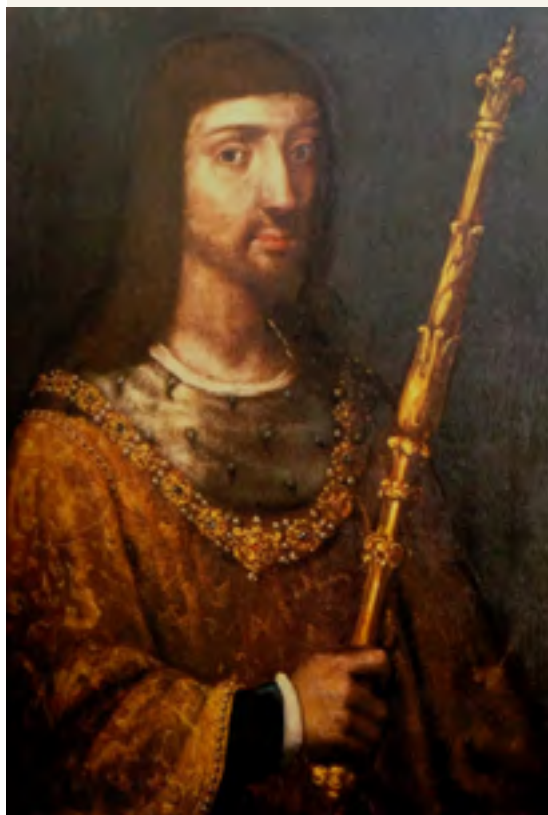


Gil Vicente Exortação da Guerra

da *Fama* ao *Inferno*
História da Europa – 13

1515



Manuel I de Portugal



Papa Leão X

Noémio Ramos

1ª Edição (PDF) - 2013

Ficha técnica

Título Gil Vicente, Exortação da Guerra
Sub-títulos ...da *Fama* ao *Inferno*. (1515)
História da Europa – 13.

Autor Noémio Ramos
Localidade Faro – Algarve

Desenho e Capa Noémio Ramos
Revisão do texto Maria João Ramos

Data Dezembro de 2013
1ª Edição, eBook PDF

ISBN 978-989-97749-6-4

Depósito Legal 368071/13
BNP

Gil Vicente, Exortação da Guerra

...da *Fama* ao *Inferno*. (1515)
História da Europa – 13

Autor e Editor
Noémio Ramos

1ª Edição (eBook PDF)
ISBN - **978-989-97749-6-4**

Faro, Dezembro de 2013



Desenho de Rafael Sâncio



Desenho de Albert Durer

Prefácio

Queremos conhecer a *Obra dramática* de Gil Vicente, interessam-nos as suas peças de teatro, depois todos os outros textos e as restantes obras de Arte, a Custódia de Belém e o mais que houver. O homem há-de surgir com o entender da sua Obra. E havendo já algum conhecer das obras, o conhecimento sobre elas e o seu entendimento é ainda demasiado escasso. O nosso trabalho situa-se na análise das obras e, por cada texto, conhecer, entendendo cada uma das peças de teatro.¹ Mas como temos dito, e repetido – sabendo que (nesta *ineptocracia* gerida de *libré* e só firme a interesses alheios) jamais teremos oportunidade de o realizar – falta-nos passar tudo pela encenação de cada peça, aferindo então as análises realizadas. Neste contexto, apresentamos, neste trabalho textual, a análise da peça *Exortação da Guerra*.

Quereríamos não voltar à questão da biografia de Gil Vicente, sobretudo no que diz respeito às suas outras actividades artísticas na Corte portuguesa, de ourives, retórico e mestre-de-cerimónias. Contudo, em 30 de Outubro de 2012, na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, numa sessão a propósito dos 450 da *Copilaçam de totaldas obras de Gil Vicente*, tivemos a oportunidade de ouvir a opinião (?) de José Augusto Cardoso Bernardes, professor catedrático da Universidade de Coimbra, suposto e *acreditado vicentista*, afirmar ainda acreditar (?) em ourives e dramaturgo como duas pessoas distintas, e acrescentava não haver qualquer documento comprovativo de serem uma e mesma pessoa – a não ser o tal *grafismo* do arquivista citado por Braamcamp Freire, o que para o douto investigador não provava nada – e que, *cientificamente* (com documentação coetânea) haveria que provar que eram uma e mesma pessoa. Em verdade, isto mesmo está bem expresso e sublinhado pelo referido *especialista* em vários dos seus escritos, e mais, com algum alarido, em *As “Partes d’Além” e os “Pomares de Oriente”: Sinais do Império no teatro de Gil Vicente*, um artigo publicado na revista SEMEAR (8), da Cátedra António Vieira de Estudos Portugueses (PUC-Rio, Universidade Federal do Rio de Janeiro).²

1 - Esta é a tarefa a que nos temos dedicado, à margem do que conhecíamos, pois já antes havia sido proposta por Osório Mateus, em SCILICET, onde coloca a questão com grande rigor. Publicado em *Estudos Portugueses – Homenagem a António José Saraiva*, 1990. Na verdade não encontramos qualquer réstia de conhecimento sobre Gil Vicente e a sua Obra, nas várias publicações de António José Saraiva, sobre a literatura e o autor dramático. Encontrámos sim uma grande confusão do que seria uma espécie de macro teoria científica da cultura, mas não concluimos se por deficiente (ou falta de) leitura de Malinowsky, *Teoria Científica da Cultura*, se por qualquer deformação sua da dialéctica materialista.

2 - O referido artigo pode ser lido na Internet, ou na revista SEMEAR-8, que poderá ou deverá ser encontrada no Instituto Camões e, muito possivelmente, em várias bibliotecas.

Quisemos referir em 2008³ o que há que demonstrar, porém a nossa aversão à escrita ou a nossa falta de experiência no uso das palavras, terá porventura conduzido a um texto confuso, pelo que resumimos aqui o que então, sobre a questão em causa, pretendíamos dizer: Há um erro de forma no que se pretende que seja demonstrado, pois em termos de lógica, não é possível haver documentação (única ou variada) que comprove, que a um nome, só pode corresponder uma pessoa;⁴ e há um erro de lógica e substância, circularmente tautológico, pois, sublinho, ***considerando uma única e só uma pessoa referenciada para um mesmo nome***, jamais alguém poderá demonstrar que, a pessoa cujo nome é referenciado em um ou mais documentos, seja a única pessoa com esse nome e, conseqüentemente, que seja sempre a mesma pessoa que está a ser referenciada. Ora, isto quer dizer, que, quem afirma ourives e dramaturgo numa mesma pessoa não tem de demonstrar coisa alguma, porque não há (o quê?) nada a demonstrar, e não havendo o que demonstrar, não há como (?) nem quando (?), etc.. Muito pelo contrário, se houvessem sido, ourives, retórico, mestre-de-cerimónias, dramaturgo, poeta, etc., pessoas com o mesmo nome na Corte portuguesa, então sim, o que haveria que demonstrar é que essas pessoas eram pessoas distintas. E isso, então, até seria fácil de demonstrar, pois necessariamente haveria alguma documentação, com referências simples ou complexas, nomes, atributos ou predicados, que diferenciassse as referidas pessoas, aliás, como há exemplos de outras pessoas com o mesmo nome naquela época, e que, por isso mesmo foram e estão identificadas de modo diferenciado.

Querendo alcançar uma certeza, na dúvida *realmente científica*, de que, a ser verdade, serem duas (ou mais) pessoas (distintas, de certo modo geniais) com o mesmo nome, no mesmo e exacto período de tempo (anos) ao serviço da mesma Leonor, a rainha velha, convivendo com a mesma elite, apresentando-se em público perante a Corte, etc., o que haveria que *demonstrar cientificamente* (com documentação) seria que: existiram dois (ou mais) homens na Corte portuguesa com o mesmo nome, etc.. Contudo, atenção! Quem o afirma é quem o deve documentar. Pois, essa demonstração compete a quem afirma as duas pessoas distintas na Corte portuguesa para o mesmo nome Gil Vicente. Não aos outros. E nisto estará o primeiro equívoco de Cardoso Bernardes no referido artigo, acintemente acusando Braamcamp Freire de não demonstrar, com documentação, ser o ourives e dramaturgo o mesmo Gil Vicente.

Queremos então ficar a aguardar uma demonstração *científica* das afirmações sobre os dois autores distintos com o nome Gil Vicente na Corte portuguesa entre 1502 e 1536, porque não acreditamos que investigadores, ou professores catedráticos, possam

3 - Em *Auto da Alma de Gil Vicente*, Erasmo, o *Enquiridion* e *Júlio II*, tratámos algumas questões ainda pendentes da biografia de Gil Vicente.

4 - Braamcamp Freire bem demonstrou que na época até existiam várias pessoas com o mesmo nome, Gil Vicente... Alguns trabalharam para el-rei João II de Portugal. Em *Gil Vicente Trovador, Mestre da Balança*. Mas isso também pode ser confirmado por documentação existente na Torre do Tombo, até pela Internet é hoje possível verificar e conhecer essa documentação. Mas Braamcamp Freire também demonstrou que só houve um Gil Vicente na Corte de Manuel I, que foi o mesmo (e é único) na Corte de João III, nomeadamente através dos seus filhos.

tecer opiniões ou suposições a dito, ou, fazer afirmações a propósito das pessoas e assuntos que envolvem a sua própria especialidade sem apresentar provas científicas. Na sequência desta demonstração o investigador bem sucedido poderá ainda concluir se: (1) quando Afonso de Albuquerque, em carta da Índia se refere a *Gaspar Vicente, filho de Gil Vicente* – referindo o nome do pai (*filho de Gil Vicente*) para o identificar com precisão, ou com o maior rigor (?), – se ele se está a referir ao dramaturgo se ao ourives; ou (2) se Belchior Vicente era filho do dramaturgo, ou se o ourives era o seu pai, podendo assim esclarecer as dúvidas de tantos *vicentistas* que, sabendo que, em 1535, Belchior foi a Évora – na impossibilidade de seu pai lá se deslocar (?) – assinar um recibo⁵ onde escreveu o nome do dramaturgo, porque ao mestre de retórica das representações devia ser paga a quantia em causa, e que, em 1540, Belchior, *filho de Gil Vicente*, foi testemunhar em tribunal sobre – factos do seu conhecimento – as dúvidas do pintor Francisco Henriques que morreu da peste em 1519, porque este artista plástico era frequentador habitual da casa de seu pai, o ourives (?) ou o dramaturgo (?). Pois (*naqueles tempos*), sendo ourives e dramaturgo dois homens, Belchior não podia ser filho dos dois. Claro que será simples e prático dizer que Belchior era filho do dramaturgo, manter e afirmar a opinião (suposição) como uma “teoria”, mantendo a invenção do romantismo como um dogma, sabendo que, só quem defende a dupla autoria o poderia demonstrar e não o faz. E, não o faz insistindo na afirmação, com a agravante de acusar todos aqueles que não encontram ver dois autores distintos, não conseguirem documentar haver um só Gil Vicente na Corte portuguesa de 1502 a 1536, o que, pela lógica, como demonstrámos argumentando, não é possível realizar se dramaturgo e ourives forem uma e mesma pessoa. A não ser que se tivesse realizado alguma homenagem (em vida ou na morte), apoiada por algum manifesto laudatório e nele se tivessem registado todos os atributos, predicados e tudo o mais que dizer sobre a personalidade de nome Gil Vicente, o que não é de modo nenhum plausível. Ou, é claro, por algo ocasional aliando alguns dotes ou atributos ao nome da pessoa, numa anotação feita por um arquivista a si próprio (ou a outrem) em apoio de memória, que assim lhe permite identificar exactamente aquela pessoa que antes conhecia pelo nome e actividade – trovador (faz trovas, 1512/13, versos) – como sendo aquela mesma pessoa que então assume o cargo (1513) de mestre da balança...⁶

Quis o acaso, ou nossa persistência, que tudo isto surgisse com a leitura que fizemos do referido artigo da revista SEMEAR (8), porque procurávamos então estudos realizados sobre a peça *Exortação da Guerra*. E, logo no início do artigo encontrámos esta

5 - O recibo de 1535 é muitas vezes utilizado para afirmar que Gil Vicente estava em Évora em 1535, quando, na verdade, o recibo prova exactamente o contrário, que não estava em Évora. Pois como se lê em nota de rodapé do recibo, foi assinado por Belchior Vicente em nome de seu pai Gil Vicente. Quem nunca olhou para o referido recibo (ou fotocópia), pelas simples transcrições, sempre mal organizadas no papel, sem a disposição, a paginação original do texto, pode ficar com uma ideia errada do que ler no documento.

6 - Segundo Braamcamp Freire, um documento coetâneo, não se trata de um papel qualquer e a letra da caligrafia é a do arquivista de então. Em *Gil Vicente Trovador, Mestre da Balança*.

velha questão romântica que se arrasta muito além do seu tempo (mais de um século), e, porque além daquela intervenção oral em 30 de Outubro de 2012, que considerámos pouco responsável – pois se somos livres de supor o que sentimos, ou consideramos ser mais adequado (ninguém nos poderá censurar por isso), o nosso estatuto limita-nos – verificámos que afinal a *questão romântica* se pretende sustentar em “afirmações científicas” sem apresentar provas (argumentos, documentos, etc.), pelo que decidimos recolocar a questão que já antes tínhamos avançado em 2008, mas porventura mal equacionada da nossa parte. Assim, acabámos por repetir aqui, por outras palavras, o que então dissemos, contudo, agora evidenciando bem a quem pertence e compete apresentar as provas das pretendidas afirmações científicas que produz.

Quisérámos encontrar algum contributo adiantado para o estudo de *Exortação da Guerra* e procurámos no referido artigo de Cardoso Bernardes algo sobre o *carácter imperial da época* na Obra de Gil Vicente, pelo estudo da peça em causa, nas personagens – históricas, da *Iliada*, ou das mitológicas figuras de mulher – ou no seu texto, porém, o artigo nada nos forneceu. Pois que, ao apresentar *Sinais do Império no teatro de Gil Vicente* o autor não considerou a *visão imperial* da época em causa, optando pela concepção imperial dos finais do século XIX que se estendeu ao seguinte, e tomou por suporte fundamental e argumentativo aquela invenção romântica dos dois homens com o mesmo nome – Gil Vicente – ambos de certo modo geniais, convivendo com a mesma elite e ambos próximos de Garcia de Resende, João de Barros, etc., e, para além disso, o autor apenas expõe variadíssimos mundos de aparências induzidas pelas *vozes das personagens* de variadas peças – demasiado diferenciadas, – entre fantasias mais ou menos superficiais confrontadas com quimeras e muitos outros fantasmas. E assim, algo de mais concreto, ou mesmo abstracto, sobre a peça *Exortação da Guerra* (ou sobre qualquer outra) não tivemos oportunidade de ler no artigo em causa, e, sobre o *objecto* (os *objectos*, dada a sua proliferação) do artigo, lamentavelmente nada nele nos merece aqui a mínima consideração.

