eram os remeiros 5
que remavam a profia
estandarte d'esperança
oh quam bem que parecia.

O masto de fortaleza
como cristal relozia 10
a vela com fê cosida
todo mundo esclarecia.

A ribeira mui serena
que nenhum vento bolia.

E logo entra o Arrais do Inferno e diz:

1
Diabo *Ah santo corpo de mi* 15
corpo de mi consagrado
como está isto assi

	<i>sem ninguém estar aqui neste meu porto dourado?</i>	
	<i>Agora que está breado de novo o caravelão espalmado e aparelhado mais largo bô quinhão que o passado.</i>	20
2	<i>Quanto mais se chega a fim do mundo a todo andar tanto a gente é mais roim e juro ò corpo de mim que já canso de remar.</i>	25
	<i>Cumpre-me d'aparelhar um valente barinel ou ua nau singular em que possa mais levar que num batel.</i>	30
3	<i>E nam remar senam tal via e depois haver carraca que cobiça e simonia enveja e tirania nenhua delas afraca.</i>	35
	<i>Ala ala saca saca</i>	40
	<i>À terra, à terra, mortais cerrar o leme esta banda e nam curar doutro cais porque a lei dos mundanais isto manda.</i>	45
4		
Anjo	<i>Quem quer ir ò paraíso? À glória à glória senhores oh que noite pera isso quam prestes quam improviso sois celestes moradores.</i>	50
	<i>Aviai-vos e partir que vossa vida é sonhar e a morte é despertar pera nunca mais dormir nem acordar.</i>	55

5
*Este rio é mui escuro
nam tendes vau nem maneira
entraí em barco seguro
havei conselho maduro
nam entreis em má bateira.* 60

*Que na viagem primeira
quantos vistes embarcados
todos foram alagados.
No mais fundo da ribeira
são penados.* 65

6
*Pois nam se pode escusar
a passada deste rio
nem a morte s'estorvar
que é outro braço de mar
sem remédio nem desvio.* 70

*E o batel dos danados
porque nasceu hoje Cristo
está c'os remos quebrados
em seco. Ó descuidados
cuidai nisto.* 75

7
*Agora que a madre pia
frol de toda perfeição
está com tanta alegria
pedi a sua senhoria
gloriosa embarcação...* 80

*Que sua é a barcagem!
Pedi-lhe como avogada
per lacrimosa linguagem
que nos procure viagem
descansada.* 85

8
*Fala-lhe com alegria
canta-lhe como souberes
visita a virgem Maria
nossa via nossa guia
frol de todalas mulheres.* 90

*Quando aqui lh'apareceres
roga-lhe que t'apareça
com piadosos poderes*

		<i>por que a alma que tiveres nam pereça.</i>	95
9			
Diabo		<i>Quero ora meter a vela e deitar a prancha fora e arrumar a caravela e deitar do junco nela se vier qualquer senhora.</i>	100
		<i>E que é isto na màora? E o batel está em seco oh renego de Samora. [...] [...]</i>	
10			
		<i>O rio s'encaramelou nunca tal m'aconteceu ou bota ou bota ou oh renego de sam Grou e de sam Pata do céu.</i>	105
		<i>Arrenego eu do dinheiro que ganho nesta viagem arrenego da barcagem e do cornudo barqueiro. [...]</i>	110
		Vem um Companheiro do Arrais do Inferno e diz:	
11			
Companheiro		<i>Parceiro gur gur garau.</i>	
Diabo		<i>Porquê?</i>	
Companheiro		<i>Porque é assi.</i>	
Diabo		<i>Ora bota ou bota au.</i>	115
Companheiro		<i>Eu só botara ua nau com este dedo sem ti.</i>	
		<i>Mas sabe que este serão é pera nós grande praga e trabalhamos em vão porque a promessa d'Abraão hoje é a paga.</i>	120
		Vem um Lavrador com seu arado às costas e diz:	
12			
Lavrador		<i>Que é isto? Cá chega o mar? Ora é forte cagião.</i>	
Diabo		<i>Alto sus quereis passar</i>	125

- ponde i o chapeirão
e ajudareis a botar.*
- Lavrador *Da morte venh'eu cansado
e cheo de refregério
e nam posso mal pecado.* 130
- Diabo *Põe eramá i o arado.*
- Lavrador *Perém esse é gram mestério.*
- 13
- Diabo *S'eu trouguera mais vagar
sorrira-me eu tamalavez.
E vós vilão quereis zombar
se vos eu arrebatat.* 135
- Lavrador *Dou-t'eu muito de mau mês.*
- 14
- Diabo *Com'eu a morte passei
logo o medo ficou finto
enha cédola amanhei
e meus negócios deixei
como homem de bô retinto.* 140
- 14
- Diabo *Nem fico a dever duas favas
nem um preto por pagar.
E os marcos que mudavas
dize: por que os nam tornavas
outra vez a seu lugar?* 145
- Lavrador *E quem tirava do meu
os meus marcos quantos são
e os chentava no seu?
Dize pulga de judeu
que lhe dezias tu er então?* 150
- 15
- Diabo *Foste o mais roim vilão.*
- Lavrador *Bofá salvanor salvado
vós mentis coma cabrão
quer me queirais mal quer não
nam dou por isso um cornado.* 155
- Diabo *Pois por que vens carregado?*
- Lavrador *Por que seja conhecido
por lavrador muito honrado
e tenho a glória merecido
– que sempre fui perseguido –
e vivi mui trabalhado.* 160
- 16
- Diabo *Há i pesar nam de são
afício mais fortunado?* 165

Diabo	<i>Pois pera que é o vilão?</i>	
Lavrador	<i>Todos nós vimos d'Andrão.</i>	
Diabo	<i>Pousa pousa aí o arado.</i>	
Lavrador	<i>Juro a sam Junco sagrado</i>	
	<i>que te chante um par de quedas.</i>	170
Diabo	<i>Aqui hás d'ir embarcado.</i>	
Lavrador	<i>Vai beijar o meu bragado</i>	
	<i>antr'as sedas.</i>	
17		
Diabo	<i>Que vilão tam descortês.</i>	
Lavrador	<i>E vós sois mui deneguil</i>	175
	<i>dou eu já ora ò decho o freguês.</i>	
Diabo	<i>Dom vilão comigo irês</i>	
	<i>onde estão de vós dez mil.</i>	
Lavrador	<i>E vós dum rosto de fonil</i>	
	<i>cuidareis que sois alguém?</i>	180
Anjo	<i>Vinde cá homem de bem</i>	
	<i>pera onde quereis ir?</i>	
Lavrador	<i>Queria passar além...</i>	
18		
	<i>Pera a glória do senhor!</i>	
	<i>Samica de lá seres?</i>	185
Anjo	<i>E vens tu merecedor?</i>	
Lavrador	<i>E que fez lá o Lavrador</i>	
	<i>pera andar cá ò través?</i>	
Anjo	<i>Pode ser mui austinado</i>	
	<i>e não querer-se arrepender.</i>	190
Lavrador	<i>Bofá senhor mal pecado</i>	
	<i>sempre é morto quem do arado</i>	
	<i>há de viver.</i>	
19		
	<i>Nós somos vida das gentes</i>	
	<i>e morte de nossas vidas</i>	195
	<i>a tiranos pacientes</i>	
	<i>que à unhas e à dentes</i>	
	<i>nos tem as almas roídas.</i>	
	<i>Pera que é parouvelar?</i>	
	<i>Que queira ser pecador</i>	200
	<i>o lavrador</i>	
	<i>nam tem tempo nem logar</i>	
	<i>nem somente d'alimpar</i>	
	<i>as gotas do seu suor.</i>	

20

N'ergueija bradam co ele 205
porque assoviou a um cão
e logo a escomunhão na pele
o fidalgo maçar nele
atá o mais triste rascão.

Se nam levam torta a mão 210
nam lhe acham nenhum direito
muito atribulados são
cada um pela o vilão
per seu jeito.

21

Trago a propósito isto 215
porque veo a bem de fala
manifesto está e visto
que o bento Jesu Cristo
deve ser homem de gala.

E é rezão que nos valha... 220
– neste serão glorioso –
que é gram refúgio sem falha
isto me faz forçoso
e nam estou temeroso
nemigalha. 225

22

Anjo *Que bens fizeste na vida*
que te sejam cá guiantes?