Queríamos não ter voltado à questão da biografia de Gil Vicente, mas custou-nos ouvir e sobretudo ler – custa-nos ler – repetidamente, e constatar em textos oficiais (das Instituições públicas), quer do Instituto Camões, quer académicos, *objectos* mal identificados, questões erradamente colocadas, etc., que sempre conduzem a críticas infundadas ou valores falseados, como é este o caso aqui descrito, que, *sem equacionar o problema, sem qualquer documento e sem qualquer fundamento* – e até atribuindo a outrem as suas próprias responsabilidades em fundamentar as afirmações – se pretendeu desclassificar o que, ainda hoje, *no estado actual da arte* – investigação e conhecimento, – está absolutamente correcto no trabalho de Braamcamp Freire, o homem que, sozinho, realizou a mais extensa investigação feita até hoje, oferecendo-nos o maior contributo para o conhecimento da biografia de Gil Vicente.

Sobre o *espectáculo* – questões primárias

Seja a cenografia, sejam os figurinos, seja a iluminação ou as luzes de palco, ou qualquer outro tipo de projecções, computadorizadas ou simplesmente compostas por fotogramas, ou organizadas pelas tecnologias do vídeo e ou do ilusionismo em efeitos especiais, em termos de espectáculo visual, plástico, cinético ou da coreografia, a peça *Exortação da Guerra* apresenta-se absolutamente aberta e livre ao criador contemporâneo – dependendo apenas da direcção imposta pelo encenador – absolutamente livre para o encenador poder influir e impressionar a visão sensível e a percepção visual mais estruturada do espectador exigente.

Contudo, o uso livre destas técnicas, sem qualquer figuração ou sem a mímica (imitação da acção, emocional ou não) ou quaisquer outros sinais visuais, isto é, na ausência de signos identificáveis ou mesmo indícios, ou símbolos, ícones ou outras formas visuais mais complexas (e até em confronto ou em função da cenografia, dos fotogramas, do vídeo, ou das apresentações computadorizadas, etc.), que permitam ao espectador evocar as (suas próprias) *imagens significativas* respeitantes ao *mythos* da peça (estamos a referir apenas o domínio visual), somente vai contribuir ou influenciar algo mais superficial na *forma aparente* da peça. O que constitui o paradigma daquilo que, sublinho, *em termos visuais*, é actualmente produzido e apresentado como teatro, que de um modo geral apenas se revê na performance alcançada (atenção que excluimos a peça de teatro), seja pelo encenador, no resultado visual do espectáculo, seja pelos actores, na expressão corporal (atenção, que excluimos figuração e a mímica emocional ou outra) integrada na acção espectacular em causa.

Como bem se sabe, a visão sensível e a percepção visual estruturada, no domínio da Arte, são sempre atitudes voluntárias por parte do espectador, e assim como a percepção depende da disponibilidade em Ver, aceitar e assimilar o que a visão abarca – sendo portanto activa – e, como a capacidade de percepção depende dos conhecimentos acomodados ao longo de uma vida, podemos afirmar que não há percepção sem, que tenha havido antes, estruturação do conhecimento na nossa mente, acomodação – nós vemos seguindo o que conhecemos, isto é, vemos (observamos) usando o conhecimento adquirido, e, por vezes, só damos conta Ver o que já conhecemos – e, talvez por isso, ao ver reconhecemos e encontramos algum prazer (inteligível) no reconhecimento.

Estamos a referir o *visual* no teatro – e só o visual, – mas na Arte é a pintura que constitui o âmago do visual, que contém a sua essência. Mesmo depois da fotografia, do cinema, do vídeo, da informática sobre o visual, etc., e tudo o mais que aí venha (?), a pintura continua a ser a actividade nuclear do domínio do visual em Arte: exactamente porque a percepção visual é um acto estruturado pelo pensamento, resultante do conhecimento e da vontade do indivíduo, numa atitude activa e voluntária do indi-

víduo, ainda que ela possa parecer ocasional, mais ainda, porque a pintura é obra de um só sujeito, resultado de uma só mentalidade e, sobretudo, porque é a única Arte, no domínio do visual, onde o projecto e o resultado do trabalho, o processo artístico, se fundem num perene objecto plástico, concluído numa obra de Arte. Tendo em comum com as outras Artes do visual que, entre o projecto e o resultado da formulação e construção do objecto (obra) se confronta a sua negação, quer as formas reciproca ou correlativa, e que, na (re)formulação do projecto artístico, em dado momento do desenvolvimento dialéctico da obra (reflexão contínua do autor consigo próprio e com a obra) se identifica a sua clausura, só a pintura permite condensar e fixar (a natureza plástica) o projecto e o seu próprio processo dialéctico de desenvolvimento, como o resultado global de todo o trabalho de criação realizado, no perene objecto final.

No domínio visual das Artes é importante cada momento, o tempo e a sua gestão, tal como o espaço global e os espaços particulares (lugares) para as mais diversas particularidades e elementos. Todo o visual há de suceder na linha do tempo, ao fim de certo tempo e com algum tempo de duração, neste ou naquele lugar (mesmo na pintura). Cada elemento do visual tem o seu lugar próprio (um espaço definido) e a sua linha de tempo (início, duração e fim), portanto, possui mais ou menos extensão de espaço e de tempo. Haverá sempre uma infinidade de elementos do visual, todavia o criador terá de seleccionar e definir aqueles elementos que pretende usar e dominar, porém, em qualquer momento terá ocasião para acrescentar novos (outros, ou replicados) *objectos*. Serão estes, os conjuntos e elementos que, pela sua organização (espacial e temporal), servirão toda a composição de uma obra. Pois, para a composição haverá uma linha de tempo que será, ou se concluirá, como a linha coordenadora de todas as outras, tal como haverá um espaço global definido, que irá contendo todos os espaços (lugares) onde sucederão os fenómenos visuais que irão sendo reorganizados no contexto do espaço total disponível, ou considerado a priori. A composição do visual de uma obra, depende do espaço e do tempo globais definidos para a obra, assim como dos objectos, como elementos visuais seleccionados, a intervir em devido lugar e tempo, e com o seu tempo bem determinado, pois hão de suceder no espaço e tempo apropriados. Contudo, sobre os conceitos de *espaço* e *tempo* no teatro propriamente dito (no drama), que não apenas no espectáculo, trataremos noutra ocasião.

Referimos o domínio visual na Arte do teatro, mas limitando o campo desta intervenção ao seu carácter abstracto (espectáculo), sem que haja intervenção do figurativo, nem da mímica sequer, pois qualquer acha (átomo) do figurativo vai ampliar exponencialmente as dimensões no *universo* do objecto de Arte, seja numa pintura seja numa peça de teatro, ou em qualquer outro objecto de Arte onde intervenha algo de visual significativo. Na verdade, é pela composição (vista em abstracto) que primeiro identificamos o universo do trabalho artístico, primeiro pelo prazer (o bem-estar ou o choque) visual da harmonia, do ritmo ou dos contrastes visuais, etc., isto é, a composição evidencia (presente) o *perceptível* campo da Arte. São estes os primei-

ros *sinais* da acção artística (visual: plástico, cinético, etc.), e logo ao ser introduzido qualquer outro sinal, por mais pequeno signo do figurativo que possa ser, estamos a registar algo significativo (o significativo) e, passamos da leitura pelo ver do que nos é presente simplesmente apresentado, para o mundo da leitura pelo Ver do representado, na representação (daquela representação), da representação, da representação..., *ad infinitum*. Entramos no mundo do inteligível, estamos perante a Arte *de facto* e não apenas perante um trabalho artístico (artefacto) que nos é presente. No domínio visual, tudo isto *começa na pintura* e a pintura, apesar de todas estas palavras, começa no inteligível, no desenho, começa pela representação, da representação, da representação... E se nos estávamos a referir ao teatro, também à pintura, pois que, desde Platão e Aristóteles que o paradigma dos exemplos da análise explicativa do visual inteligível, da *representação* nas Artes, tem sido o da pintura. Mas também pela pré-história da humanidade, pois hoje reconhecemos que é pela pintura, apesar de todos os artefactos anteriores, que detectamos a era inteligível do Homem.

O que se divulga no domínio da pintura em especial, e da arte em geral, está hoje dominado por uma *acefalia* instalada, orientada e dirigida pela (AICA) “crítica” e apoiada por “*galeristas*”, livreiros que se meteram no negócio de colecionadores, ou mesmo empregados de balcão; familiares de artistas, curiosos nas abordagens da arte; burocratas promovidos a mentores de “artistas”; esposas de presidentes, e de administradores, promovidas a formadoras em artes; instrutores de ginástica (acção motora) e educadores de infância como “educando pela arte”; escrevedores de notícias de exposições ou cargos desempenhados por jornalistas falhados; etc., etc.. Confluindo todos em compadrio nos serviços públicos destinados a promover a cultura e as artes, mas também em instituições privadas, com presunção de orientadores ou formadores em artes. A acefalia dominante espelha a situação actual, em que os “artistas” são promovidos a isso (entre amigos e compadres) sempre pelos subsídios e pelo *marketing cultural*, em divulgação sistemática por compadres e familiares na comunicação social e pela propaganda das instituições públicas ou privadas com responsabilidades no domínio cultural.¹ E assim, damos conta de uma sandia que, após vanidades variadas, surge ainda com mais tolices, como a do cacilheiro, depois de um “engenheiro” ter apresentado na bienal de São Paulo robots que produziam arte, etc.. Mas, a par disto, ainda encontramos outros seres a *produzir arte*, dos humanos aos animais, pois, além de crianças, macacos e gorilas, damos conta de muitas outras alimárias. A cultura do ridículo ou o ridículo da cultura em Portugal e por esse Mundo fora. Houve quem lhe chamasse *rasca*, todavia, estamos dominados por uma *ditadura do imbecil* ou da imbecilidade: povos inteiros manietados pela TV e por um ensino orientado para os

1 - Já na década de 70, do século passado, nos referimos a esta situação em termos de *política cultural*, num longo artigo (manifesto) publicado no jornal *&etc* de Vítor Silva Tavares. Terá havido até a publicação de mais do que um artigo e, para os referirmos, teríamos que nos dar ao trabalho ingrato – que não valerá a pena – de os procurar em bibliotecas públicas. Ontem como hoje, o resultado dessas nossas intervenções tem provocado a estreita união tácita de vários grupelhos e panelinhas, grupos sociais (supostamente culturais) – até no interior de partidos políticos – que, em fortes alianças no interior da Caverna, continuam a hostilizar com a exclusão, o silêncio absoluto, dos poucos que os poderiam orientar fora dela.

manter na ignorância, votam nos seus pares, que os governam oferecendo-lhes futebol, rock (e derivados), pimba e, à pato-bravo, com o *marketing* orientado aos peraltas e intelectualóides, atendendo à sua *superioridade* (de nível universal), oferecem bienais, festivais, concursos, prémios, etc., e milhares de publicações anuais de papagaios e ideólogos da ditadura em causa, replicada por toda a Europa.

Hoje assistimos à promoção da imbecilidade e ao coleccionismo de aberrações em “museus” ditos de vanguarda, em tudo quanto é capital ou município, que em fundações pagas pelo povo, que também vendem “formação”, espelham em si o mercado, construído pelo *triângulo da burla*: apoiados pelos “técnicos” do Estado ou das Fundações privadas que garantem o “valor” das peças aos coleccionadores (*sapateiros*) depois de manietados pelos “críticos” que entretanto preencheram os quadros docentes de institutos e escolas de design e comunicação, e até das Universidades (públicas e privadas) onde reproduzem o seu estatuto e a sua “sapiência”. E as mentalidades assim reproduzidas, os ditos curadores, comissários, conservadores, e até ditos críticos de arte ou fazedores de notícias, em projectos vários e variados, ávidos e havidos de subsídios públicos, vão preenchendo os quadros das instituições culturais e de “ensino” sejam elas privadas ou do Estado, para que o próprio sistema se vá auto-reproduzindo. Toda esta gente apoiada por *mais de sete*, incluindo a comunicação social, faz a festa, deita os foguetes e ainda apanha as canas, preparando-se assim para mais subsídios na próxima festa, para entreter o povo em tardes de convívio e entretenimento em palácios e seus jardins. Enquanto isso, um povo (quase) inteiro, imbecilizado por um sistema de ensino conducente a isso, ou mesmo pela falta dele, vai dando cumprimento à propaganda – através do dito *marketing cultural* – paga pelo Estado e promovida pelos “técnicos” (e autores de livros de “arte”) das instituições públicas e, como boi mirando palácio, admira e bajula, correndo para aqui e ali a ver tais iniciativas, sejam elas realizadas por cá ou acolá, seja no palácio de Versalhes como no da Ajuda, ou indo até a Veneza, ou onde quer que seja mandado, confirmando o seu saber e sensibilidade com o seu abano da cabeça, sempre que lhe repetem acintosamente: isto é que é cultura e arte, dinamizou centenas de milhar, ou milhões de espectadores...

Como afirmámos: vivemos uma *ditadura do imbecil*.

Se no domínio do visual é necessário uma atitude voluntária e activa do público (espectador ou visitante), do indivíduo pensante ao Ver (ou assistir a) um espectáculo (um acontecimento, ou mesmo uma exposição), pelo contrário, no domínio auditivo o Som impõe-se ao espectador ainda que este tenha uma atitude passiva, – o som entra por nós adentro, quer queiramos quer não impõe-se-nos, assusta-nos ou delícia-nos, etc. – de resto, tudo o que se passa com o áudio é semelhante ao que se passa com o visual, com algumas excepções pela sua natureza própria e ínfimas diferenças. Referimo-nos ao Som em abstracto, ao não figurativo – isto é, como nos referimos ao visual – sem palavras ou outros elementos figurativos, sem música (sem frase musical, sem tema sonoro, etc.), pois assim como a percepção visual, a percepção auditiva: o ver e o ouvir, são os dois canais mais direccionados para o inteligível, com certeza, os mais importantes ao nosso cérebro.

Contudo, o domínio auditivo vai adquirir outros componentes que lhe vão dar muito mais importância no teatro do que ao domínio visual, pois embora este cresça em sentido e significado quando se alarga ao figurativo, alcançando significados pelos cenários, figurinos e adereços, cinética e coreografia, formas de expressão emocional, etc., o domínio do áudio, com a integração da música e outros sons *figurativos* ou *onomatopaicos*, e sobretudo, da linguagem articulada, adquire uma importância no teatro que excede todos os outros domínios, mormente quando a linguagem se configura e conforma ao texto da peça, nos discursos ou falas das personagens, exprimindo além do convencional ou outras formas de articular, pensamentos e emoções. Então o domínio dos espaços e as linhas de tempo, cada uma delas e a linha mais geral, adquirem ainda maior importância, passando o domínio auditivo mais para a dependência do texto falado, do conteúdo da mensagem que se pretende, e como se pretende, que seja transmitida. Tudo isto sem que tenhamos entrado na questão fundamental do teatro: *o drama*, *o mythos* na *acção dramática*; nem em outros primores do Teatro. Porque pode haver *representação teatral*, com intervenção da linguagem organizada ou não, sem haver uma peça de teatro concebida como tal.