Lavrador *Ia ao bodo da ermida*
cada santa Margaída
e dava esmola aos andantes... 230

Benzia-me pola menhã
levava o Credão at'ò cabo.

Diabo *Depois tomavas a lã*
– da mais e a mais sã –
e davas ò díximo a do rabo 235
temporã.

23

E o mais fraco cabrito
e o frangão ofegoso
com repetenado esprito.

Lavrador *Ó fi de puta maldito* 240
triste avezimau tinhoso

lano pecador e errado
nam, vai, não me dezimei?

	<i>Dize sabujo pelado.</i>	
Diabo	<i>Tornaste tu o mal levado?</i>	245
Lavrador	<i>Si tornei.</i>	
24		
	<i>E de tudo fiz aquesta como homem diz avantairo leixei ò cura a enha besta abonda que nem aresta</i>	250
	<i>terá comigo o cossairo.</i>	
	<i>Um anal e um trintairo com raponsos ladainhas a Gil fiz todo repairo com missas d'aniversairo</i>	255
	<i>trinta dias.</i>	
25		
	<i>Perol que dizeis vós lá sejo eu como deve ser ou que modo se terá?</i>	
Anjo	<i>É mui caro d'haver cá aquele eternal prazer.</i>	260
Lavrador	<i>Já o eu lá ouvi dizer perol o evangelho diz: quem for bautizado e crer salvos es. Ora dizer</i>	265
	<i>sede juiz.</i>	
26		
	<i>Pois quia infernus es nulla redencia há i vede vós o que dizeis que a mim já me pruem os pés pera me passar daqui.</i>	270
Anjo	<i>Digo que andes assi purgando nessa ribeira até que o senhor Deos queira que te levem pera si nesta bateira.</i>	275
27		
Lavrador	<i>Bofá logo quisera eu que m'atromenta este arado e dera muito do meu pois que já hei de ser seu tirar-me deste cuidado.</i>	280

- Ó mundo mundo enganado
vida de tam poucos dias
tam breve tempo passado
tu me trouveste enganado
e me mentias.* 285
- 28
- Diabo *Ind'esta barca nam nada
que festa esta pera mi
nunca tal balcarriada
nem maré tam desestrada
nesta ribeira nam vi.* 290
- Vem ua regateira per nome Marta Gil e diz:
- 29
- Marta Gil *Ui e que ribeiros são estes?*
Diabo *Venhais embora Marta Gil.*
Marta Gil *E donde me conhecestes?*
Diabo *Folgo eu bem porque viestes
oufana e dando ò quadril.* 295
- Marta Gil *Vedes outro perrexil
e marinheiro sodes vós
ora assi me salve Deos
e me livre do Brasil
que estais sotil.* 300
- 30
- Diabo *Em que eu seja lavradora
bem vos hei de responder.
Nam vos agasteis vós ora
que ou lavradora ou pastora
aqui vos hei de meter.* 305
- Marta Gil *Ui mana, e quem no deu
ide beber!
Que bem vos conheço eu...*
Diabo *É eu também vos sei nacer
e vi fataxas fazer...,
que o que trazeis, é meu,
e há de ser!* 310
- 31
- Marta Gil *E que cousas são fateixas?
Fateixado te veja eu.* 315
- Diabo *Os feitos que feitos leixas
e o povo cheo de queixas.*
Marta Gil *Cal-te almário de judeu.*

- Diabo *Nam sabes tu que viveste*
lavradora e regateira? 320
- Marta Gil *Ora comede-la que vos preste*
ui e que gaio é ora este
de ribeira.
- 32
- Sabedes vós João Corujo*
todos fazem seu proveito 325
olhade o frei caramujo
bargante que nam tem cujo
quant'a agora é o feito feito.
- Nam sabes tu que o respeito*
do mundo é em ganhar 330
e sobr'isso é seu proveito
ou a torto ou dereito
apanhar.
- 33
- Fui em tempo de cobiça*
cada tempo sua usança 335
s'eu morrera de preguiça
tiveras muita justiça
e eu pequena esperança.
- Vendia minha lavrança*
um ovo por dous reais 340
um cabrito se s'alcança
té quatro vinténs não mais
tendes vós isto em lembrança?
- 34
- Um frangão por um vintém*
e ua galinha sessenta 345
e acerta-se também
que às vezes vem alguém
que as leva por setenta.
- Diabo *E pera que era água no leite*
que deitavas ieramá? 350
- Marta Gil *Mas azeite*
ind'hoje o ele dirá
vistes ora o diabreite.
- 35
- Ó diabo visses tu*
bofé asinha o eu direi 355
como é palreiro Jesu
fora este cucurucu
bom sacretário del rei.

- Amanhade-lhe o atafal
nadar patas patarrinhas
corregede-lhe o enxoval
onças de raiva mortal
nas badarrinhas.* 360
- 36
- Diabo *Valha-te a ti Marta amiga
que estamos enfeitiçados.* 365
- Marta Gil *Embarcade lá esta figa.*
- Diabo *Passará esta fadiga
seremos desembargados.*
- Marta Gil *Anjos bem aventurados
meterei o canistrel
que trago os textos britados
carregam estes pecados
que fazem lançar o fel
a bocados.* 370
- 37
- Anjo *E pera que eram eles cá?* 375
- Marta Gil *Pera o demo! E que sei eu?*
- Anjo *Ora pois..., embarca lá...*
- Marta Gil *Melhor creo eu que será...
Jesu, Jesu benzo-m'eu!*
- Ó bento Bertolameu
e vós virgem do rosairo
polo filho que Deos vos deu
esta noite vosso e seu
haja repairo.* 380
- 38
- Bem sabedes vós senhora
que venho eu manifestada
e fui vossa lavradora
em que pecasse algua hora
venha a piadosa alçada.* 385
- Esta é a noite que paristes
benta a hora em que nacestes
esqueçam meus males tristes
polo menino que vestistes
e embolvestes.* 390
- 39
- Anjos ajudade-me ora
que vos veja eu bem casados
nam me deixedes de fora* 395

	<i>por aquela santa hora em que todos fostes criados.</i>	
Anjo	<i>Não é tempo cá d'orar quant'há pera merecer.</i>	400
Marta Gil	<i>Manos eu quero provar que em todo tempo há lugar o que Deos quer.</i>	
40	<i>E este serão glorioso nam é de justiça nam mas todo mui piadoso em que nasceu o esposo da humanal geração.</i>	405
	<i>E a barca de Satam nam passa hoje ninguém e per força hei d'ir além so pena d'escomunhão que posta tem.</i>	410
41		
Anjo	<i>Grande cousa é oração purga ao longo da ribeira segura de danação terás angústia e paixão e tormento em grã maneira.</i>	415
	<i>Isto até que o senhor queira que te passemos o rio será tua dor lastimeira como ardendo em gram brasio de fogueira.</i>	420
42		
Marta Gil	<i>Ó esperança esperança a mais certa pena minha com toda esta segurança tu és a mesma tardança em figura de mezinha.</i>	425
	<i>Oh quem tal arrepender tal maneira de penar lá soubesse no viver oh quem tornasse a nascer por nam pecar.</i>	430

Vem um Pastor e diz, olhando pera a barca do imigo:

- 43
 Pastor *Isto é cancelo ou picota* 435
ou sonefica algorrém
não lhe marra ela aqui gota
de ser isto terremota
pera enforçar alguém.
- Diabo *Queres embarcar Pastor?* 440
 Pastor *Praz.*
 Diabo *Entra neste batel.*
 Pastor *Irra pulha é isso salvaror*
s'eu nam fora pulhador
j'ela passava o burel.
- 44
Digo senhor pesadelo 445
vós sabereis isto bem
estando em Val de Cubelo
deu-me dor de cotovelo
emperol morri perém.
- E fui-me per esse chão* 450
a Deos douche alma dizer
com meu cacheiro na mão
sem sóis motrete de pão
nem fome pera o comer
se vem à mão. 455
- 45
E vinha ora bem descado
de topar mar nem marinha
avonda espantelho honrado
ao morrer deixei o gado
e ô amo e quanto tinha. 460
- Se não anda que te vás*
enha mãe nega gritar
e chorar que chorarás
agora quero passar
perém nam me levarás. 465
- 46
 Diabo *Porquê?*
 Pastor *Sois buzaranha*
e mais fede-vo-lo bafo
e jogatais de gadanha
e tendes modão d'aranha
e samicas sereis gafo. 470

Diabo	<i>Gafo eu?</i>	
Pastor	<i>Abém</i>	
	<i>nam hei d'ir pera cajuso</i>	
	<i>em que me custe algorrém</i>	
	<i>chinfrão ou meo vintém</i>	
	<i>ir dereito como o fuso</i>	475
	<i>pera além.</i>	
47		
Diabo	<i>Dize rústico perdido</i>	
	<i>fizeste tu por saber</i>	
	<i>o Pater Noster comprido?</i>	
Pastor	<i>E pera que era ele sabido?</i>	480
Diabo	<i>Porque o havias de dizer.</i>	
Pastor	<i>A quem?</i>	
Diabo	<i>A quem te criou.</i>	
Pastor	<i>Al tem ele que comer.</i>	
Diabo	<i>Nam fizeste o que mandou.</i>	
Pastor	<i>Calai-vos senhor João Grou</i>	485
	<i>já sei quem m'há de levar</i>	
	<i>sei quem sou.</i>	
48		
	<i>Esta noite é dos pastores</i>	
	<i>e tu decho estás em seco</i>	
	<i>e salvam-se os pecadores</i>	490
	<i>criados de lavradores</i>	
	<i>e tu estás coma peco.</i>	
Diabo	<i>Digo-te Pastor amigo</i>	
	<i>que foste gram pecador.</i>	
Pastor	<i>Senhor tartarugo digo</i>	495
	<i>que mentis como bestigo</i>	
	<i>salvanor.</i>	
49		
	<i>Fala em tua menencória</i>	
	<i>e nam fales em passar</i>	
	<i>e conta lá outra história</i>	500
	<i>porque em festa de tal glória</i>	
	<i>nam hás ninguém de levar.</i>	
	<i>Ronca. Qués tu pôr começo</i>	
	<i>algorrém pera beber</i>	
	<i>que vens de casta de pego</i>	505
	<i>e neto dalgum morcego</i>	
	<i>pardicas nam pode al ser.</i>	

- 50
Diabo *Nam estou em meu poder
pera me vingar de ti.*
Pastor *Nam podes nada fazer* 510
*na noite que quis nacer
Cristo filho de Davi.*
- Diabo *Quem te pôs no coração
falares cousa tam boa
que tu nam tens descrição?* 515
Pastor *É quem te deu a ti lição
de ser tam roim pessoa?*
- 51
Anjo *Pastor tu queres passar?*
Pastor *Este é melhor artesão.*
Anjo *Folgarei de te levar* 520
*se te ajuda o bem obrar
que as obras remos são.*
- Pastor *Enha mãe m'obra dará
que fica no saimento
e o raponso do mamento* 525
*e tudo s'a Gil fará
com bom tento.*
- 52
Anjo *Morreste tu bom cristão?*
Pastor *Que sei eu que vós dizeis.*
Anjo *Dize ora o Crieleisão* 530
Quirieleison Christeleisão.
Pastor *Ó Pater Noster quereis?*
- Já eu soube bom quinhão dele
no santo faceto andei já
e nunca me dei per ele* 535
*e a Ave Maria a par dele
soube eu lá já tempos há.*
- 53
*E fui assi per ela andando
nos intes vitus cajuso
ali andav'eu sandejando* 540
*esvaecendo e cansando
entam dei à treva o uso.*
- Assaz avonda ao pastor
crer em Deos e não furtar
e fazer bem seu lavor* 545

*e dar graças ao senhor
e fogir de não pecar.*

54

*E crer na igreja assi junta
com paredes e telhados
alicéceres e furados 550
e nam curar de pergunta
e dar ò demo os pecados.*

*Eu nunca matei nem furtei
nega uvas alguma hora
nem nunca xemeriquei 555
nem xeremicos falei
como lá se usa agora.*

55

Diabo *Vai vai cantar à gamela
nam andavas tu namorado
perdido por Madanela? 560*

Pastor *E pois que lhe fiz a ela
pera dizer que é pecado?*

*Ua vez armei-lhe o pé
na chacota em Vilarinho
e ainda pola abofê 565
Costança Anes que viva é
me meteu naquele alinho.*

56

Diabo *Nam na foste tu esperar
pera a danares vilão?
E começou de bradar 570
que a querias forçar.*

Pastor *Ô fi de puta cabrão!*

*Quisera eu, e ela não,
porque a trêdora foguei
e se isto assi foi ladrão 575
que pecado se seguiu
pois nam houve concrusão?*

57

*Juro ao corpo verdadeiro
que tu te podes gabar
que casado nem solteiro 580
nam anda tam vil barqueiro
sobolas águas do mar.*

*Soma Anjo eu menfestei
abarrúncio Satanás.*

Anjo *Faze o que t'eu direi
e depois embarcarás
e eu mesmo te passarei.* 585

58

*Purga ao longo do rio
em grão fogo merecendo.*
Pastor *E quando parte o navio?* 590
*Senhor s'eu nam tenho frio
pera que hei d'estar ardendo?*

Vem ua Pastora menina e temendo a visão do imigo que lhe
apareceu na morte diz:

59

Pastora *Jesu Jesu que é ora isto?
Ave Maria Ave Maria
qu' é do meu cão qu'eu trazia?* 595
*O chagas de Jesu Cristo
vão em minha companhia.*

*Eu sonho triste de mi
oh coitada como tremo
minha mãe valei-me aqui* 600
*que quando de vós parti
nam cuidei d'achar o demo.*

60

*Mais angústia é o temor
do imigo que o da morte
tomo a Deos por valedor* 605
*pois me cortas e dás dor
má mazela que te corte.*

Diabo *Mochacha venhas embora.*
Moça *Mas na negra pois te vejo* 610
*oh desaparece-me ora
que faleci ind'agora
em mui perigoso ensejo.*

61

*Porque era moça e cuidei
que da velhice gouvira
e com tal dor acabei* 615
*que de mi parte nam sei
nem tenho ponta de sira.*

*Nam sei quem m'há d'ajudar
nam sei quem m'há de valer
nam sei quem m'há de passar* 620

- nam sei se m'hão de matar
outra vez ou que há de ser.*
- 62
- Tir-te diante de mi
verei os anjos de Deos.*
- Diabo *Entrai vós filhinha aqui.* 625
- Moça *Oh cal-te triste de mi.*
- Diabo *Eu vos levarei aos céus...*
- Entrai minha Policena
nam temais nada senhora.*
- Moça *Arre lá uxe morena.* 630
- Diabo *Ó minha rainha Ilena
entraí e vamo-nos ora.*
- 63
- Moça *Cal-te cal-te na màora
cuidas que m'hás d'enganar
porque assi me vês pastora.* 635
- Diabo *Entrai minha matadora
pois que Deos vos quis matar.*
- Moça *Nam vedes vós o quebranto
que se quer pôr em feição?*
- Diabo *Olhai flores nam m'espanto
que me digais se te tanto (sete)
padeça meu coração.* 640
- 64
- O porvir e o presente.
Senhora por concrusão
nam quero de vós somente
senam dardes-me essa mão
se disso fordes contente.* 645
- E se m'eu gabar de vós
má pesar veja eu de mi
e iremos ambos sós
onde estão vossos avós
ora entraí ireis aqui.* 650
- 65
- Moça *Jesu Jesu raiva na casta
comendo ò decho a amargura
mãe de Deos como m'agasta
má ravugem na tarasca
espezinhada triste escura.* 655
- Anjo *Leix'-ò pastora vem cá.*
- Diabo *Como estou hoje mofino*

- e sem dita ieramá* 660
mas algum dia virá
qu'eu estarei mais fino.
- 66
- Moça *Ó anjos minha alegria*
vista de consolação
por virtude e cortesia 665
ensinai-me per que via
passarei à salvação.
- Anjo *Conhecias tu a Deos?*
Moça *Muito bem. Era redondo.*
Anjo *Esse era o mesmo dos céus.* 670
Moça *Mais alvinho qu'estes véus*
o vi eu vezes avondo.
- 67
- Como o sino começava*
logo deitava a correr.
Anjo *Que lhe dezias?*
Moça *Folgava* 675
e toda me gloriava
em ouvir missa e o ver.
- Anjo *Pastora bom era isso.*
Diabo *Era a mor mexeriqueira*
golosa que d'emproviso 680
se não andavam sobre aviso
lá ia a cepa e a cepeira.
- 68
- E mais quereis que vos diga*
é refalsada e mentirosa.
Moça *Era ainda rapariga.* 685
Diabo *Se tu foras minha amiga*
eu me calara tinhosa.
- Moça *Ó anjos levai-me já*
tirai-me deste ladrão.
Anjo *Nam podes ainda ir lá.* 690
Moça *Tam moça hei de ficar cá?*
Nam parece isso rezão.
- 69
- Anjo *Vai ao longo desse mar*
que é praia purgatória
e quando a Deos ordenar 695
nós te viremos passar
da pena à eterna glória.