Todas estas referências vêm a propósito da necessidade imperiosa de seleccionar o pessoal mais profissional, ou mais amador, o mais apropriado em cada caso, para levar a cabo todas estas actividades: (a crítica); a cenografia, os figurinos, a luz de palco, as projecções computadorizadas, as tecnologias do vídeo, o ilusionismo, etc., estas apenas da parte visual; até às deslocações do cenário ou suas partes, à mímica, à coreografia, etc., na parte da cinética visual; ao som de fundo, aos estrondos, barulhos e ruídos, à música e canto, sons figurativos e onomatopaicos, etc., na parte que se refere ao auditivo; ou às falas, dicção, expressão, modos, movimentos, etc., na parte referente à performance do actor (de que nós não falámos) ... Tudo visto pelo amador ou pelo profissional, mesmo ainda sem entrarmos no teatro propriamente dito, na peça de Teatro. E a questão do profissional e do amador sugere logo a relação entre profissionalismo e amadorismo. Ora, no encaixe anterior, onde sublinhámos a acefalia actual dos promovidos a artistas em voga e seus propagandistas, ou seus “críticos bajuladores”, também estão envolvidas as noções ou conceitos de “profissional” e de “amador”, tanto como o profissionalismo e amadorismo. Mas, sobretudo, porque também nós nos encontramos já, e encontramos ainda demasiadas vezes, na situação de amador e de profissional nas mais diversas actividades.

A propósito, lembramos Fernando Pessoa (perdoem a insistência no poeta), um profissional de escritório de contabilidade (que até publicou um livro sobre essa sua actividade), que foi na realidade um grande amador da poesia, da literatura e da crítica literária. E, na verdade, – qualquer actividade tem a sua própria aprendizagem, ou mesmo auto-aprendizagem (no autodidacta), amadorismo não – o amador da poesia actuou como um bom profissional, tanto no ofício que lhe deu o sustento como na actividade de que foi grande amador. Parece-nos que o exemplo assim criado per-

mite esclarecer, em grande parte, a questão do amador ou profissional: pois está na capacidade, na qualidade, e no valor do trabalho alcançado (mesmo no processo de aprendizagem do amador autodidacta), muito mais em função dos resultados obtidos, do que pela etiqueta dada ao sujeito ou categoria do cargo exercido.

Quem executa algo com profissionalismo, tem de seguir as regras que estão consignadas ao exercício da sua actividade, tem de cumprir religiosamente o figurino, as metodologias, e também as ordens ou imposições do cargo que exerce. E alcance ou não bons resultados, obtenha ou não um “produto” de qualidade: exerce com profissionalismo; porém, como é muito frequente, poderá nem sequer ser um bom profissional em função dos resultados obtidos, mas é este o paradigma do que encontramos nas elites: antes de tudo o mais, o formalismo como objectivo, – cego a conteúdos e a significados – o profissionalismo acima de tudo, a ser presente e bem evidenciado nos resultados finais, o valor e qualidade do objecto final, em si mesmo, passará despercebida, pois é pelo formalismo que for seguido no processo de trabalho que se irá usar a bitola do valor.

Com algumas poucas excepções, na generalidade dos ditos meios culturais portugueses nem sequer há elites, encontramos apenas gente peralta, provinciana, oportunista e inepta, que ocupou os lugares chave das instituições públicas e privadas de cada sector, e que, para se defenderem, não permitem qualquer intervenção social ou cultural, senão daqueles seus pares (na sandice, nos partidos políticos, ou no compadrio da vida privada ou familiar) que a todo o custo promovem como génios do seu jardim, não dando ocasião ou oportunidade de expressão a mais ninguém, silenciando por todos os meios aqueles que podem pôr em causa o seu estatuto *adquirido* e o seu bem-estar.

Sobre o *amadorismo*, referimos aquele que melhor conhecemos, nas Artes plásticas, na crítica de arte e na literatura sobre arte... Pois, o universo cultural do país, da Europa e de quase todo o Mundo, está dominado pelo amadorismo néscio, o qual é *bem* aproveitado por profissionais dos negócios que organizam as suas intervenções como investidores ansiosos de sucesso (porém, a longo prazo enganados) e por profissionais da propaganda (os críticos ou os *comunicadores*, os manipuladores) que ocupam instituições públicas e privadas e os vazios culturais, com textos balofos de significados diversos e alheios à Arte, induzindo a aparência do saber pelo uso de palavras deslocadas de contexto em simulações de sentidos outros – cujos significados jamais são ou serão analisados – e, sem ensaiarem uma tentativa de esclarecimento, pretendem tudo transferir para o emocional e pessoal. Porém, tudo ficando por *conversas de surdos* a quem ninguém haverá de pedir explicação, porque na generalidade, todos aqueles *aficionados* pelas “artes” que se integram e envolvem enfileirados nas instituições do Saber, como no aparelho do Poder, – dando oportunidade à sua vez – e como no conto de Christian Andersen,² estão sempre ávidos e ansiosos em oferecer

2 - A grande maioria das pessoas esqueceu, ou nem sequer deu conta, de que o conto *As*

os seus serviços aos seus pares, como os mais competentes e inteligentes. E assim o seu *cortejo* se expande e prossegue...

Os resultados deste amadorismo parolo ficaram já preto no branco, escritos no primeiro encaixe deste capítulo, sabendo que os leitores mais avisados saberão extrapolar a situação a outros sectores, que não só o sector cultural. Porém, para além deste, o amadorismo apresenta-se ainda sobre um outro aspecto, numa forma séria e mais sofisticada, tropeçamos com ele a cada passo nas teses de doutoramento e mais de mestrado, e muitas vezes nem acontece por responsabilidade dos seus autores, mas em consequência da metodologia, do *formalismo* (U. Eco), e do próprio sistema.³ Este último amadorismo evidencia-se naqueles trabalhos que se procuram apresentar como profissionais, quando formulados por um profissionalismo aparente, tendo apenas o aspecto formal da metodologia (sempre incluindo a *escolástica*) como objectivo primário e principal, ficando esquecidos, ou mesmo desprezados, os contextos (filosofia, cultura, história – cronologia abrangente – social e política, ideologias, etc.) e, sobretudo, o *quadro geral* do objecto em estudo.

E no teatro encontramos algo semelhante, todavia reconhecemos algumas (poucas) excepções, por haver em Portugal um ou outro grupo dedicado ao teatro *de facto* que se mantém afastado das novelas e da televisão, com pessoas que trabalham com alguma independência, afastados dos enredos mas não alheados da situação do sector.

Todavia, compete-nos destacar o CET,⁴ que através de alguns dos seus membros, tem sabido acompanhar os espectáculos, os encenadores e actores, e até alguns ou-

roupas novas do imperador (o rei vai nu), se fundamenta no simples facto de que, em Arte, o *Belo é inteligível* (como afirmou Platão, em *Hípias*), pois só assim se poderá sustentar a intervenção dos aldrabões – falsos *alfaiates* – perante o imperador (o rei) e a sua elite intelectual. O autor quis fundamentar o seu conto no conceito do *Belo inteligível*, também para o afirmar. A trama do conto seria conhecida pela tradição oral, havia contos tradicionais semelhantes, pelo menos, a partir da literatura escrita em: *El conde Lucanor* (1330/1350) de Don Juan Manuel, Conto 32, Andersen apenas substituiu o “ser filho biológico de seu pai”, pela “*inteligibilidade* do Belo”. Com o conto, o autor pôde afirmar que a Arte implica um conhecimento apurado, e que, as “elites” do Poder e do Saber se mantêm bem longe de a compreender e interpretar, pois, pelo conteúdo e significados do conto de Hans Christian Andersen, apenas simulam Ver o que são incapazes de Ver. Assim, o conto permite evidenciar de maneira mais subtil o que nós temos estado a afirmar. Toda a elite intelectual, todos aqueles que integram e envolvem o imperador (o rei), e todas instituições do sector da cultura, públicas ou privadas, se regem pela mesma cartilha, nela e com ela, estão todos de acordo: a solução mais recente tem-se mantido muito simples, pois, o *aficionado*, “cauto erudito”, há de fundamentar, *cortando* qualquer confronto de ideias com o “axioma” que constitui expressão da sua própria tolice: *a arte é do domínio emocional, do particular e pessoal, e assim cada um fará a sua (inteligente) interpretação*. E, por consequência, afluindo ao *Cortejo*.

3 - Além das teses, devemos referir também as revistas ditas *científicas*, por muitos dos ditos *artigos científicos* nelas publicados. Qualquer pessoa o pode constatar, para isso basta ler a *Revista Lusitana* (1888 – 1941), ou mesmo *universitárias* mais recentes, ou a *Vértice*, ou a *Colóquio* (Gulbenkian), além da já referida SEMEAR, etc., e, para este *amadorismo* sobressair em toda a evidência plena, basta deixar passar uma dúzia de anos sobre os *actuais* números.

4 - O Centro de Estudos de Teatro, formado por um grupo de docentes da Faculdade de Letras da Universidade Lisboa, vocacionado para a investigação histórica nesta área, através das actividades de alguns dos elementos do grupo, vem tendo uma intervenção mais alargada ao contemporâneo,

tros profissionais do ofício, mas sobretudo, porque ao agarrar a questão da *Crítica de teatro*, que embora ainda possa merecer alguns reparos, tem sabido coordenar o seu trabalho com a formação teórica e prática de novos intervenientes na análise e actividade crítica. E importante se afigura também a participação em associações internacionais do sector, incluindo a sua intervenção nas publicações impressas e na rede global digital de acesso livre.

Esta intervenção, na aparência falha de sentido na apresentação da análise de *Exortação da Guerra*, a peça que Gil Vicente encenou fazendo-a representar à Corte portuguesa em 1515, justifica-se por colocar a questão do visual e do auditivo nas suas formas abstractas, ainda isentas de qualquer sentido, conteúdos ou significados, isto é, considerando todo o visual e todo o auditivo em cena,⁵ porém, ainda virgens de qualquer intervenção de uma peça de teatro: e, justifica-se exactamente, porque estes elementos, o visual e o auditivo (e até o olfactivo, a que não nos referimos, por ser menos importante, pois os odores – fedores ou perfumes – só se destacam, num espectáculo, se usados em conjunto com os outros dois sentidos a que fizemos referência), são os alicerces (sensíveis) de um qualquer espectáculo, pois, mesmo em abstracto, constituem na realidade os *fundamentos formais*, as bases em que assenta qualquer **espectáculo** e, esta peça de Gil Vicente tem como suporte o espectáculo. E este, dirigindo-se aos sentidos, prepara o sujeito para a percepção de algo mais, algo inteligível, o Teatro... Ou a ópera, ou o ballet... Além disso, para Gil Vicente, como dizia Aristóteles (1450a), *é necessário que toda a tragédia* (qualquer **drama**) *tenha seis partes* (constituintes) *pelas quais é definida. São elas*: (1) **mythos** (trama, enredo, fábula,...), (2) **protagonistas** (com carácter), (3) **pensamento** (ideias e emoções - pensar e sentir - princípios envolvidos), (4) **elocução (retórica)**, texto organizado das ideias) e **dicção** (área de actuação dos actores, performance e dicção), (5) **melodia** (*música, harmonia e ritmo*, actuação de actores, músicos, coribantes) e (6) **espectáculo**, mas, *o espectáculo, se é certo que atrai os espíritos, é contudo o mais desprovido de arte e o mais alheio* (ao drama) *à poética. (...) E, para a montagem dos espectáculos, vale mais a arte de quem executa os acessórios do que a dos poetas* (dramaturgos). Os pontos (4) e (5) não servem a Aristóteles para caracterizar qualquer *tipo de tragédia*, – *drama*, **Teatro** – usando apenas os outros quatro para classificar as *tragédias*, mas como meios de suporte servem a todos os quatro tipos, e no **espectáculo**, ainda que não se encontre o **drama**, ajudam a simular o teatro na modernidade mais corrente.

E sobre questões primárias por aqui ficamos.

promovendo, além da investigação e do normal exercício da sua actividade académica, acções culturais variadas, a análise e a crítica teatral (*Sinais de Cena*), etc..

5 - Incluímos no visual a plástica cenográfica, a cinética e os corpos humanos em movimento, a coreografia, e além dos ruídos no auditivo, ainda as vibrações humanas, pelo movimento dos corpos, os sons da respiração, ou a emissão de outros ruídos (ver dicionário).

Sobre *Exortação da Guerra*

No âmago do *drama* de cada peça de teatro, pela criação da *realidade de facto* (pelo *mythos*) construída na *acção dramática*, logo a partir do seu esboço da peça, como pudemos detectar pela análise das obras, Gil Vicente sempre observou e respeitou os preceitos de Platão para o trabalho de criação de um belo discurso retórico, formulando o seu próprio *discurso* – o do Autor: que outros serão os discursos das personagens – pela construção acabada da *forma* global da peça, na reelaboração do *enredo* (na *forma aparente*) seguindo a *trama* que estrutura o seu *mythos*. Pois logo após uma análise cuidada do seu público, o autor dispõe, agrupa e ordena cada componente e cada *figura* traçada de acordo com todas as suas qualidades e motivações, reestrutura e compõe a *trama* conforme os seus objectivos no *mythos* da peça, prosseguindo com o seu projecto de trabalho no *enredo* envolvente, deveras respeitando a norma que, por constituir um dos principais suportes do autor, se reflecte na realidade actual imperceptível ainda, ou apenas na sua simplicidade, tanto entre os *especialistas* (vicentistas) como entre os profissionais do teatro e o público em geral, pelo que a devemos sempre repetir:

(Platão, em *Fedro*) *Que se disponha e ordene em conformidade o discurso, oferecendo à alma complexa discursos complexos e com toda a espécie de harmonias, e simples à alma simples.*

Sobre a data de (criação e) representação da peça

Como observou Aubrey Bell a par do seu trabalho de tradução desta peça para a língua inglesa, não há nela qualquer referência a Azamor ou à sua conquista. Como já observámos em outros casos da *Copilaçam* de 1562, a didascália inicial (e até a final) desta peça, como as de muitas outras, corresponde a algo que o editor, o tipógrafo, ou outros – que não o autor – nela quiseram ler em função das *aparências* no discurso das figuras alegóricas da peça – que não no discurso do autor na *acção dramática* – ou das intenções ou objectivos de quem escreveu a referida didascália em 1561/62 (ou a reescreveu em substituição de algo), mais de trinta anos depois de a peça ter sido representada. Quem escreveu a didascália inicial (e final) seguiu objectivos censórios ou outros, assinalando a celebração de uma vitória militar justificando os esforços e o grande envolvimento do governo da Nação, algo *de facto* expresso na *forma aparente* desta peça de teatro.

Outro elefante

O texto dos diálogos, entre o Clérigo e os diabos Danor e Zebron, contém algumas referências *inocentes* que nos permitem datar a peça com maior precisão e que negam as afirmações constantes do texto da didascália inicial, negam por completo que a peça tenha sido representada *na partida para Azamor* do duque de Bragança em Julho ou Agosto de 1513. As referências isentas (*inocentes*) que mencionámos, expressas no texto do diálogo da peça, dizem respeito ao elefante branco, de nome Hanno,⁶ oferecido por el-rei Manuel I de Portugal ao Papa Leão X, que seguiu para Roma na embaixada de Tristão da Cunha – chegou a Roma em Fevereiro de 1514, e após o desfile da *Entrada* (cortejo de nome técnico: *Triunfo*) pelas ruas de Roma, realizado em 12 de Março de 1514, foi entregue, com o seu tratador, ao Papa Leão X – e de um outro (*outro alifante*) que deverá seguir também para Roma: porém, este **outro**, na verdade, não será um elefante, mas um rinoceronte. Esta questão torna-se importante para a datação, porque o animal de grande porte, que se previa (por Gil Vicente) ser oferecido ao Papa. Foi enviado da Índia por Afonso de Albuquerque, que recebeu o animal em 1514 como oferta a el-rei Manuel I, sendo a espécie na língua *gujarati* (de Gujarat⁷) designada por **ganda** (na pronúncia de hoje: Gẽṇḍõ):⁸ “...*para mandar a el-rei Emanuel, em que entrava uma alimária a que os daquela terra chamam Ganda*”. Com esta designação, a alimária, um exemplar da espécie *ganda*, terá saído de Goa com o seu tratador (tal como eram enviados os elefantes) em Janeiro de 1515. O animal, que para todos os efeitos era o *ganda*, desembarcou em Lisboa em 20 de Maio de 1515, perto da Torre de Belém em construção – e a Torre foi depois decorada com gárgulas com a forma da cabeça do animal – onde o *ganda* foi observado por muita gente curiosa e por académicos, sendo então por estes identificado como um rinoceronte, pelo que foi descrito e desenhado.⁹ Na sequência disso, foram enviadas cartas com a descrição da criatura para toda a Europa, onde já não se conhecia (reconhecia) um rinoceronte desde os tempos do Império Romano.

Perto do final desse ano, de 1515, o rinoceronte foi enviado ao Papa,¹⁰ mas o navio que o transportava afundou-se já perto de chegar ao seu destino e, dada a enorme di-

6 - Rafael Sâncio fez vários esboços do elefante (como outros artistas também fizeram) e pintou frescos com o elefante Hanno nos aposentos do Papa (hoje desaparecidos, mas que serviram de modelo a outros pintores, como Francisco de Holanda). O elefante morreu em 8 de Junho de 1516.

7 - Gurajat, região da Índia onde se insere Bombaim, assim como Damão e Diu. No início do século XVI Duarte Barbosa e Tomé Pires escreveram sobre a região.

8 - O *ganda* foi uma oferta feita a Manuel I de Portugal, através dos emissários de Afonso de Albuquerque ao reino de Cambaia, “*a que também chamam Guzarate*” (Gujarat) quando lhe foi pedida autorização (e não concedida) para a construção de uma fortaleza em Diu. *Crónica...*, de Damião de Góis, Terceira Parte, Cap. 64.

9 - Foi a partir dessas descrições e, ou de algum esboço, que, sem nunca ter observado um rinoceronte, Albert Durer desenhou a sua gravura que se tornou famosa em toda a Europa.

10 - Como curiosidade: o navio com o rinoceronte passou por Marselha no início de 1516, onde então se encontrava o rei de França (Francisco I), que quis ver o animal, tendo-se desembarcado o rinoceronte para poder ser visto pelo rei, voltando a ser embarcado para seguir viagem.

ficuldade em retirar o pesado animal da embarcação em devido tempo, veio a morrer afogado. Foi depois retirado e empalhado.

Concluindo: como o elefante (Hanno) foi recebido pelo Papa Leão X em Março de 1514 e como, na melhor das hipóteses, só em finais de 1514 ou mesmo só em 1515 se saberá do envio de outro animal de grande porte ao Papa – a referência a **outro elefante**, no verso 229, será algo como uma *metonímia*, dado que antes de 20 de Maio de 1515 o animal (o *ganda*) não estava ainda identificado como *rinoceronte*, – esta peça encontra-se a ser escrita entre o Outono de 1514 e Abril de 1515. Em verdade, segundo a *Crónica* de Damião de Góis, como ele próprio afirma juntando os episódios respeitantes às lutas ao Norte de África – os saques e as batalhas – a guerra ao rei de Fez, apesar de se reiniciar em Fevereiro de 1514, só se vai intensificar em 1515. E esta guerra (com a obediência ao Papa Leão X e pela sua cruzada), e a preparação dela, constituem sem dúvida a motivação central desta peça.

Zebbron *Como te vai com as terças?*
*É vivo **aquele alifante*** 195
que foi a Roma tam galante?

(...)

Zebbron *Inda irá **outro alifante***
pagarás quarto e vintena. 230

As terças para a guerra no Norte de África – objectivo Mamora

O apelo explícito à dádiva das *terças* pelos priores é feito por Aníbal, uma *dádiva* que podia parecer estranha não fora a situação criada pelo rei de Portugal, uma vez que as *terças* constituíam um imposto sobre o dízimo, a receita dos priorados, pois, um terço do dízimo cobrado pelos priorados havia de servir para custear a guerra contra os *infiéis*. Vamos procurar entender porque é que um imposto se há de tornar voluntário, ou porque se torna necessário um apelo para que seja realizado como uma *oferta* dos prelados.

(Aníbal) *A renda que apanhais* 540
o melhor que vós podeis
nas igrejas nam gastais
aos proves pouca dais
eu nam sei que lhe fazeis.

Dai a terça do que houverdes 545
pera África conquistar

*com mais prazer que pudesdes
que quanto menos tiverdes
menos tereis que guardar.*

No que diz respeito à política do governo de Portugal, na *forma aparente* da peça, o que aquelas personagens nas figuras alegóricas expõem é a promoção da Bula Papal, um incentivo à *compra* de indulgências, a Bula da Cruzada. Todavia, em verdade, não se trata exactamente de uma recolha de fundos para a *Cruzada* (como seriam as *terças*) ou para desencadear uma guerra aos rei de Fez, de Marrocos (Marraquexe – Marrakesh) e de Mequinez (Meknes), a guerra aos reis mouros das cidades mais próximas de Azamor, como é assinalado nos diálogos da peça, pois as receitas provenientes da venda das indulgências (Bula da Cruzada), serão recolhidas para o Papa Leão X, através do seu Legado a Latere.

Na peça, Gil Vicente faz apenas referência às duas cidades mais importantes na época e próximas de Azamor, omite Mequinez (Meknes, cidade próxima de Fez e entre esta e Azamor, que só se tornará importante no século XVII), mas também porque são apenas as cidades (Estados) de Fez e Marrocos (Marraquexe) que constam dos acordos com o Papa em Abril de 1514.¹¹

Em 1514, após Azamor, el-rei Manuel I, pela comitiva da Embaixada ao Papa, fez assegurar a Leão X a participação de Portugal nas suas iniciativas guerreiras contra os Turcos, com a contribuição de uma grande frota de navios para a guerra, mas em troca, o Papa havia de conceder, desde já as Bulas ao rei de Portugal, as Bulas que o autorizem a fazer as cobranças para as *comendas*, que se vão designar por *comendas novas* (como aconteceu com os *forais novos*, e como estes a expansão, alargamento e consolidação do *regime senhorial*). As *comendas novas* serão logo oferecidas (à nobreza) aos cavaleiros da Ordem de Cristo após o seu regresso de dois anos confirmados ao serviço da *Ordem* no Norte de Africa.¹² Mas Leão X, aproveitou a oportunidade para, além disso, conceder ainda a Cruzada a el-rei, isto é, uma Bula que vai promover no país a venda de indulgências (comparticipações voluntárias para o financiamento), a Bula da Cruzada.

11 - De sublinhar que a cidade referenciada no texto da peça como *Marrocos* é Marraquexe, que fica para Sul de Azamor, enquanto que Fez e Mequinez ficam a Este. Qualquer dúvida a este respeito pode ser esclarecida com uma leitura da Terceira Parte da *Crónica de El-rei Dom Manuel*, de Damião de Góis, nos capítulos referentes à guerra no Norte de Africa.

12 - Para as *comendas novas*, às igrejas e aos mosteiros, seriam cobrados vinte mil cruzados cada ano. El-rei Manuel I, libertou os mosteiros dos pagamentos, mas exigiu que se completassem os vinte mil cruzados por ano cobrando, isto é, impondo a cobrança a muitas mais igrejas, pois facilmente as igrejas cobravam dos seus fregueses (sic). 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.

Na época, Portugal ocupava ou governava várias cidades a Norte de Azamor (entre elas, as mais importantes: Ceuta, Tanger, Alcácer-Ceguer e Arzila) e a Sul, Safim (a mais próxima de Marraquexe), e duas fortalezas, uma em Modagor (Essaouira), outra em Agadir, adquirida por Manuel I de Portugal a João Lopes de Sequeira, em Janeiro de 1513, a fortaleza de Santa Cruz do Cabo da Gué (ou Guer), e dispunha ainda de alianças com cidades governadas por *Mouros de pazes*, e outras, ou dependentes ou sob a protecção das forças portuguesas.

(Pantasilea)	<i>Avante avante senhores pois que com grandes favores todo o céu vos favorece el rei de Fez esmorece e Marrocos* dá clamores.</i>	400	
	(...)		
Aníbal	<i>Sua alteza detremina por acrecentar a fê fazer da mesquita sé em Fez por graça divina.</i>	575	*Marraquexe (Marrakesh)

Ora, segundo os cronistas, pelos factos históricos narrados, a questão da guerra ao rei de Fez, nesta época, só se coloca com mais pertinência após a conquista de Azamor (Agosto, Setembro) em 1513, pouco tempo antes da partida para Roma da grande embaixada ao Papa Leão X. A cidade de Azamor pagava tributos aos reis de Portugal havia anos, mas deixou de fazê-lo e, em 1508 falhou a tentativa da conquista da cidade. Assim, na aparência, a sua conquista em 1513 foi uma vitória de reafirmação do Poder dos governantes em Portugal, todavia, na sequência da aquisição da fortaleza do Cabo da Gué em Janeiro desse ano, e com as Bulas (sobre as terças, dízimas, igrejas e mosteiros para comendas) concedidas em 29 de Abril de 1514, requeridas a Leão X no culminar da Embaixada de Obediência, apoiando e incluindo-se na ideia (o objectivo desejado) do Papa Leão X de uma grande Cruzada contra os Turcos, e ainda, com os movimentos militares que se seguiram à conquista de Azamor, com certeza que ela fez parte de uma estratégia global do rei de Portugal para conquistar mais territórios, progredindo no Norte de África¹³ a partir da costa ocidental para o interior.

Azamor foi uma presa fácil e sem grandes problemas, regressando o duque de Bragança, responsável pela acção militar, rapidamente ao país em Novembro de 1513. Contudo, as reacções foram duras da parte dos reis mouros das cidades mais próximas, tanto que o duque não conseguiu embarcar para Lisboa em Azamor, teve que se

13 - Esta guerra, de saques e batalhas sucessivas, na sequência da conquista de Azamor em Agosto, Setembro de 1513, está descrita em algumas dezenas de episódios que ocupam quinze capítulos (III Parte, Cap. 46 a 54, e 69 a 76) da *Crónica...*, de Damião de Góis.

deslocar a Mazagão para poder subir a bordo sem perigo. E logo após esta conquista, tanto as forças portuguesas na região (Tanger, Arzila, Azamor, Safim), como as forças dos reis de Fez, de Mequinez e de Marraquexe (entre outros) intensificam as incursões territoriais de parte a parte em saques e batalhas constantes que, durante o ano de 1514 se tornam mais frequentes a partir da Primavera, contudo já existia a decisão de uma guerra de expansão para o interior do Norte de África (Mequinez, Fez, Marraquexe), ideia que Tristão da Cunha (porta voz de el-rei Manuel I) apresenta ao Papa em Abril de 1514, enquanto que Leão X lhe expõe a ideia da Bula da Cruzada (tendo em vista um ataque aos Turcos em Constantinopla), com o objectivo de criar novas receitas, pretendendo incentivar e preparar as mentalidades para uma nova guerra.¹⁴ Todavia, no final, tudo seria financiado pelo reino de Portugal, a Nação haveria de ter de pagar tudo, além das ofertas milionárias da Embaixada de Tristão da Cunha.

Ora, é esta ideia da investida para o interior do Norte de África, da ocupação territorial e ideológica (pela guerra santa) que está presente pelas personagens desta peça de Gil Vicente, por Pantasilea: *... todo o céu vos favorece / el rei de Fez esmorece / e Marrocos* (Marraquexe) *dá clamores*; ou por Aníbal: *... fazer da mesquita sé / em Fez por graça divina*.

Vejamus como Damião de Góis refere esta questão na *Crónica*:¹⁵ “...os pontos gerais – da entrevista de Tristão da Cunha com o Papa Leão X – 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,¹⁶] 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. Mas quanto às terças, e dízimas el-rei as não quis levar (...). O que el-rei fez movido de sua Real e boa

14 - Com as pazes entre o Papa, França e Veneza, Leão X pretende juntar numa aliança as Nações ocidentais numa Cruzada: Portugal, Espanha e Inglaterra deviam fornecer os navios, a França e o Imperador os exércitos, etc.. A Bula da Cruzada terá sido também vendida noutros países da Europa, as receitas obtidas foram depois gastas noutros fins.

15 - Com o sublinhado nosso, transcrevemos, da *Crónica*..., III Parte (Cap. 56), Damião de Góis.

16 - Do Concílio de Latrão de 1512-1517, era esperado uma aprovação firme das decisões que, desde o Concílio de Constança em 1414-1418, haviam posto fim ao grande Cisma da Igreja do Ocidente (o fim dos 3 Papas) e decretado a supremacia do Concílio sobre o Papa – o que nunca chegou a efectivar-se, e constituiu uma das razões pelas quais o rei Luís XII de França convocou o Concílio de Pisa de 1511 à revelia do Papa, o que Júlio II apelidou de conciliábulo, convocando então o Concílio de Latrão de 1512, o Concílio ainda em curso na época de *Exortação da Guerra*. Gil Vicente tratou a questão do conciliábulo e da Santíssima Liga (guerra) contra Luís XII, no *Auto de Sibila Cassandra*, representado no Natal de 1511.