Vem um Menino de tenra idade e diz:

Menino	<i>Mãe e o coco está ali queres vós estar quedo quelle?</i>	
Diabo	<i>Passa passa tu per i.</i>	700
Menino	<i>E vós quereis dar em mi ò demo que o trouxe ele.</i>	
70		
Diabo	<i>Bé.</i>	
Menino	<i>Filho da puta.</i>	
Diabo	<i>Vós estais muito garrido tirar-vos-ão dom perdido dos olhos a marmeluta.</i>	705
Menino	<i>Eu vos tomarei a vós à porta de minha tia entonces veremos nós os cães de vossos avós que estavam na mancebia.</i>	710
71		
Diabo	<i>Bé.</i>	
Menino	<i>Mãe s'ele quer-me comer e meu pai nam vos dará.</i>	
Diabo	<i>Bé.</i>	
Menino	<i>Dona se lho eu disser e ela matar-vos-á entam ireis a morrer.</i>	715
Diabo	<i>Bé.</i>	
Menino	<i>Aquele s'eu chamar o nosso Joane.</i>	
Diabo	<i>Bé.</i>	
Menino	<i>Nam queres senam berrar?</i>	
Diabo	<i>Onde há's d'ir ou pera quê?</i>	720
72		
Menino	<i>Fica minha mãe chorando só porque m'eu vim de lá.</i>	
Anjo	<i>Mas fica desvariando que tu és do nosso bando e pera sempre será.</i>	725
	<i>Fez-te Deos secretamente a mais profunda mercê em idade de inocente eu nam sei se sabe a gente a causa por que isto é.</i>	730

Cantando metem os Anjos o Menino no batel e entra um Tافل, e diz o Diabo:

73

Diabo *Ó meu sócio e meu amigo
meu bem e meu cabedal
vós irmão ireis comigo
que nam temestes o perigo
da viagem infernal.* 735

Tافل *Eis aqui flux dum metal.*

Diabo *Pois sabe que eu te ganhei.*

Tافل *Mostra se tens jogo tal.*

Diabo *Tu perdes o enxoval.*

Tافل *Não é isto flux com rei.* 740

74

Diabo *Baralha o jogo e partamos.*

Tافل *Paga qu'eu nam jogo em vão.*

Diabo *Lá no frete descontamos
quer ganhemos quer percamos
tudo nos fica na mão.* 745

Tافل *Muito m'agasto eu aqui
que tu tens mui mau sembrante
e pareces-me enfim
por da ré muito roim
e malino por d'avante.* 750

75

Diabo *Mas tornemos a jogar
porque tenho saudade
de te ouvir arrenegar
e descrer e brasfemar
do mistério da trindade.* 755

Tافل *Aramá como tu falas
tam senhor desta alma minha.*

Diabo *Não sei como agora calas
renegando a soltas alas
de Deos e da ladainha.* 760

76

*Este dia e as oitavas
por paços salas e cantos
oh quanta glória me davas
quando à hóstia blasfemavas
e desonravas os santos.* 765

Tافل *Quant'eu sempre ouvi dizer
quem bem renega bem cré.*

- Isto vos faço eu saber
e quando isto nam valer
entraremos por mercê.* 770
- Vai-se à barca do paraíso e diz:
- 77
- Anjo *Haverá cá piedade
dum homem tam carregado?
Mas enfinda crueldade
que ofendeste a majestade
renegando seu estado.* 775
- Taful *Vedes qu'estava ocupado
na grã perda que perdia.*
- Anjo *E Deos que culpa t'havia
Taful mal aventurado
sem valia?* 780
- 78
- Renegar tam feramente
da emperatriz dos céus
ó pranta de má semente
arderás no fogo ardente
com toda a ira de Deos.* 785
- Taful *Má nova é essa pera mim
se assi for como dizês
digo que eramá cá vim
porém esperai-me assi
falarei tamalavez.* 790
- 79
- Anjo *Deos nam quis hoje nacer
por remir os pecadores?
E pois que queres dizer
que só c'o seu padecer
se salvam renegadores?* 795
- Taful *A perнета me forçou
que era senhora de mi.*
- Diabo *Mente que ele s'encrinou
nunca estrela renegou
nem tal há i.* 800
- 80
- Companheiro *Sempre jogava o fidalgo
bispo escudeiro ou que é.*
- Anjo *Mestiço de cão e galgo.*
- Diabo *Tomai-o dai-lhe de pé.
Nosso é.* 805

Taful *Estai imigos. Senhores*
deste santo nascimento
nam terei alguns favores?
Anjo *Tafulas e renegadores*
nam tem nenhum salvamento. 810

Saem-se os Diabos do batel e com ua cantiga muito desacordada levam o Taful. E os Anjos cantando levam o Menino e fenece esta segunda cena.

[Em cena ficam, além de Joane, o Parvo, esquecido mais uma vez, o Lavrador, Marta Gil, o Pastor e a Moça.]

III Parte — Glória

Segue-se a terceira cena que é endereçada à embarcação da glória. Trata-se per dignidades altas: Papa, Cardeal, Arcebispo, Bispo, Imperador, Rei, Duque, Conde.

Foi representado ao muito nobre rei Dom Manuel, o primeiro deste nome, em Almeirim.

Era do Redentor de 1519 anos.

[Em cena estão, além de Joane, o Parvo, esquecido desde a primeira parte, o Lavrador, Marta Gil, o Pastor e a Moça.]

Primeiramente entram quatro Anjos cantando e trazem cinco remos com as cinco chagas e entram no seu batel.

Vem o Arrais do Inferno e diz ao seu Companheiro:

1

Diabo	<i>Patudo ve muy saltando llámame la Muerte acá dile que ando navegando y que la estoy esperando que luego se volverá.</i>	5
-------	--	---

Vem a Morte:

Morte	<i>Qué me quieres?</i>	
Diabo	<i>Que me digas por qué eres tanto de los pobrecicos baxos hombres y mujeres déstos matas cuantos quieres y tardan grandes y ricos.</i>	10

2

	<i>En el viaje primero m'enviaste oficiales no fue más de un caballero y lo ál pueblo grosero dexaste los principales.</i>	15
--	--	----

- Y vilanaje
en el segundo viaje
siendo mi barco ensecado.
Ah pesar de mi linaje* 20
*los grandes de alto estado
cómo tardan en mi pasaje.*
- 3
- Morte *Tienen más guaridas ésos
que lagartos d'arenal.*
- Diabo *De carne son y de huesos* 25
*vengan vengan que son nuestos
nuestro derecho real.*
- Morte *Ya lo hiciera
su deuda paga me fuera
mas el tiempo le da Dios* 30
*y preces le dan espera
pero deuda es verdadera
yo los porné ante vos.*
- 4
- Voyme allá de soticapa
a mi estrada seguida* 35
*verás como no m'escapa
desde el Conde hasta el Papa.
Haced prestes la partida.*
- Diabo *En buenhora.*
- Companheiro *Pues el Conde que vendrá ora* 40
irá echado o de qué suerte?
- Anjo *Oh virgen nuestra señora
sed vos su socorredora
en la hora de la muerte.*
- Vem a Morte e traz o Conde, e diz a Morte:
- 5
- Morte *Señor Conde prosperado* 45
*sobre todos más ufano
ya pasastes por mi vado.*
- Conde *Oh Muerte cuán trabajado
salgo triste de tu mano.*
- Morte *No fue nada.* 50
*La peligrosa pasada
desta muy honda rivera
[xxx ... ada]
es más fuerte y trabajada
más terrible en gran manera.*

6			
		<i>Ved señor si traéis friete para aquel barco del cielo.</i>	55
Conde		<i>Allí iría yo por grumete.</i>	
Morte		<i>Primero os sudará el topete.</i>	
Conde		<i>Tú no das nunca consuelo.</i>	
		<i>Oh Muerte oscura pues me diste sepultura no me des nuevas de mí ya hundiste la figura de mi carne sin ventura tirana déxame aquí.</i>	60
			65
7			
Morte		<i>Hablad con ese barquero que yo voy hacer mi oficio.</i>	
Diabo		<i>Señor Conde y caballero días ha que os espero y estoy a vuestro servicio.</i>	70
		<i>Todavía entre vuestra señoría que bien larga está la prancha y partamos con de día cantaremos a porfía Los hijos de dona Sancha.</i>	75
8			
Conde		<i>Ha mucho que eres barquero?</i>	
Diabo		<i>Dos mil años ha y más y no paso por dinero. Entrad señor pasajero.</i>	80
Conde		<i>Nunca tú me pasarás.</i>	
Diabo		<i>Y pues quién? Mirad señor por itén os tengo acá en mi rol y habéis de pasar allén. Veis aquellos fuegos bien? Allí se coge la frol.</i>	85
9			
		<i>Veis aquel gran fumo espeso que sale daquellas peñas? Allí perdereis el vuestro y más señor os confieso qu'habéis de mensar las greñas.</i>	90

Conde	<i>Grande es Dios.</i>	
Diabo	<i>A eso os atené vos guzando ufano la vida con vicios de dos en dos sin haber miedo de Dios ni temor de la partida.</i>	95
10		
Conde	<i>Tengo muy firme esperanza y tuve dende la cuna y fe sin tener mudanza.</i>	100
Diabo	<i>Sin obras la confianza hace acá mucha fortuna.</i>	
	<i>Suso andemos entrad señor no tardemos.</i>	105
Conde	<i>Voye a estotra embarcación.</i>	
Diabo	<i>Id que nos esperaremos.</i>	
Conde	<i>Oh muy preciosos remos socorred mi aflicción.</i>	
Lição primeira: 11		
	<i>Oh parce mihi Dios mío quia nihil son mis días por qué enxalta tu poderío al hombre y das señorío y luego d'él te desvías?</i>	110
	<i>Con favor visitas eum al albor y súpito lo pruebas luego por qué consientes señor que tu obra y tu hechor sea deshecha nel fuego?</i>	115
		120
[Fim da lição] 12		
	<i>Ayudadme remadores de las altas hierarquías favoreced mis temores pues sabéis cuantos dolores por mí sufrió el mesías.</i>	125
	<i>Sabed cierto como fue preso en el huerto y escopida su hermosura y dende allí fue medio muerto llevado muy sin concierto al juicio sin ventura.</i>	130

13
Diabo *Ahora se os acordó.
El asno muerto cebada.
De vos bien segura está
pensaréis que no sé yo
la huesa vida pasada.* 135

Conde *Yo te requero.*
Diabo *Vos señor Conde agorero
fuistes a Dios perezoso
a lo vano muy ligero
a las hembras placentero
a los pobres reguroso.* 140

14
Conde *Viva huesa señoría
para siempre con querella.
Oh gloriosa María.* 145
Diabo *Nunca un' hora ni día
os vi dar paso por ella.*

Vem a Morte e traz um Duque e diz:

Morte *Vos señor
Duque de grande primor
pensastes de m'escapar.* 150
Duque *Oh ánima pecador
con fortísimo dolor
sales de fraco lugar.*

15
*Cómo quedas cuerpo triste
dame nuevas qué es de ti?
Siempre en guerra me troxiste
con dolor me despediste
sin haber dolor de mí.* 155

*Tu hechura
que llamaban hermosura
y tú misma la adorabas
con su color y blancura
siempre vi tu sepultura
y nunca crédito me dabas.* 160

16
Diabo *Oh mi Duque y mi castillo
mi alma desesperada
siempre fuistes amarillo
hecho oro de martillo
ésta es huesa posada.* 165

	Duque	<i>Cortesía.</i>	170
	Diabo	<i>Entre huesa señoría señor Duque y remarás.</i>	
	Duque	<i>Hace mucha maresía estotra barca es la mía y tú no me pasarás.</i>	175
	17		
	Diabo	<i>Veis aquella puente ardiendo muy lexos allén del mar y unas ruedas volviendo de navajas y hiriendo? Pues allí habéis d'andar...</i>	180
		<i>Siempre, jamás!</i>	
	Duque	<i>Retro vaya, Satanás.</i>	
	Diabo	<i>Lucifer que m'acreciente señor Duque allá irás [xxx ...ás] que la hiel se t'arreviente.</i>	185
Lição:	18		
	Duque	<i>Manus tue domine fecerunt me y me creaste et plasmaverunt me diceme señor por qué tan presto me derrocaste.</i>	190
		<i>De cabeza, ruégote que no escaeza quod sicut lutum me heciste no permitas que perezca y si quieres que padezca para qué me redemiste?</i>	195
	19		
		<i>Pelle et carne me vestiste ossibus nervis et vita misericordia atribuiste al hombre que tú heciste pues ahora me visita.</i>	200
	Diabo	<i>Ralear que os tengo de llevar a los tormentos que vistes. Por demás os es rezar que lo mio me han de dar y vos mismo a mí os distes.</i>	205

20		
Duque	<i>Oh llaga daquel costado do la pasión dolorosa de mi Dios crucificado redemió al desterrado de su patria gloriosa.</i>	210
(ao Anjo)		
	<i>Embarquemos porque vuestros son los remos nuestro es el capitán.</i>	215
Diabo	<i>Eso está en vello hemos.</i>	
Duque	<i>Oh ángeles qué haremos que no nos dexa Satán?</i>	
21		
Anjo	<i>Son las leyes divinales tan fundadas en derecho tan primas y tan iguales que Dios os quiera mortales remediar vueso hecho.</i>	220
Diabo	<i>Remadores enviadme esos señores que se tardan mucho allá.</i>	225
Duque	<i>En vano hubo dolores Cristo por los pecadores? Muy imposible será.</i>	
22		
	<i>Pues es cierto que por nos fue llevado ante Pilato y acusado siendo Dios señores no penséis vos que le custamos barato.</i>	230
	<i>Y azotado su cuerpo tan delicado sólo de virgen nacido sin padre humano engendrado y después fue coronado de su corona herido.</i>	235 240

Vem a Morte e traz um Rei, e diz o Rei:

23	
Rei	<i>Cuánto dolor se m'ajunta.</i>
Morte	<i>Señor qu'es de huesa alteza?</i>
Rei	<i>Oh regurosa pregunta</i>

*pues me la tienes defunta
no resuscites tristeza.* 245

*Oh ventura
fortuna perversa oscura
pues vida desaparece
y la Muerte es de tristura
adónde estás gloria segura
cuál dichoso te merece?* 250

24

Diabo *Señor quiero caminar
huesa alteza ha de partir.*
Rei *Y por mar he de pasar?*
Diabo *Sí y aun tiene que sudar
ca no fue nada el morir.* 255

*Pasmareis
si miráis dahí veréis
adó seréis morador
naquellos fuegos que veis
y llorando cantaréis
Nunca fue pena mayor.* 260

[Intervenção musical com canto - *Nunca fue pena mayor*]

Lição: 25

Rei *Tedet anima mea
vite mee muy dolorida
pues la gloria que desea
me quita que no la vea
la muy pecadora vida.* 265

*Que pasé,
locar in amaritudine
palabras muy dolorosas
de mi alma hablaré
a mi Dios y le diré
con lágrimas piadosas:* 270

26

*Noli me condemnare
indica mihi por qué
no me dexas quien me ampare
si al infierno baxare
tuyo so cúyo seré?* 275