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 Latere¹⁷ António Pucio Florentim com grandes poderes. Além destas terças, dizimas, mosteiros, igrejas para comendas, concedeu o Papa Cruzada a el-rei que trouxe este Núncio, na execução da qual, por mau resguardo, culpa e demasiada tirania dos oficiais 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...”

Pois, a **Bula da Cruzada** ou Bula da Santa Cruzada era uma indulgência atribuída pelo Papa em troca de contribuições pagas pelos fiéis, em dinheiro ou em espécie (ouro, jóias, etc.) que assim contribuíam para a expansão da fé católica. Ora, é um apelo para a compra destas indulgências – a Bula da Cruzada – que se manifesta no discurso literal das personagens de *Exortação da Guerra*. E, quando as personagens se dirigem ao Clero ou aos seus membros, estão a requerer a sua boa vontade para o pagamento de impostos cobrados às igrejas para as *comendas novas*, só autorizadas pelo Papa depois de Abril de 1514 e, cuja recolha se iniciou em 1515, algum tempo depois da chegada do Núncio António Florentino, Legado a Latere.

Enquanto que **as terças** (a que esta peça de Gil Vicente se refere) constituíam **um terço da dizima** cobrada pela Igreja, que, era habitual (norma) ser descontada nas receitas do Clero em caso de guerra de expansão pela fé (como refere Damião de Góis no capítulo em causa, sempre foram concedidas aos reis de Castela e Aragão). As terças eram entregue aos governantes e, neste caso, deviam ser cobradas pela Coroa portuguesa. Ora, el-rei Manuel I dispensou **as terças, as não quis levar** (cobrar): *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*. Sobre estas **terças**, há nesta peça diversas intervenções dirigidas ao Clérigo, pelos diabos Zebron e Danor, exactamente para sublinhar a sua não cobrança por parte del rei, *por não agravar os prelados e o Eclesiástico*, beneficiando o Clero e o Papado.

Concluindo: el-rei Manuel I foi ainda mais além, promovendo a dívida, o empenhamento da população, pois, como diz Damião de Góis, obrigaram os cidadãos do povo a comprar – fiando por tempo determinado – as indulgências sob a forma da Bula da Cruzada. No texto transcrito mais acima, Góis culpa apenas os oficiais de execução da Bula, da cobrança forçada das dívidas assumidas na compra das indulgências, donde teriam derivado algumas consequências graves que o cronista não quis referir, mas,

17 - *Legado a Latere*, significa legado ao lado (do Papa), equiparado ao Papa, como se este estivesse presente. Constitui o mais alto posto de um Legado. Era enviado para junto de governantes (reis, imperador) em casos muito excepcionais.

muito claramente percebe-se a sua revolta pelas decisões tomadas pelo rei, até porque depois desta descrição das aflições populares, fala do perdão das dividas dos mosteiros e abadias, mas que, mais tarde por decisão real, passaram a ser cobradas mas a mais igrejas, ainda que o seu rendimento anual não atingisse o limite inicialmente imposto dos cinquenta cruzados. Estas receitas, as *comendas novas*, sustentaram e libertaram de qualquer trabalho ou função os novos cavaleiros da *Ordem de Cristo* logo após o serviço de dois anos no Norte de África. As *comendas velhas* permaneceram, tal como estavam continuaram a ser cobradas.

Com a aprovação da iniciativa e das cobranças às igrejas para as *comendas novas*, que o Papa *concedeu a el-rei, para ele e para seus sucessores de todas as igrejas catedrais, paroquiais*, substituindo as abadias (mosteiros) por mais igrejas mesmo com fracos rendimentos e, com a concessão da Bula da Cruzada, inicia-se a preparação de um grande empreendimento logístico para alargar a permanência e sustentar a expansão portuguesa no Norte de África. Para o efeito el-rei Manuel I, ainda em 1514 envia dois emissários para inspecionar secretamente os melhores locais para assento de novas fortalezas na costa africana, na região próxima de Mequinez e de Fez: o sítio escolhido foi a foz do rio Cebu, local de nome Mamora (Mehdya), todavia, os incapazes dos *espiões* (com certeza seleccionados por *aderência*) nem sequer deram pela presença na região de uma povoação muçulmana demasiado perto do local escolhido, hoje Kenitra (a norte de Rabat).

O objectivo parece ter sido construir uma fortaleza em Mamora e logo outra em Anafe¹⁸ (a actual Casablanca), como suportes para a expansão portuguesa para o interior. Contudo, a prioridade estava em Mamora e foi para lá que foram enviados os grandes meios: a armada, a artilharia e as munições, os construtores, os colonos, etc.. El-rei nomeou o seu escrivão da puridade, António de Noronha, para chefiar a grande empresa de expansão e, como somos capazes de avaliar por esta peça de Gil Vicente, não se fizeram grandes segredos, pois maior foi a prosápia e ostentação (desde finais de Abril de 1514 em Roma) que esteve nos preparativos, que todo o mundo (de Roma ao Norte de África e desta à Índia) devia conhecer o que se preparava. O empreendimento acabou por ser um grande desastre para Portugal,¹⁹ muito mais pela flagrante incompetência dos dirigentes, a todos os níveis (ontem como hoje, os *aderentes*, escolhidos entre a *elite que frequenta a Corte*, pois, como observa Damião de Góis:

18 - A cidade de Anafe tinha sido completamente destruída pelos portugueses em 1468. Em 1515, em empresa dirigida por Vasco Coutinho, Conde Borba, foi iniciada a construção de uma fortaleza no local e a recuperação de algumas casas, em verdade, foi a fundação de uma nova cidade que se veio a chamar Casa Branca devido à imponência da fortaleza caiada de branco que se destacava de muito longe na paisagem. Os portugueses abandonaram a cidade depois de terramoto de 1755, quando a cidade ficou quase destruída. Foi reconstruída e manteve o seu nome, mesmo em árabe *Dar el Beida* (Casa Branca).

19 - As questões mais directamente relacionadas com Mamora estão descritas na Terceira Parte, Cap. 76 da *Crónica...*, de Damião de Góis.

Antônio de Noronha depois disto, foi feito Conde de Linhares), que, além da derrota da militar, talvez por não terem sido acautelados os canais a que a estratégia e a logística obriga, causou um sem número de consequências nefastas, pela descoordenação do comando e desbaratar dos meios: muitas perdas, muitas mortes, uma grande armada desmantelada, etc., “...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...”;²⁰ e como maior consequência a ruína do povo, que teve de pagar todas as despesas e, depois, ficando a pagar para sempre aquelas solicitadas e concedidas *comendas novas*.

Esta derrota, ou antes, todo este empreendimento que culminou na derrota, teve consequências muito gravosas para o país, – o que Gil Vicente irá assinalar em peças posteriores – porém também ficou a assinalar o fim da expansão portuguesa no Norte de África. E, sem dúvida nenhuma que será da preparação para Mamora em 1515 (a Armada partiu de Lisboa a 13 de Junho de 1515) que trata esta peça de Gil Vicente, mas, ainda assim, é pouco provável que tenha sido representada “*na partida para...*” Mamora.

Zebzon *Assi assi aramá*
dom zote que te parece?
Clérigo *E a mi que se me dá?*
Quem de seu renda nam há
as terças pouco lh'emepe. 490

Duarte Galvão e a Embaixada à Etiópia

Por hipótese, pela importância dada na época com a grande recepção de que foi alvo e pela grande apologia da cristandade então festejada (após a euforia dos relatos, no regresso de Roma da embaixada ao Papa Leão X), esta peça pode ter sido representada na *recepção oficial ou à partida* de Mateus, embaixador da rainha Helena da Etiópia,²¹ pois a embaixada que o já septuagenário estadista Duarte Galvão vai chefiar, e que acompanha o regresso do embaixador Mateus, saiu de Lisboa para a Índia com a Armada de Lopo Soares de Albergaria, em 7 de Abril de 1515.

20 - *Crónica...*, de Damião de Góis, Terceira Parte, Cap. 76.

21 - Ver Terceira Parte, Cap. 58, 59 e seguintes, da *Crónica...*, de Damião de Góis.

A presença de Duarte Galvão²² entre o público presente, em vésperas da sua partida, pode estar na referência à Quinta da Pedra da Estrema, pelas palavras do diabo Danor, dizendo que o Clérigo (...) *tem um grande arcebispado / muito honrado / junto da Pedra da Estrema / onde põe a diadema / e a mitara o tal prelado*. (175); pois estes versos podem ter sido pronunciados dirigindo-se ao velho embaixador – estando junto dele o embaixador enviado a Portugal pela rainha Helena da Etiópia – referindo a sua propriedade (possivelmente situada na região fronteiriça ou perto de Estremoz), na região de Évora. Eventualmente, o *grande arcebispado / muito honrado*, refere-se à Etiópia, para onde vai regressar o embaixador Mateus, acompanhado por Duarte Galvão.

Duarte Galvão havia pertencido ao Conselho de Afonso V de Portugal e percorrido os reinados de João II e de Manuel I como embaixador extraordinário. Morreu durante o serviço de embaixador a que atrás fizemos referência, durante o seu percurso, um pouco antes de atingir o objectivo da sua viagem. Acreditamos que Gil Vicente quis assinalar mais uma referência, talvez por considerar como um sacrifício, para um homem tão idoso, realizar uma tal viagem, quis assinalar e manter presente a memória do ilustre estadista e cronista.²³ Alguns anos mais tarde, Gil Vicente repetirá referências à aguardente produzida na propriedade da Pedra da Estrema (também Pedra do Estremo); uma *pinga* referida em algumas outras obras posteriores.

O infante Fernando de Habsburgo

Na própria peça, a referência ao infante Luís, em jogo lúdico da personagem do Clérigo nigromante – *Tantas artes diabris / saber quis*, (15) / *que, o mais forte diabo / darei preso pelo rabo / ao infante dom Luís*, – poderá querer dizer que a representação sucedeu em dia de anos, a 6 ou a 10 de Março, nos 9 anos de Luís ou nos 12 anos Fernando de Habsburgo, no ano de 1515.

Como referem os versos, o *infante dom Fernando*, tem Mercúrio a favorecer os do seu bando – *Mercúrio por excelência / favorece vosso bando* – que não o *bando dos de Portugal*. A expressão *vosso bando* distingue-o do *nosso Portugal*, expressão que seria desnecessária se o infante dom Fernando fosse português, pelo que não pode ter havido gralha (entre vosso e nosso). Além disso, Mercúrio²⁴ é aqui, como em

22 - **Duarte Galvão**, *Fidalgo de sua Casa* (de el-rei D. Afonso V), e *do seu Conselho*, foi seu *Secretário*, como consta de uma ordem para que satisfaça ao Cabido de Santiago um foro da sua **Quinta da Pedra da Estrema**, passada em Évora a 7 de Setembro de 1479..., Livro. I, Dextas. Fol.22. Em *História Genealógica da Casa Real Portuguesa*, de António Caetano de Sousa, Tomo III, página 58.

23 - Para el-rei Manuel I escreveu em 1505 a *Chronica do Muito Alto e Muito Esclarecido Príncipe D. Afonso Henriques, Primeiro Rey de Portugal*.

24 - Até pela etimologia da palavra *mercado*, se compreende tratar-se de Fernando de Habsburgo: do latim *mercatus*, pelo verbo *mercari* (comprar), de *merx* (mercadoria) e desde logo relacionado com **Mercúrio** (deus do comércio) que encontramos em **comércio**, **mercadoria**, etc..

Feira, Lusitânia, etc., o deus das mercadorias, dos mercados, das Feiras, da Banca, dos Fugger que são os grandes mercadores de então.

Assim, uma data mais acertada, ou melhor, a data correcta da primeira representação desta peça poderá ser dada por uma pesquisa documental da presença em Portugal do infante Fernando de Habsburgo, pois com a longa – tanto como a de Isabel – referência a Fernando no discurso de Policena e pelo seu conteúdo (futuro mui prosperado com Mercúrio, etc.), antecedendo as referências a Beatriz e, sobretudo porque sem mais referências a Luís, a alocação da personagem só pode estar dirigida ao jovem Fernando de Habsburgo.

Na impressão de 1562 verifica-se ainda que (entre outros) falta um verso (o quebrado) na *copla* (na segunda estrofe) em que Policena se dirige a Isabel de Portugal (entre os versos 262 e 263)²⁵ que antecede imediatamente os versos com o vaticínio dirigido a Fernando de Habsburgo.

<i>O céu e sua companhia</i>	262
[xxx ... anha ?]	
<i>e julgou Jupiter juiz</i>	263
<i>que fôsseis emperatriz</i>	
<i>de Castela e Alemanha.</i>	265

Senhor ifante dom Fernando
vosso signo é de prudência
Mercúrio por excelência
favorece vosso bando.

<i>Sereis rico e prosperado</i>	270
<i>e descansado</i>	
<i>sem cuidado e sem fadiga</i>	
<i>e sem guerra e sem briga</i>	
<i>isto vos está guardado.</i>	

Este vaticínio de Policena (talvez também de Gil Vicente), dirigido a Fernando de Habsburgo em 1515, aponta nitidamente para um futuro governante, possível imperador da Alemanha, rei de Espanha (Castela e Aragão), pois também não esqueçamos que Gil Vicente tratava já a avó dos príncipes, Isabel a Católica, por *emperadora*. E, a um dos netos, a Fernando ou a Carlos de Habsburgo, caberia o Império com a Espanha e a Alemanha, e assim, referindo Mercúrio (deus do Comércio – transacções – feiras,

25 - Se nos versos a seguir houve alguma alteração, jamais terá sido realizada pelo próprio autor. Se houve alteração dos versos, essa alteração terá sido realizada pela censura, quando cortou o verso em falta. Não acreditamos que Gil Vicente tenha alguma vez alterado alguma peça para publicação, senão fazendo uma outra versão, onde o sublinha, como o fez em *Dom Duardos*. (uma versão com crianças e outra sem elas), porque el-rei João III não gostou das crianças.