*Ay de mí
cur me iudices así
pues de nada me heciste* 280

- mándame pasar aquí
ampárame fili Davi
que del cielo descendiste.*
- Responso: 27
- Oh mi Dios ne recorderis
peccata mea te ruego
naquel tiempo dum veneris
cuando el siglo destruyeres
con tu gran saña per fuego.* 285
- Dirige a mí
vias meas pera ti
que aparesca en tu presencia.* 290
- Diabo
- Huesa alteza vendrá aquí
porque nunca cá sentí
que aprovechase adherencia.* 295
- 28
- Ni lisonjas, crer mentiras
ni voluntario apetito
ni puertos ni algeciras
ni diamanes ni zafiras
sino sólo aquese espírito* 300
- Será asado,
porque fuistes adorado
sin pensar serdes de tierra
con los grandes alterado
de los chicos descuidado
fluminando injusta guerra.* 305
- Vai-se à barca dos Anjos e diz o Rei:
- 29
- Rei *Oh remos de gran valor
oh llagas por nos habidas.*
- Anjo *Plega a nuestro redentor
nuestro Dios y criador
que os dé segundas vidas.* 310
- Porque es tal
la morada divinal
y de gloria tanto alta
que ell anima humanal
si no viene oro tal
en ella nunca se esmalta.* 315
- 30
- Rei *Buen Jesús que apareciste
todo en sangre bañado*

y a Pilato oíste 320
mostrándote al pueblo triste
eis el hombre castigado.

Y reclamaron
y con la cruz te cargaron
por todos los pecadores 325
pues por nos te flagellaron
y a la muerte te allegaron
esfuerza nuestros temores.

Vem a Morte e traz um Emperador, e diz a Morte:

31

Morte *Prosperado Emperador*
huesa sacra majestad 330
no era bien sabedor
cuán fortísimo dolor
es acabar la edad.

Y más vos
casi tenido por Dios. 335

Emperador *Oh Muerte no más heridas.*
 Morte *Pues otra más recia tos* nos
es ésta.

Emperador *Sed libera nos*
de jornadas doloridas.

32

Adónde me traes Muerte 340
qué te hice triste yo?
 Morte *Yo voy hacer otra suerte*
vos señor haceos fuerte
que vana gloria os mató.

Emperador *Cuán extraños* 345
males das vida d'engaños
corta ciega triste amara
contigo dexo los años
entregásteme mis daños
y volvísteme la cara. 350

33

Mi triunfo allá te queda
mis culpas trayo comigo
deshecha tengo la rueda
de las plumas de oro y seda
delante mi enemigo. 355

Diabo	<i>Es verdad huesa sacra majestad entrará neste navío de muy buena voluntad porque usastes crueldad e infinito desvario.</i>	360
34		
Emperador	<i>Oh maldito querubín ansí como decendiste de ángel a beleguín querías hacer a mí lo que a ti mismo heciste.</i>	365
Diabo	<i>Pues yo creo a según yo vi y veo que de lindo Emperador habéis de volver muy feo.</i>	370
Emperador	<i>No hará Dios tu deseo.</i>	
Diabo	<i>Ni el vuestro mi señor.</i>	
35		
	<i>Veis aquellos despeñados que echan daquellas alturas? Son los más altos estados que vivieron adorados sus hechos y sus figuras.</i>	375
	<i>Y no dieron en los días que vivieron castigo a los ufanos que los pequeños royeron y por su mal consintieron cuanto quisieron tiranos.</i>	380
Lição:	36	
Emperador	<i>Quis mihi hoc tribuat ut in inferno protegas me con mi flaca humanidad de tu ira y gravedad adónde m'esconderé?</i>	385
	<i>Oh señor pase breve tu terror a mis culpas da pasada vocabis me pecador responderte he con dolor de mi ánima turbada.</i>	390

Responso: 37

Oh libera me domine 395
de morte eterna contenda
en ti siempre tuve fe
tú me pone juxta te
in die illa tremenda.

Quando celi 400
sunt movendi contra mí
y las sierras y montañas
por la bondad que es en ti
que te acuerdes que nací
de pecadoras entrañas. 405

Vai-se o Emperador aos Anjos e diz o Diabo:

38

Allá vais acá vernéis
que acá os tengo escrito.
Por más que me receléis
vos y los otros iréis
para el infierno bendito. 410

Emperador

No he temor
piadoso es el señor.
Dios os salve remadores.

Anjo

Bien vengáis Emperador.

Emperador

Angélico resplandor 415
consirad nuestros dolores.

39

Adóroos llagas preciosas
remos del mar más profundo
oh insignias piadosas
de las manos gloriosas 420
las que pintaron el mundo.

Y otras dos
de los pies remos por nos
de la parte de la tierra
esos remos vos dio Dios 425
para que nos libréis vos
y paséis de tanta guerra.

40

Anjo

No podemos más hacer
que desear vuestro bien
vuestro bien nuestro placer 430

*nuestro placer es querer
que no se pierda alguién.*

Diabo	<i>Qué pide allá? Tuvo el paraíso acullá no le falta sino pena la pena prestes l'está.</i>	435
Emperador	<i>La pasión me libraré de tu infernal cadena.</i>	

41

	<i>Vivo es el esforzado gran capitán per natura que por nos fue tan cargado con la cruz en el costado por la calle de amargura.</i>	440
--	---	-----

	<i>Y pregones denunciando las pasiones de su muerte tan cercana y llevada com sayones al monte de los ladrones la majestad soberana.</i>	445
--	--	-----

Vem a Morte e traz um Bispo, e diz o Bispo:

42

Bispo	<i>Muy crueles voces dan los gusanos cuantos son adó mis carnes están sobre cuáles comerán primero mi corazón.</i>	450
-------	--	-----

Morte	<i>No curés señor Obispo. Hecho es a todos hago esa guerra.</i>	455
-------	---	-----

Bispo	<i>Oh mis manos y mis pies cuán sin consuelo estarés y cuán presto seréis tierra.</i>	460
-------	---	-----

43

Diabo	<i>Pues que venís tan cansado vernéis aquí descansar porque iréis bien asentado.</i>	
Bispo	<i>Barquero tan desestrado no ha obispos de pasar.</i>	465

Diabo	<i>Sin profía entre vuesa señoría que este batel infernal</i>	
-------	---	--

		<i>ganaste por fantasía halcones d'altenaría y cosas deste metal.</i>	470
	44	<i>Dahí donde estáis veréis unas calderas de pez adonde os coceréis y la corona asaréis y frigiréis la vejez.</i>	475
		<i>Obispo honrado porque fuistes desposado siempre desde juventud de vuestros hijos amado santo bienaventurado tal sea vuestra salud.</i>	480
Lição:	45		
	Bispo	<i>Responde mihi cuántas son mis maldades y pecados veremos si tu pasión bastará a mi redención aunque mil veces dobrados.</i>	485
		<i>Pues me heciste cur faciem tuam ascondiste y niegas tu piedad al ánima que redemiste? Contra folium escribiste amargura y crueldad.</i>	490
Responso:	46		
		<i>Memento mei Deus señor quia ventus est vita mea memento mei redentor envía esfuerzo al temor de mi alma dolorida.</i>	495
		<i>Ay de mí de profundis clamavi exaudi mi oración.</i>	500
	Diabo	<i>Obispo paréceme a mí que habéis de volver aquí a esta santa embarcación.</i>	
Vai-se o Bispo ao batel dos Anjos e diz:	47		
		<i>Oh remos maravillosos oh barca nueva segura</i>	505

*socorro de los llorosos
oh barqueros gloriosos
en vos está la ventura.*

He dexado 510
*mi triste cuerpo cuitado
del vano mundo partido
de todas fuerzas robado
dell alma desamparado
con dolores despedido.* 515

48

*Bien basta fortuna tanta
pasadme esta alma por Dios
porque el infierno m'espanta.*
Anjo *Si ella no viene santa* 520
gran tormenta corréis vos.

Bispo *Yo confio*
*en Jesús redentor mío
que por mí se desnudó
puestas sus llagas al frío
se clavó naquel navío* 525
de la cruz donde espiró.

Vem a Morte e traz um Arcebispo, e diz a Morte:

49

Morte *Señor Arzobispo amigo*
que vos parece de mí?
Bien peleastes conmigo.
Arcebispo *No puede nadie contigo* 530
y yo nunca te temí.