Banca), *Sereis rico e prosperado / e descansado / sem cuidado e sem fadiga / e sem guerra e sem briga...*

A subtileza de Gil Vicente para datar a peça é dada pela referência lúdica inicial ao infante Luís, para podermos depois perceber que o referido Fernando, após Isabel e antes de Beatriz, é o filho de Joana a louca e Filipe de Habsburgo. Pois, como é norma nas suas obras, os membros da Corte portuguesa citados (incluídos de alguma forma numa peça) são apresentados pela sua ordem hierárquica, ou, como no caso dos infantes jovens ou ainda crianças, pela ordenação das suas idades. Assim, Policena, nesta peça engenhosa adivinha (vendo o futuro), após ter bajulado el-rei Manuel I (Priamo) e a rainha Maria (Hecuba), dirige-se ao príncipe João, depois a Isabel, a Fernando e, por fim a Beatriz, seguir-se-ia então: o infante Luís e só depois o Fernando filho de Manuel I, mas os infantes com menos de dez anos de idade (as crianças) ficaram excluídos nesta *listagem*. Supomos que Gil Vicente terá atendido apenas ao ano de nascimento dos jovens, ou dado maior importância à Corte portuguesa (seus mecenas), ou dando prioridade ao sexo feminino: Isabel nasceu em 24 de Outubro de 1503, enquanto que, pouco antes, teria nascido Fernando de Habsburgo; ou talvez tivesse avaliado que o 10 de Março de 1503 seria posterior a Outubro de 1503, considerando a data de nascimento de Fernando pelo *ano da anunciação* que se iniciava em 25 de Março.

Também a referência a Isabel vaticinando-a como imperatriz será aqui mais *jogo lúdico*, numa *faceta alcoviteira* de Gil Vicente, a fim de Policena realizar um vaticínio na *atracção* entre os primos, que através disso, enriquece a figura da peça com mais adivinhação, promovendo assim, nas referências aos infantes, um *namorico* de Isabel com o primo Fernando ali presente (ambos com os 12 anos de idade) – e não uma antecipação do casamento de Isabel com Carlos – pois nesta época, o avô comum, Fernando de Aragão, o *Católico*, pretendia que este seu neto, o Fernando, viesse a ser o herdeiro das suas Coroas, e isso era do conhecimento geral, e mais, era a vontade generalizada da nobreza de Espanha, constituindo a preferência da maioria dos castelhanos, e muito possivelmente por isso mesmo, em Bruxelas, a tia Margarida de Habsburgo concedeu, ainda neste mesmo ano (1515), a maioridade a Carlos de Habsburgo.

Também adivinhação ainda, o vaticínio do casamento de Beatriz para os lados da *flor-de-lis*, com a França, ou com a Borgonha ou a Flandres (senão com a Inglaterra), nada tem a ver com o futuro casamento de Beatriz com o Duque de Sabóia como tem sido muitas vezes interpretado. O ducado de Sabóia era um Estado independente (que viria a estar na ascendência dos reis de Itália) e, foi temporariamente ocupado, pela força, pelos franceses em 1536, nas lutas de Francisco I com Carlos V. Luísa de Sabóia, mãe de Francisco I de França, era filha de Filipe, o *sem terra*, que só seria duque de Sabóia muito tarde (pouco mais de um ano antes de morrer em 1497). Filipe o *sem terra*, adquire o título de duque de Sabóia, sucedendo ao seu sobrinho neto, Carlos II de Sabóia, em 1496, e com a morte de Filipe em 1497, o título passa para seu filho (o

irmão de Luísa) Felisberto, que morre em 1504 sem deixar descendentes. Ao irmão de Luísa, a Felisberto, sucede o seu meio-irmão Carlos, fruto do segundo casamento de Filipe (meio irmão de Luísa, sem a *flor-de-lis*): que será o Carlos III de Sabóia, duque entre 1504 e 1553, que casará com Beatriz em 1521.

Portanto, este Carlos III, já era duque de Sabóia e aliado de Carlos V na data da representação desta peça de Gil Vicente – muito provavelmente no início da primavera de 1515 – como era também forte aliado do imperador na data do seu casamento com Beatriz de Portugal, e assim, como é obvio, este enlace de 1521 nada tem a ver com a *flor-de-lis*, nem com a França. Logo, nesta peça, a profecia de Beatriz casar para os lados da *flor-de-lis* sucedeu errada a Policena (Gil Vicente), como errado saiu o *namorico* de Isabel com Fernando e, só por via desta *falha do namorico*, o dramaturgo acertou ocasionalmente que Isabel seria imperatriz, mas só porque mais tarde ela veio a casar com o irmão de Fernando, já então (1526) imperador, Carlos de Habsburgo.

A propósito do incentivo ao *namorico* realizado por Policena, personagem vinda de entre os mortos do Inferno, chamada em auxílio do Clérigo, o mago nos seus desígnios e funções de nigromante (adivinho pelo chamamento dos mortos), alarga-se o tema do amor. Todavia, muito embora a “*Guerra de Tróia*” tenha como uma das suas causas mais significativas o amor (ou o desejo) por Helena, esta questão não é focada por Gil Vicente. Pois o amor que o autor deixou expresso no diálogo da peça, na aparência refere-se ao *engenho* de Policena transmitindo os seus modos, no cortejar do ser amado, na corte que o amador dirige ao ser amado, pelo ser e *comportamento* de quem ama perante o objecto do seu amor. Assim, a sublinhar o *fomentar do namorico* entre Isabel e Fernando está a intervenção da primeira figura alegórica vinda do inferno (Policena), quando ela é questionada pelo Clérigo nigromante sobre as penas de amor sofrido, o proceder do ser amado e aquilo que nele (no amor e ser amado) é mais importante, questões que, na aparência, apenas simulam ultrapassar o tema da peça.

Policena	<i>Homem, a que me trouxeste?</i>	
Clérigo	<i>Quê? Ainda agora vieste</i>	300
	<i>e hás-me de responder.</i>	

<i>Declara a estes senhores</i>	
<i>pois foste d'amor ferida</i>	
<i>qual achaste nesta vida</i>	
<i>que é a mor dor das dores.</i>	305

<i>E se as penas infernais</i>	
<i>se são às do amor iguais</i>	
<i>ou se dão lá mais tormentos</i>	
<i>dos que cá dão pensamentos</i>	
<i>e as penas que nos dais.</i>	310

Policena *Muito triste padecer
no inferno sinto eu
mas a dor que o amor me deu
nunca a mais pude esquecer.*

[Pela actuação da Censura em 1561/62]
[daqui foi retirada uma quintilha completa]

Clérigo *Que manhas, que gentileza,* 315
há de ter o bom galante?
Policena *A primeira é ser constante
fundado todo em firmeza.*
(...)

Clérigo *Qual é a cousa principal
por que deve ser amado?*
Policena *Que seja mui esforçado
isto é o que mais lhe val.* 345
(...)

Em contraste com a descrição destes *comportamentos* amorosos e em pleno confronto com este idílio, com este dedicado e *esforçado* amor cortês também *de-sejo constante, fundado todo em firmeza*, muito subtilmente a *acção dramática* da peça põe em evidência um outro amor, que é, *de facto*, o amor que se manifesta, se descreve e exprime, na entrada de cada uma das *figuras femininas* de *Exortação da Guerra*, cada uma delas descrevendo e evidenciando uma sentida dor e sofrimento, um enorme padecer pelo seu infortúnio de amor. Pela *acção* foi o amor oferecido pelo guerreiro ideal (heróico) por estas mulheres que foram objecto da sua paixão, o amor de Aquiles por Policena, quando esta afirma: *mas a dor que o amor me deu / nunca a mais pude esquecer* (e o que vinha a seguir foi censurado); e, depois a outra mulher, *Que quereis a esta chorosa / rainha Pantasilea / à penada triste feia*; assim, o amor que estas duas mulheres tiveram o ensejo de conhecer, bem de perto, como elas próprias referem na peça, foi apenas mágoa, desgosto, tristeza e resignação. Na peça, estas figuras de mulher não foram escolhidas ao acaso, isto é, na *acção dramática*, o *mythos* refere-se ao amor no próprio cenário da guerra – que, na verdade, será o que estará em causa em *Exortação* – e, por isso mesmo, sugerindo o autor da peça, como uma clara evidência, que o heróico guerreiro Aquiles, pelo seu amor àquelas mulheres, além do pesar e padecimento que lhes causou, as arrastou com ele para as trevas do inferno, sacrificando ele próprio Pantasilea e Policena com a morte.

Com a exposição analítica que realizámos, para a melhor esclarecer a datação desta peça, adiantámos alguns pormenores específicos do âmbito da interpretação da *acção dramática*, e assim damos por concluídas as várias hipóteses da sua primeira *representação* e, como se constatou, todas elas se têm de intercalar entre a representação da *farsa* designada por *Auto da Fama*, criada após o regresso a Portugal dos principais membros da embaixada ao Papa Leão X²⁶ em 1514 – a peça de teatro que, entre as obras conhecidas do autor, se situa imediatamente antes de *Exortação da Guerra* – e o dia 13 de Junho de 1515, a data da partida da armada para Mamora.

A primeira representação de *Exortação da Guerra* terá, pois, sucedido já em 1515, antes de 13 de Junho, porque a sua criação data de finais de 1514 e início de 1515, correspondendo portanto, por norma do *processo de trabalho* criativo de Gil Vicente, à data do *mythos* figurado na *acção dramática*. Por hipótese a data de 1514 estará correcta, se se considerar o início de 1515 em 25 de Março e esta peça tiver sido representada pouco antes deste dia, pois também o *Breve Sumário da História de Deus* foi datado de 1527, quando é de 1528, anterior a 25 de Março. O uso da datação *pela anunciação* (começo do ano em 25 de Março) ainda era comum na época e a par de outras formas de datar, esta esteve em uso até 1556.

Sobre a *Copilaçam de todas as obras de Gil Vicente*

A ideia divulgada por vários autores²⁷ de que Gil Vicente teria alterado as suas peças para a *Copilaçam*, modificando (“preparando”, “actualizando” para publicação em *Livro* ou *Cancioneiro*) os seus textos originais, não nos parece ter qualquer fundamento, pois a verdade é que se têm interpretado muito mal as suas obras. Agravando ainda mais a *situação* quanto à *interpretação das obras*, noutros casos, houve, com

26 - Após o regresso a Lisboa da ostentosa Embaixada de obediência, apresentada ao Papa em Março de 1514, da qual Gil Vicente fez um *retrato* do que lá se passou, incluindo uma caricatura à representação de *Trophea*, a peça de teatro de Torres Naharro com que o embaixador de Portugal quis brindar ao Papa Leão X na ocasião, peça e *factos* envolvendo el-rei Manuel I e Portugal.

O retrato feito por Gil Vicente desta Embaixada ao Papa, constitui o *Auto da Fama* (que terá sido representado ainda em 1514), e foi concebida a *figuração* pelas descrições do que se passou em Roma, tendo por fontes de informação, com certeza Garcia de Resende e talvez o próprio Tristão da Cunha, de quem seria também muito próximo (pelas circunstâncias em que é citado nas suas obras). A informação, com uma descrição completa do que por lá se passou, incluiu um sumário da representação da peça *Trophea*, e – melindrado ou não, por não ter ido a Roma – resolveu escrever uma *farsa*, uma sátira implacável ao rei (e governo de Portugal) e às suas prosápias de riqueza e grandeza. Assim, o *Auto da Fama* terá sido escrito a partir de Junho de 1514 e representado ainda nesse ano.

27 - Em tais casos, como este que apresentamos, de opiniões incertas ou erradas, não acreditamos que faça algum sentido referir os autores delas, ou os seus trabalhos (ainda que constituam provas de doutoramento ou agregação), os seus artigos, escritos, declarações, ou as suas deduções. E por isso até aqui não o temos feito.

certeza, quem quisesse – como há ainda quem queira – forçar a ideia de um *qualquer desígnio* (motivo, objectivo, etc.) no conjunto organizado (ou não) da *Copilaçam*, e sobre isso podemos (devemos) ter de considerar duas perspectivas diferentes, ambas alheias ao autor das obras, pois consideramos que Gil Vicente nada teve a ver com a organização da *Copilaçam* publicada em 1562 e depois em 1586.

Entretanto, antes de abordarmos aquelas duas perspectivas sobre a *Copilaçam* de 1562, queremos aqui deixar registada a hipótese de Gil Vicente ter realizado de facto a *compilação de todas as suas obras*, de ter concluído essa tarefa em 1536, e por isso, ter escrito a *Carta Preâmbulo* dirigida a el-rei João III, e o *Epitáfio*, a ser impresso no fecho total dos seus livros, e assim, depois de tudo organizado, ter enviado tais documentos para entrega no Palácio Real acompanhando o conjunto completo das obras. Na verdade, uma leitura da *Carta* permite saber que o autor terá concluído a compilação das obras para serem impressas, assim cumprindo esse serviço estabelecido por el-rei. Pois, na sua retórica, não seria a sua intenção: ***estava sem propósito de imprimir minhas obras se Vossa Alteza mo não mandara (...) Por cujo serviço trabalhei a compilação delas com muita pena de minha velhice e glória de minha vontade, que foi sempre mais desejosa de servir a Vossa Alteza que cobiçosa de outro nenhum descanso.***

Esta firmeza na afirmação da conclusão da tarefa mandada realizar em serviço de el-rei solidifica-se ainda pelo facto de na *Carta* o autor se dirigir ao seu *Livro das Obras*, como se a um objecto se estivesse a dirigir em pergunta retórica, entrando em diálogo nos seguintes termos: ***Pois rústico peregrino de mim, que espero eu? Livro meu, que esperas tu? Porém te rogo que quando o ignorante malicioso te repreender, que lhe digas: Se meu Mestre aqui estivera, tu calaras.*** Assim, temos de acreditar que a *Carta Preâmbulo* com o conjunto das obras por si próprio organizadas, terá sido de facto o *texto de apresentação delas* a el-rei.

Essa *Carta* onde o autor requer que, aos cuidados de el-rei, a ***minha enferma escrita, não seja feridas de línguas danosas***,²⁸ que não fique sujeita aos danos provocados pela Inquisição, terá acompanhado as suas peças ordenadas numa cronologia histórica, pela data de *criação e representação* de cada uma delas, a sua *Compilação de todas as Obras*, o seu conjunto das obras – onde, também por hipótese, as peças se encontravam agrupadas em grandes volumes de manuscritos, também estes ordenados – enviadas ao rei ainda em 1536.