*Oh Muerte amara
la vida nos cuesta cara
el nascer no es provecho.*
Morte *Voy hacer otra seara.* 535
Arcebispo *Oh faciones de mi cara
oh mi cuerpo tierra hecho.*

50

*Qué aprovecha en el vivir
trabajar por descansar
qué se monta en presumir* 540
*de qué sirve en el morir
candela para cegar?*

*Ni placer
en el mundo por vencer*

estado de alta suerte 545
pues presto dexa de ser
nos morimos por lo haber
y es todo de la muerte.

[Intervenção musical com canto - *Lo que queda es lo seguro*]

51

Diabo *Lo que queda es lo seguro.*
Señor venga acá ese esprito. 550
Arcebispo *Oh qué barco tan oscuro.*
Diabo *En él iréis yo os lo juro.*
Arcebispo *Cómo m'espantas maldito...*

Indiablado!

Diabo *Vos Arzobispo alterado* 555
tenéis acá que sudar
moristes muy desatado
y en la vida ahogado
con deseos de papar.

52

Quien anduvo a poja larga 560
anda acá por la bolina
lo más dulce acá se amarga.
Vos caístes con la carga
de la iglesia divina.

Los menguados 565
pobres y desamparados
cuyos dineros vos lograstes
deseosos hambreados
y los dineros cerrados
en abierto los dexastes. 570

53

Arcebispo *Eso y más puedes decir.*
Diabo *Ora pues alto. Embarcar.*
Arcebispo *No tengo contigo d'ir.*
Diabo *Señor habéis de venir*
a poblar nuestro lugar. 575

Veislo? Esta
vuesa señoría irá
en cien mil pedazos hecho
y para siempre estará
en agua que hervirá 580
y nunca sereis deshecho.

Lição: 54

Arcebispo *Spiritus meus tu hechura
attenuabitur mis días
breviabuntur y tristura
me sobra y la sepultura
no sé por qué me hacías.* 585

*Non peccavi
putredini mee dixi
padre y madre mía eres
vermibus soror et amici
quare fuisti me inimici
señor de todos poderes?* 590

Responso: 55

Diabo *Credo quod redemptor
meus vivit y lo veré.* 595
Arcebispo *Veréis por vuestro dolor.
Mas porque es mi salvador
yo en él me salvaré.*

*Dios verdadero
en el día postrimero
de terra surrecturus sum
et in carne mea entero
videbo Deum cordero
Christum salvatorem meum.* 600

Vai-se o Arcebispo aos Anjos e diz:

56
Arcebispo *Dadnos alguna esperanza
barqueros del mar del cielo
por la llaga de la lanza
que nos paséis con bonanza
a la tierra de consuelo.* 605

Anjo *Es fuerte cosa
entrar en barca gloriosa.* 610
Arcebispo *Oh reina que al cielo subiste
sobre los coros lustrosa
del que te creó esposa
y tú virgen lo pariste.*

57
*Pues que súbito dolor
per san Juan recibiste
con nuevas del redentor* 615

*y mudada la color
muerta en tierra decendiste.*

Oh despierta 620
– *pues eres del cielo puerta –*
llevántate cerrada huerta
con tu hijo nos conierta
madre de consolación
mira nuestra redención 625
que Satán la desconierta.

Vem a Morte com um Cardeal, e diz a Morte:

58

Morte *Vos Cardenal perdonad
que no pude más aína.*

Cardeal *Oh guía d'escuridad*
robadora de la edad 630
ligera ave de rapina.

Qué mudanza
hizo mi triste esperanza.
Fortuna que m'ayudaba
pesó en mortal balanza 635
la firmeza y confianza
que el falso mundo me daba.

59

Diabo *Domine Cardenalis*
entre vuesa perminencia
iréis ver vuestos iguales 640
a las penas infernales
haciendo su penitencia.

Pues moristes
llorando porque no fuistes
siquiera dos días papa 645
y a Dios no agradecistes
viendo cuán baxo os vistes
y en después os dio tal capa.

60

Y no quiero declarar
cosas más pera decir. 650
Determinad d'embarcar
y luego sin dilatar
que no tenéis que argüir.

		<i>Sois perdido oís aquel gran roído nel lago de los leones? Despertad bien el oído vos seréis allí comido de canes y de dragones.</i>	655
Lição:	61		
	Cardeal	<i>Todo hombre que es nascido de mujer tien breve vida que quasi flos es salido y luego presto abatido y su alma perseguida.</i>	660
		<i>Y no pensamos quando la vida gozamos cómo della nos partimos y como sombra pasamos y en dolores acabamos porque en dolores nascimos.</i>	665 670
Responso:	62		
		<i>Peccantem me quotidie et non me penitentem triste sancte Deus adjuva me pues fue cristiana mi fe sucurre dolores Christe.</i>	675
		<i>Oh Dios eterno señor quia in inferno nulla est redemptio oh poderío sempiterno remedia mi mal moderno que no sé por dónde vo.</i>	680
Vai-se o Cardeal ao batel dos Anjos, e diz o Diabo:			
	63		
	Diabo	<i>Vaisvos señor Cardenal? Vuelta vuelta a los franceses.</i>	
	Cardeal	<i>Déxame plaga infernal.</i>	
	Diabo	<i>Vos vistas por voso mal los años días y meses.</i>	685
	Cardeal	<i>Marineros remadores verdaderos llagas, remos, carabela embarcad los pasajeros</i>	690

*que vos sois nuestos remeros
y la piedad la vela.*

64

Anjo *Socorreos Cardenal
a la madre del señor.*

Cardeal *Oh reina celestial* 695
*abogada general
delante del redentor.*

*Por el día
señora virgen María
en que lo viste llevar* 700
*tal que no se conocía
y vuesa vida moría
nos queráis resocitar.*

Vem a Morte e traz um Papa, e diz a Morte:

65

Morte *Vos padre santo pensastes* 705
*ser inmortal. Tal os vistes.
Nunca me considerastes
tanto en vos os enlevastes
que nunca me conocistes.*

Papa *Ya venciste* 710
*mi poder me destruiste
con dolor descompasado.
Oh Eva por qué pariste
esta Muerte amara y triste
al pie del árbol vedado?*

66

Ésta es viva y has parido 715
*a todos tus hijos muertos
y mataste a tu marido
poniendo a Dios en olvido
en el huerto de los huertos.*

Veisme aquí 720
*muy triste porque nascí
del mundo y vida quexoso
mi alto estado perdí
veo el Diablo ante mí
y no cierto el mi reposo.* 725

67

Diabo *Venga vuesa santidad*
en buenhora padre santo

		<i>beatísima majestad de tan alta dignidad que moristes de quebranto.</i>	730
		<i>Vos iréis en este batel que veis comigo a Lucifer y la mítara quitaréis y los pies le besaréis y esto luego ha de ser.</i>	735
68			
Papa		<i>Sabes tú que soy sagrado vicario en el santo templo.</i>	
Diabo		<i>Cuanto más de alto estado tanto más es obligado dar a todos buen exemplo.</i>	740
		<i>Y ser llano a todos manso y humano cuanto más ser de corona antes muerto que tirano antes pobre que mundano como fue vuesa persona.</i>	745
69			
		<i>Luxuria os desconsagró soberbia os hizo daño [xxx ... ó] y lo más que os condenó simonía con engaño.</i>	750
		<i>Vení embarcar..., veis aquellos azotar con vergas de hierro ardiendo y después atanazar? Pues allí habéis d'andar para siempre padeciendo.</i>	755
Lição:	70		
Papa		<i>Quare de vulva me eduxisti mi cuerpo y alma señor? En tu silla me subiste en tu lugar me pusiste y me hiciste tu pastor.</i>	760
		<i>Mejor fuera que del vientre no saliera y antes no hobiera sido</i>	765

- ni ojo de hombre me viera
y como el fuego a la cera
me hobieras consumido.*
- Responso: 71 *Heu mihi heu mihi señor
quia peccavi nimis in vita 770
quid faciam miser pecador
ubi fugiam malhechor?
Oh piedad infinita...*
- Para ti
amercéate de mí, 775
que, para siempre no llore...,
mándame pasar daqui,
que nel infierno no hay
quien te loe ni te adore.*
- 72
- Diabo *Qué me penan esos puntos 780
después que pasa el vivir?
Mirad señores defuntos
todos cuantos estáis juntos
para el infierno habéis d'ir.*
- Anjo *Oh pastor 785
porque fuiste guiador
de toda la cristiandad
habemos de ti dolor
plega a Jesú salvador
que t'envíe piedad. 790*
- 73
- Papa *Oh gloriosa Maria
por las lágrimas sin cuento
que lloraste en aquel día
que tu hijo padecía
que nos libres de tormento... 795*
- Sin tardar
por aquel dolor sin par,
cuando en tus brazos lo viste
no le pudiendo hablar,
y lo viste sepultar, 800
y sin él, d'él te partiste.*
- 74
- Anjo *Vuestas preces y clamores
amigos no son oídas
pésanos tales señores*

iren a aquellos ardores 805
ánimas tan escogidas.