28 - ...pedindo a Vossa Alteza favor e amparo, para ***que minha enferma escrita não seja ferida de línguas danosas.*** Parece-me injusta oração pedir tão alto esteio para tão baixo edifício, quanto mais que ainda que digno fora de tão nobre amparo, tenho considerado que Cristo filho de Deus sob amparo de poderio eterno do Padre e todos seus bem aventurados Santos não passaram por esta vida tão livres, que dos malditos detractores não fossem julgadas suas divinas obras por humanas leviandades; sua santa doutrina, por máxima ignorância; sua manifesta bondade, por falsa malícia; sua santíssima graça, por sub-reptício engano; sua excelsa abstinência, por vil hipocrisia; sua celeste pobreza, por terreno vício. ***Carta Preâmbulo, 1536. Copilaçam 1562***

Todavia, estes tais supostos volumes, logo após a sua entrada no Paço de el-rei João III de Portugal, teriam sido entregues (ou desviados) para que alguém se pronunciasse, e, dando o seu parecer, escrevesse sobre a sua publicação. Ora, dado o grande número de obras a estudar com certeza teria sido concedido o tempo provável ou necessário para o fazer. Porém, pouco tempo depois terá falecido Gil Vicente, e desde então, sabendo-se da sua morte, terá sido protelado o parecer de autorização com o visado pela censura, ensaiando-se o esquecimento, ou terá sido mesmo realizado o *ensaio* de desconhecimento sobre a entrega das obras pelo autor, e assim, esses supostos volumes foram dados a *desaparecer*, (muito) prontamente (?), pela *Censura Real* (Régia) ou Santa Inquisição (Santo Ofício).²⁹

Entretanto passa um quarto de século durante o qual o filho mais velho, Belchior, é perseguido pela Inquisição com falsas acusações, e os mais novos, que eram demasiado jovens em 1536, não estão bem cientes dos acontecimentos.

Podemos, quase com toda a certeza, concluir que algumas das obras de Gil Vicente, através das cópias que ainda ficaram em casa da família após a sua morte, juntamente com as cópias da *Carta preâmbulo* e do *Epitáfio*, foram *ajuntadas* por Luís Vicente para publicação, depois de os familiares terem verificado que as obras (supostamente enviadas por seu pai ao rei) nunca chegaram a ser por completo publicadas (ou se o foram, teria desaparecido por completo o seu rasto), e assim os filhos se colocaram em dúvida (?), e foram contra o que seu pai tinha afirmado na *Carta*, talvez induzidos por terceiros, que seu pai nunca teria concluído este tal serviço a el-rei João III, pois – mais a mais em tempos de Inquisição – a palavra do Paço Real sempre pesaria mais, e assim, para que se publicassem todas as Obras, se meteram ao trabalho da *Copilaçam*, e um *calhamaço* das obras *ajuntadas* (as cópias que ainda restavam, já não de todas e menos ainda das obras menores, as mais que se perderam), quando entregues na *Censura*, ou talvez na Corte, foram reorganizadas, depois de lidas e classificadas conforme a linguagem em uso na época (1561), umas quantas por obras de devoção nelas se alegando terem sido representadas em igreja, algumas sem data de novo datadas e, em muitas delas, escritas ou *emendadas* a didascália inicial, com as mais das descrições induzidas pelo fervor patriótico e inquisitorial (local da representação, devoção do público, etc.), e até o texto do fecho final de cada peça foi alterado ou aposto, entre outras frases, sublinhamos por exemplo, o *Laus Deo*, o *Deo gracias*,³⁰ etc..

Na verdade, até o sublinhamos, pois devemos concluir que as peças de teatro foram censuradas, cortadas em alguns (por vezes muitos) e manipuladas noutros versos, pela sua troca ou com substituição de palavras – ficando *feridas de línguas danosas* – e mais

29 - Depois da instauração da Inquisição em Portugal, em 23 Maio de 1536, foram definidas três entidades para o exercício da censura: a Censura do Santo Ofício; a Censura Régia, o Desembargo do Paço; e a Censura do ordinário. Quando nos referimos *Real e Santa Inquisição* apontamos para as duas primeiras, pois não sabemos qual a mais activa no ataque às Obras de Gil Vicente.

30 - Repare-se que nas peças publicadas em data anterior à *Copilaçam* de 1562, como a primeira parte das *Barcas*, *Inferno* (1518), ou o *Pranto de Maria Parda* (1522), ou o *Auto de Inês Pereira* (1523) – depois classificado como farsa em 1562, – nessas publicações o “*Laus Deo*” ou *Deo gracias* no final do texto, não existe, só foi colocado nelas, como em outras peças, em 1562.

ainda, reescritas na didascália inicial e final, e, quem sabe se não houve até reescrita de versos e estrofes completas, de modo a que a sua compilação pudesse transmitir alguma devoção mais religiosa, tanto em cada peça como no seu conjunto, de forma a que a *Copilaçam de todalas obras de Gil Vicente* evidenciasse o tal *desígnio* que, durante bem mais de centena e meia de anos, as academias têm lido, embora não formalmente, mas havendo ainda hoje quem teime em ler, e até muito formalmente, dando assim a mais perfeita continuidade à acção daquelas *línguas danosas*, figuradas por Gil Vicente em Dinato e Berzabu na *Lusitânia*.

Sobre a *Copilaçam* de 1562, das duas perspectivas que tivemos de considerar – a uma delas, *em boa fé*, fizemos referência noutra publicação em 2008 – ambas se relacionam com os *desígnios religiosos* e a Real e Santa Inquisição.

Assim, na nossa primeira perspectiva (2008) a referida *de boa fé*, se algum *desígnio* houve com a organização das obras de Gil Vicente, e acreditamos que sim, tal *desígnio* não foi iniciativa do autor das obras, mas de quem as reorganizou e classificou – os estudiosos são unânimes, em que, os termos da classificação das obras na *Copilaçam* é muito posterior à época do autor delas³¹ – datando, *classificando* e agrupando as peças conforme esse tal *desígnio*, elaborando ou reescrevendo cada didascália inicial pela leitura de cada peça e pelas memórias de alguns. Mas, como já o afirmámos, se assim foi feito *de boa vontade*, foi feito *em consequência da política corrente na época* da impressão da *Copilaçam* (1562), atendendo à *ideologia* dominante, ao espírito religioso da época e à necessidade de um enquadramento ideológico conforme a situação política e as forças ideológicas, tendo em vista a necessária autorização para publicação. Mas, apesar disso, ainda que tivesse sido esta a realidade, houve uma muito larga acção da Censura Régia e da Santa Inquisição.

Todavia, na segunda perspectiva, mais realista e *muito mais conforme os resultados actuais da nossa investigação* (que ainda se expande), leva-nos a concluir que houve *de facto* um *desígnio efectivo* na organização e classificação das obras de Gil Vicente na *Copilaçam* de 1562 (como depois na de 1586). Um *desígnio* imposto (dirigido) pela Real e Santa Inquisição, na tentativa de apresentar o então memorável Mestre (muito famoso) e genial autor do Teatro da Corte portuguesa (da *época heróica*), como homem devoto e religioso, e em boa hora (tal como a Inquisição), crítico das atitudes de alguns homens religiosos, de alguns poderosos e dos responsáveis pelo governo, pela justiça, etc..

Consideramos esta como uma perspectiva *mais realista* porque, em verdade, esse tal *desígnio religioso*, atingiu os seus objectivos durante muitos séculos e, ainda hoje, muitos *vicentistas*, alguns académicos de renome, são (estão) aficionados pelos resultados que se enquadram nesta perspectiva de uma *Obra devota*, encontrando-

31 - Por exemplo: o termo *tragicomédia*, com que esta peça é *classificada*, no seu início e na didascália final, nunca foi usado por Gil Vicente.

-se envolvidos nas motivações e objectivos seguidos na organização e *classificação* das obras de Gil Vicente, orientada muito de perto pela Real e Santa Inquisição, que, para poder atingir os objectivos esperados com o seu *desígnio* – político e ideológico – *religioso*, destruiu e proibiu a publicação de várias peças do autor, tentou interferir no sentido das obras, procedendo a grandes cortes em muitas outras peças, retirando delas muitas estrofes ou apenas alguns dos seus versos, efectuou trocas na ordem dos versos tentando modificar o seu sentido último, e sabemos que foi também responsável por alterações de alguns versos (como comprovámos na nossa análise do *Auto da Alma*), e até mesmo, *metido a mão* nas peças, reescrevendo, pelas suas palavras “emendando”, não só pontualmente, alguns dos textos de Gil Vicente...

Esta segunda perspectiva, mais *realista*, enfrenta o envolvimento e a própria *crença* naquele tal *desígnio religioso*,³² consolidado durante mais uma centena e meia de anos pelas academias, e que ainda hoje – no século XXI – se mantém, defendido por ilustres académicos que, na sua Caverna, se afundam num *mundo de aparências*, ressurgindo a todo o momento com os *fantasmas* que se fundem, mais mal que bem explícitos, na reorganização e classificação das obras, camuflando as peças sumidas, os extensos e pequenos cortes, as “emendas” e troca de versos, como também os textos nelas apostos. Um *desígnio* que, em boa verdade, nas obras dramáticas do autor, *de facto* só tem expressão, uma expressão aparente, em versos das falas, *não do autor*, mas de personagens de algumas poucas peças, como a FÉ (do *Auto da Fé*), ou outras de carácter semelhante, – *e nunca no sentido, conteúdos e significados, ou objectivos de cada peça* – e, por se manter esta *crença no desígnio* ainda hoje, ela constitui-se (nos meios académicos) como um grande entrave, senão o maior obstáculo, à investigação científica, e à investigação do *sentido* e da Arte de Gil Vicente.

Se nos referimos a uma Real e Santa Inquisição é porque já verificámos que a Censura às obras de Gil Vicente não foi apenas realizada por motivos religiosos, mas também, e sobretudo, políticos. Na época considerava-se que a Ciência estava na Bíblia e a Inquisição não assume apenas o controlo dos assuntos teológicos e das práticas religiosas, a Inquisição é tanto uma instituição do Saber, exigindo Conhecimento (envolvendo por isso as Universidades), como é, e sobretudo, uma instituição política, que tem objectivos sociais imediatos – como a médio e a longo prazo – configurados numa finalidade condutora da política, da opinião pública e (de)formação de mentalidades. E assim, nesta perspectiva, a *crítica aos costumes*, no seu sentido mais amplo (nos textos e na *forma aparente* das peças de teatro), torna-se essencial para aqueles que estão no Poder, e nele se pretendem manter estáveis com os seus privilégios, pois, desta

32 - José Augusto Cardoso Bernardes, Catedrático da Universidade de Coimbra, na sua prova de Agregação em 2004, apresentando algum historial de estudos dispares sobre as Obras de Gil Vicente (doc. Centro de Estudos Humanísticos, Braga, U. Minho), defendeu esta tese do *desígnio moral e religioso* da *Copilaçam*, mas concluindo ser isso consequência do carácter das obras e do autor. E muito recentemente, em 30 de Outubro de 2012, na Faculdade de Letras de Lisboa, a propósito dos 450 anos da *Copilaçam*, voltou ainda a defender essa mesma tese.

maneira, mostram aos seus súbditos que, também eles, criticam os vícios e apontam para *tudo o que vai de mal* na sociedade que governam, sublinhando até que são eles próprios que acusam – porém, deste modo muito primário, – a existência do *mal*, em oposição ao *bem*, constituindo este *bem* (o seu Poder e sua vontade) o estatuto que defendem. E assim mantendo a aparência de uma consciência dos erros e da sua correcção futura: ainda hoje os que ocupam o Poder/Saber assim se comportam.

Para o Poder (incluindo os *detentores* do Saber) a Obra de Gil Vicente, na sua leitura mais simples (*para almas simples*) é, pois, muito importante para a Inquisição – tanto quanto, ainda hoje, é importante que assim se mantenha: *devotamente religiosa e doutrinal e, assim, simples para as mentes mais simples* – e é importante tanto para a ideologia (religiosa ou outra semelhante) como para as questões sociais: económica, política e cultural.

Deduzimos então que esse *designio moral e religioso*, expresso ainda hoje na *crença* de alguns académicos, pelas suas profundas leituras da *Copilaçam de todas as Obras de Gil Vicente*, sem dúvida que terá estado bem presente nos próprios objectivos da Real e Santa Inquisição em 1562, tanto no trabalho de selecção, classificação e organização, como na *correcção e emenda* das Obras. Assim, esse tal *designio* adquire extrema importância por parte daqueles que dominam os vários sectores sociais e culturais (incluindo o do conhecimento), pretendendo manter o seu Poder/Saber sobre uma população que julgam ou querem manter *simples* e ainda mais imbecilizada.

Com certeza que, se há um *firme designio* na *Copilaçam* de 1562, tal *designio* não foi obra de Gil Vicente, pelo contrário, como demonstram os muitos e extensos cortes, de palavras, de versos e estrofes inteiras, como também a manipulação com troca de versos, que já evidenciámos existir naquela que, por excelência, tem sido considerada pelos *vicentistas mais devotos*, a peça mais carismática e plena de *doutrina religiosa* – no *Auto da Alma*³³ – e o mesmo em muitas outras peças: em *Pastoril Castelhano*, em *Reis Magos*, em *Fé*, em *Sibila Cassandra*, etc., etc.. Porém, se várias razões se poderiam perscrutar para que, os censores mais devotos, tivessem censurado aquilo que eles próprios consideraram *peças de devoção*, já muito estranho se evidencia – se fora esse o caso – que a todas elas eles barbaramente se acomessem censurando-as com bastantes cortes, emendas, manipulação de versos e, supostamente ou não, escrita de novos versos, e até, fazendo desaparecer por completo algumas delas.

Como observámos, nas publicações avulsas anteriores à *Copilaçam* não existe impresso o *Laus Deo* ou o *Deo gracias* final que aparece depois na publicação de 1562. Pois, na *Copilaçam*, as peças de teatro foram ainda manipuladas pela Censura, não só na didascália inicial e na final, mas também nas outras,³⁴ sobretudo naquelas que dividiam as diferentes partes de cada peça. Porém, enquanto que, na didascália

33 - *Auto da Alma de Gil Vicente*, Erasmo, o *Enquiridion* e *Júlio II*, publicado em Agosto de 2008.

34 - Nos versos, no texto das falas das personagens, já demonstrámos a intervenção da Censura em várias peças, numa didascália intercalada a demonstração torna-se muito mais difícil.

inicial se torna mais fácil identificar as alterações introduzidas, pela análise da peça, ou pelo contexto histórico do seu *mythos*, ou pelas “emendas” e erros de datas ou locais por demais se evidenciarem,³⁵ já na didascália que divide diferentes partes de uma peça se torna muito difícil ou até impossível identificar algo, ou mesmo a sua própria existência prévia, e assim terão desaparecido por completo, por os censores as terem considerado desnecessárias ou nem saberem como as substituir.

Também encontramos expressa a ideia de que a redução e até o suprimir dos textos da didascália em diferentes partes de cada peça, na *Copilaçam* de 1562, se poderia relacionar com o facto de terem então entendido, visto ou classificado o conjunto das obras de Gil Vicente como um *cancioneiro* (à semelhança do *Cancioneiro Geral* de Resende). Esta ideia surge em diversos autores derivada do facto de assim surgirem classificadas as obras na própria *Copilaçam*. Porém, relacionar essa *classificação de cancionero* – que se manifesta tão errónea como todas as outras: *obras de devoção*, *comédias*, *tragicomédias*, *etc.*, – com a supressão de texto, qualquer que ele fosse, parece-nos demasiada fantasia, até porque no *Cancioneiro Geral* também há textos introdutórios de poemas (e até outros intermédios), e alguns bastante completos. Esta ideia fantasiosa surge no imaginário de alguns *vicentistas*, para justificar aquela imposição de *algum desígnio* no autor das peças, que o teria manifestado ao transcrever (reescrever) as suas peças preparando-as para a *Copilaçam de todas as obras*.