Desferir
ordenemos de partir
desferir bota batel.
Vosotros no podéis ir 810
que en los yerros del vivir
no os acordastes d'él.

Nota que neste passo os Anjos desferem a vela em que está o crucifixo pintado e todos assentados de joelhos lhe dizem cada um sua oração.

Primeiro começa o Papa dizendo:

75

Papa *Oh pastor crucificado*
cómo dexas tus ovejas
y tu tan caro ganado? 815
Pues que tanto te ha costado
inclina a él tus orejas.

Emperador *Redentor*
echa el áncora señor
en el hondón desa mar 820
de divino criador
de humano redentor
no te quieras alargar.

76

Rei *Oh capitán general*
vencedor de nuestra guerra 825
pues por nos fuiste mortal
no consientas tanto mal
manda remar para tierra.

Cardeal *No quedemos*
manda que metan los remos 830
hace la barca más ancha
oh señor que perecemos
oh señor que nos tememos
máندانos poner la prancha.

77

Duque *Oh cordero delicado* 835
pues por nos estás herido
muerto y tan atormentado

*cómo te vas alongado
de nuestro bien prometido.*

Arcebispo *Fili Davi* 840

*como te partes daqui
al infierno nos envías
la piedad que es en ti
cómo la niegas así
por qué nos dexas mesías?* 845

78

Conde *Oh cordero divinal
médico de nuestro daño
viva fuente perenal
nuesa carne natural
no permitas tanto daño.* 850

Bispo *Oh flor divina
in adjuvandum me festina
y no te vayas sin nos
tu clemencia a nos inclina
sácanos de foz malina* 855
benigno hijo de Dios.

Nam fazendo os Anjos menção destas preces, começaram a botar o batel às varas e as almas fizeram em roda ua música a modo de pranto com grandes admirações de dor, e veo Cristo da ressurreição e repartiu por eles os remos das chagas e os levou consigo.

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 todalas 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 Castelhano	25 Dez. (Alcáçova), o Sucesso de Gil Vicente.
3 1503	Reis Magos	6 Jan. (Alcáçova), Lideres Europeus (Ibéria).
4 1503	Quatro Tempos	25 Dez. (Alcáçova), Triunfo do Verão.
5 1504	São Martinho	O Cavaleiro Cristão.
- 1505	<i>*LUTO - Morte Isabel, a Católica</i>	...em 26 Nov. de 1504.
1506	(Sermão de Abrantes)	3 Mar. Abrantes, pregação na Igreja.
1506	(Custódia de Belém) , Morre Beatriz	
- 1507	<i>*LUTO - por Beatriz, mãe do Rei.</i>	...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	Sebilla 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	<i>*LUTO - Morre Fernando, o Católico</i>	...em 23 Jan. de 1516.
1517	(Miserere) . (23 Jan. de 1517 ?)	Câmara da Rainha, oração pelo pai da rainha.
- 1517	<i>*LUTO - Morre a Rainha Maria</i> (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)	
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 mestres» 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 Amor	5 ? de Fevereiro, Évora ou Alvito
	1525	<i>...pode faltar uma peça.</i>	
29	1525	Almocreves	Almeirim – Évora
30	1525	Aderência do Paço (Florishel)	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 Luís 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...

...de Noémio Ramos sobre o Teatro de Gil Vicente

...temporariamente em: <http://teatro.gilvicente.eu/ebooks.html>

(2019)

Gil Vicente, Auto das Barcas, Inferno, Purgatório, Glória

(2018) 500 anos 500

Sobre o Auto das Barcas de Gil Vicente, Inferno – a interpretação I.

(2017)

Gil Vicente, Aderência do Paço, ...da Arcádia ao Paço.

Gil Vicente, Frágua de Amor, ...a mercadoria de Amor.

Gil Vicente, Feira (das Graças), ...da Banca Alemã (Fugger).

Gil Vicente, Os Físicos, ...e os amores d’el-rei.

Gil Vicente, Vida do Paço, ...a educação da Infanta e o rei.

Gil Vicente, Pastoril Português, Os líderes na Arcádia.

Gil Vicente, Inês Pereira, As Comunidades de Castela.

Gil Vicente, Tragédia Dom Duardos, O príncipe estrangeiro.

(2016)

Gil Vicente, Auto dos Reis Magos, ...(festa) Cavalcada dos Reis.

Gil Vicente, Auto dos Quatro Tempos, Triunfo do Verão

– Sagração dos Reis Católicos.

(2014)

Gil Vicente, Auto Pastoril Castelhana, A autobiografia em 1502.

(2013)

Gil Vicente, Exortação da Guerra, da Fama ao Inferno.

(2012)

Gil Vicente, O Clérigo da Beira, o povo espoliado – em pelota.

Gil Vicente, Tragédia de Liberata, do Templo de Apolo
à Divisa de Coimbra.

(2010)

Gil Vicente, Auto da Visitação. Sobre as origens.

Gil Vicente, Carta de Santarém, 1531 – Sobre o Auto da Índia.

Gil Vicente, O Velho da Horta, de Sibila Cassandra
à “Tragédia da Sepultura”. (2ª Edição)

(2008) 500 anos 500

Gil Vicente, Auto da Alma, Erasmo, o Enquiridion e Júlio II. (2ª. Edição).

Gil Vicente e Platão – Arte e Dialéctica, Íon de Platão.

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

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

1. “*E por ser cousa nova em Portugal* gostou tanto a rainha velha desta representação, que pediu ao autor que isto mesmo lhe representasse às matinas do Natal, endereçado ao nascimento do Redentor.” Assim ficou escrito por palavras do Autor em 1502, e depois impresso na *Copilaçam* em 1562.

Um continuado mal entendido na leitura do significado de *cousa nova* na frase registada em *Visitação* (1502), bloqueou o entendimento do essencial das Obras de Gil Vicente. Porque, por *cousa nova* era então designada a Arte da era Moderna (segundo Petrarca), que Vasari referiu como a Arte que renascia, o que designamos hoje por Arte da Renascença. Pelo que se deve ler:

E por ser Arte da Renascença em Portugal...

(...)

2. O que aqui apresentamos constitui o seleccionado *produto resultante* de um vasto trabalho de investigação científica sobre um único *objecto*, um *objecto de Arte*, o *Auto das Barcas*, não a exploração de artigos ou de divulgação de documentos, de simples estudos (teses, dissertações, ensaios) ou resenhas académicas, pois nem se apresenta como um mero compêndio académico sobre o *objecto* de trabalho. Porque, muito bem diferenciado do trabalho académico, a natureza de um trabalho de investigação, num dado prazo concluído (e ainda que num determinado tempo delimitado), implica a objectividade dos dados e conclusões e, sobretudo, a *interpretação* dos resultados, e o investigador só por isso responde.

(...)

3. O *Auto das Barcas* é um *objecto* da Arte do Teatro e, numa peça de Teatro, nada acontece, move ou permanece, sucede, cancela ou prossegue; será visto, ouvido ou pronunciado por mero acaso. Tudo o que compõe a peça, até à infima pausa, tem de ser percebido no seu próprio contexto, pelos confrontos com o meio a que pertence, onde e no momento da sua criação: lugar, tempo e universos ideológico, sociopolítico e cultural de que o Autor faz parte; no caso, a Corte portuguesa e ao seu serviço, portanto, Teatro da Corte e para a Corte, num contexto de dinâmica europeia e na sua expansão planetária.

Teatro de Gil Vicente

1502
1536