Para sublinhar ainda mais o tal *desígnio religioso*, as peças de teatro terão sido classificadas e organizadas, porém, do modo mais conveniente aos objectivos daqueles que se encarregaram de proceder à sua manipulação ideológica, pois até deixando “escapar” algumas recomendações anteriores da Censura, como as matinas do *Clérigo da Beira*, ou os ditos “diabos”, os clérigos Dinato e Berzabu de *Lusitânia*, e algumas coisas mais – mas já não o *Jubileu de Amores* – de maneira a poder parecer, ou a deixar transparecer a falsa ideia, que não houve censura, ou de que os censores até foram bastante condescendentes para com a faceta anticlerical deixada pelo autor, sobretudo nas últimas peças.

Apesar de tudo devemos congratular-nos, sublinhando que, apenas graças ao esforço dos seus filhos, à sua dedicação e insistência, temos hoje acesso à maior parte das peças de teatro e a algumas outras (poucas) obras de Gil Vicente, mestre de retórica das representações (ou apresentações), ou mestre de cerimónias.³⁶ Todavia muitas peças ficaram então de fora da *Copilaçam*, umas terão sido censuradas por completo (e talvez destruídas as cópias), algumas outras, de que não haveria então cópias em casa da viúva ou dos filhos, andaram perdidas e, destas, algumas foram impressas muitos

35 - Erros na datação, no local e na localidade de representação, e até mesmo, pelo acrescentar de referências a locais ou espaços religiosos, pretendendo fazer acreditar como certo, que as peças teriam sido representadas em tais espaços, etc..

36 - Mestre-de-cerimónias (ou, na linguagem de hoje: talvez chefe do protocolo), mas mais importante, com o encargo de criar e organizar as festas e os divertimentos da Corte.

anos mais tarde com a autoria de anónimo e, até houve uma peça que, por troca, terá sido atribuída a outro autor, ficando a deste impressa como anónima.

Rastos da Censura em *Exortação da Guerra* (1562)

Por tudo o que acabámos de expor, podemos afirmar que para esta peça foi reescrita uma prosa inicial que, escondendo alguma *vergonha* do Poder da época, substitui a referência à expedição militar (ou à sua preparação) a Mamora em 1515 (al-Mamura – Mehdiá ou Mehdyá – foz do rio Cebu), cujo desfecho foi a derrota dos portugueses, pela vitória do Duque de Bragança em Azamor em 1513, todavia, ou a fraca memória *erra* a data e fica registado o ano de 1514, ou Gil Vicente teria registado a data *pela* *anunciação* (1515 só se iniciava em 25 de Março) ao iniciar a escrita da peça.

Em verdade, os finais do ano de 1514 correspondem à realidade histórica à qual se refere (na qual se *figura*) o *mythos* de *Exortação da Guerra*, pois além de tudo o que já ficou para trás exposto, Luís XII ainda era o rei de França, que pelo Concílio de Pisa (o conciliábulo) de 1511-1512 havia excomungado o Papa da Igreja de Roma, aqui na peça figurado no Clérigo nigromante dominando o seu *inferno*, pois assim é mencionado na *acção dramática*, no discurso das personagens do diabo Zebron (figurando o rei Luís XII), e depois, do diabo Danor (o Doge de Veneza).

A confirmar ainda tudo isto surgem vários cortes de versos pela censura de 1562, dos quais podemos assinalar, em especial, o verso cortado entre (77) e (78) que referiria ou a cidade ou algo que desmentiria a prosa acrescentada no início:

<i>Far-vos-ei que desejeis</i>	
<i>cousas que estão por fazer</i>	
<i>e far-vos-ei receber</i>	75
<i>na hora que vos desposeis.</i>	
<i>E farei que esta cidade</i>	77
[xxx ...]	
<i>estê pedra sobre pedra</i>	78
<i>e farei que quem nam medra</i>	
<i>nunca tem prosperidade.</i>	80

Não é o único verso censurado, pois encontramos, pelo menos, a falta de onze (11) ou doze (12), incluindo uma quintilha completa entre os versos 314 e 315. Tratar-se-ia na quintilha de complementar o tema da quadra na *copla* (quadra // quintilha), pelas palavras de Policena, muito possivelmente com referência à guerra de destruição da sua família e de Tróia, uma descrição mais desenvolvida de: *mas a dor que o amor me deu / nunca a mais pude esquecer* (314), em confronto com as suas dores infernais: *Muito triste padecer / no inferno sinto eu* (312) ... E até a própria cantiga final que

para esconder a ironia ou o sarcasmo do autor, ou talvez apenas para parecer de facto uma apologia exortando à guerra, foi censurada num dos seus versos (entre 576 e 577).

Contudo, nesta peça parece-nos – e parece-nos apenas, porque não vemos como poderá haver demonstração – que a intervenção da Censura foi muito mais longe, sobretudo no ataque à didascália, cujo sinal nos é dado tanto na inicial como na final.³⁷ A nossa suspeita, senão certeza, é que teriam sido censuradas por completo aquelas que se integravam no texto da peça. Porque *Exortação da Guerra* tem como *suporte principal*, a partir do seu núcleo e no seu envolvimento geral (global), *o espectáculo*, desde logo anunciado pelo Clérigo e por ele criado com o (e no) Prólogo. Pois, pelo *espectáculo mágico*, entram em cena os diabos, para, em equipa com o Clérigo, construírem (eles próprios) o *espectáculo do teatro*, logo, esta peça constitui-se *pelo espectáculo*. A peça desenvolve-se *pelo espectáculo* que desencadeia, *com base no espectáculo de feitiçaria* criado pelo Clérigo – o feiticeiro nigromante no uso da sua magia negra, pura *nigromancia* – coadjuvado pelos diabos a isso chamados.

Os fazedores do espectáculo hão de trazer à cena os heróis mortos, sempre vindos *de lá de casa do diabo*, do Inferno, pois só um *espectáculo* dará riqueza e oportunidade à performance dos actores na sua *dicção*, porquanto plenas de ironia ao incorporar as figuras das personagens alegóricas nos seus *eloquentes* discursos.

Assim, a preceder cada entrada de uma daquelas figuras alegóricas, os heróis mortos castigados com o Inferno, devia ter havido alguma continuidade (diferente na repetição) do *espectáculo de magia* que serviu para trazer os dois diabos.³⁸ Deduzimos que o de *espectáculo* não teria agradado à Real Inquisição, teria sido considerado inadequado para a *exortação* a uma *guerra santa*, para a *celebração heróica* e, mais ainda, impróprio para o sentido a imprimir à peça com a *nova escrita danosa* realizada na didascália inicial³⁹

37 - Jorge Osório, pródigo em interpretações sobejas de fantasia sobre a época e os textos de quinhentos, publicou em 2004, em *Línguas e Literaturas, Revista da FL* do Porto, os resultados de um trabalho exaustivo e muito completo sobre a didascália das peças, nas diferentes edições, com o título *Os enunciados didascálicos na "Compilação" de 1562*, contudo, sem quaisquer resultados senão a constatação (antes evidente) do seu universo caótico. Encontrámos as maiores fantasias em trabalhos antecedentes, de 2002, em *A Compilação de 1562 e a «fase» manuelina de Gil Vicente* (na mesma *Revista*), mas o mais interessante dos textos deste autor (*vicentista*) sobre Gil Vicente, é de 1980, "*O testemunho de Garcia de Resende sobre o teatro vicentino. Algumas reflexões*", pois, com algum paternalismo, e realizando um enorme malabarismo ilusionista, pretende reduzir ou anular os conceitos de Garcia de Resende, de *eloquência* (estilo mui eloquente), de *novas invenções*, etc., para, do mesmo modo ainda paternal, *classificar* Gil Vicente *abaixo* de Torres Naharro, e, ainda, invertendo o elogio que João de Barros faz a Gil Vicente no *Diálogo em louvor da nossa linguagem* (na *Gramática*) não sabemos se, por lapso, ou, por não se ter apercebido do sentido da expressão *introduzir um Centúrio português...*, no contexto do encómio de Barros ao patentear a *Gramática*.

38 - O outro argumento que podemos usar para não encontrarmos cada didascália completamente explícita sobre o espectáculo antes da entrada das personagens alegóricas, será o mais comum dos argumentos que temos usado: Gil Vicente não as escreveria por ser o encenador, pois, porque não precisava delas. Todavia, neste caso, pode faltar ainda algo mais no texto da peça.

39 - Note-se que, mais uma vez, é a *Poética* de Aristóteles que serve de guia ao autor, e adiante podemos ver como não é só por aqui, não é só pelo *espectáculo* e pela *dicção* dos actores.

Como nas outras peças, seguindo os preceitos da organização do *discurso retórico* exposto por Platão no *Fedro*, Gil Vicente construiu uma peça *simples* e, ao mesmo tempo, *complexa*. Mas não tão complexa assim, pois na *Copilaçam* de 1586 esta peça foi suprimida da colectânea, ela foi completamente censurada... Não por motivos religiosos, não por causa do Clérigo nigromante, nem por causa dos diabos, *não pela religião*, mas pelos seus conteúdos e significados políticos, mas com certeza não os mesmos que hoje nós lhe encontramos. Em 1586 a Espanha ocupava Portugal, não era portanto conveniente exaltar ou celebrar apelos à união de forças e meios (ainda que apenas na memória) para empreendimentos militares da nação portuguesa lida na forma aparente da peça. Todavia, esta mesma *forma aparente, simples para almas simples*, constitui, desde há séculos a esta parte ou ainda hoje, para alguns académicos, uma obra de exaltação e celebração do regime e da política imperial de então.

Linguagem para feitiços – esconjurações, conjurações

Antes dos feitiços, o feiticeiro: Trata-se de um feiticeiro especializado, ele é um nigromante, dedica-se a nigromancia (necromancia). Tratando-se de magia negra, pretende-se que se realize pela chamada dos mortos (*necro*), para que com a contribuição destes se preveja o futuro (*mantia*) fazendo profecia, adivinhação. Assim mesmo ele se apresenta: **astrólogo bem avondoso**. A nigromancia é a *disciplina ou o ramo da adivinhação* que se dedica ao vaticínio do futuro, de algo a suceder, os que recorrem a ela pretendem obter informação sobre o seu destino, sempre através da invocação dos espíritos dos mortos, que são chamados a estar presentes para realizarem os objectivos do mago.

Já antes Gil Vicente tinha *figurado* uma vidente, a Mocinha em *O Velho da Horta*, esta adivinhando o futuro e dando-o a ver na *fonte tão esmerada*, onde, já antes, a Moça se poderia ter visto reflectida na água, figurando a sepultura do Velho,⁴⁰ a sepultura do Papa Júlio II, a realizar por Miguel Ângelo, a Alcoviteira, que, pelo amor cortês, sobre *tenção* (em desafio a Mancias), deveria unir na morte o Velho com a Moça (a Arte – a sepultura – encomendada a Miguel Ângelo).

Muitos outros tipos de magos ou feiticeiras vão aparecer no teatro de Gil Vicente, mas nesta peça era obrigatório que o mago fosse um nigromante, pelo significado da intervenção (dos espíritos) dos mortos no *mythos*, pelo discurso do autor mais além do texto da peça, na *acção dramática*, mas também no discurso literal. Os mortos vêm prever o futuro, traçar o destino do reino de Portugal.

O Clérigo entra em cena com o Prólogo da peça e, tal como o *licenciado* apresentador do *Auto da Lusitânia* diz Gil Vicente ter feito a sua aprendizagem, assim também

40 - Gil Vicente, *O Velho da Horta. De Sibila Cassandra à Tragédia da Sepultura*, Ed. 2010.

este Clérigo nigromante a diz ter feito: na **cova Sebila** / onde se esmera e estila / **a sotileza infernal**..., e *Tantas artes diabris / saber quis* (15) que vem mui copioso (10) / **mágico e nigromante** / feiticeiro mui galante / **astrólogo bem avondoso**.

Concluindo, ele **faz e acontece**, ele vem mui subtil, sabendo *modos de encantamentos / quais nunca soube ninguém* (20) e, assim, depois de se vangloriar de fazer suceder o que naturalmente por si mesmo já acontece e, de fazer ser o seu mundo tal como aquele que já aí está feito: *E farei a torre da Sé* (85) / *assi grande como é / per graça da sua clima / que tenha o alicece ao pé / e as ameaas em cima*..., para rematar afirma: *Nam me quero mais gabar*... Dirige então uma primeira e ruidosa esconjura a Satão... Na sequência da qual previne o público para que não se assuste (*nam espantar*) com o que vai acontecer, – o som impõe-se no espectáculo – iniciando, na decorrente *acção dramática*, o espectáculo de uma encenação mágica que, pelas palavras, parece assustadora, pois tem por objectivo convocar os diabos que o hão de auxiliar na tarefa de trazer os mortos de lá do inferno, para serem presentes (em cena) perante o rei de Portugal e de toda a Corte portuguesa, embaixadores e demais estrangeiros, fazendo com que todos eles, portanto, se tornem figurantes integrados no *drama* da acção da peça, na *trama* concebida pelo autor, no âmago no *mythos* da peça, como partes fundamentais desta obra de Arte do Teatro.

Nam me quero mais gabar... 90

Nome de sam Cebrião

esconjuro-te Satão!

Senhores, nam espantar... [dirige-se aos figurantes: à Corte]

Zeet zeberet zerregud zebet

ó filui soter 95

Quanto aos feitiços: o Prólogo termina com o espectáculo de magia negra, que se inicia no verso (91) *Nome de Sam Cebrião / esconjuro-te Sâtão*, em timbre de algazarra, mas só tomando efectivamente forma a partir do verso (94) *Zeet zeberet zerregud zebet*, pretendendo trazer os diabos Zebron e Danor à cena.

Alguns académicos, especialistas em línguas, têm afirmado que Gil Vicente porventura usou o alemão nestas palavras estranhas e sem sentido em português. Não queremos discordar nem concordar. A nós (ignorantes no assunto e atrevidos na atitude) parece-nos que, como quase (senão) sempre o faz, o autor dos autos escreve os fonemas aglomerados (usando vírgulas, quando vê necessidade de conservar a sua separação, de modo a manter o seu sentido na língua original) conforme deseja que sejam ditos, organizando grupos de fonemas em palavras que, em português, não têm sentido. Assim, o autor escreve pela fonética, pela pronúncia de uma língua estrangeira (do seu tempo, ou mais antiga) usando o português corrente na sua época e escrevendo

de modo a que um actor (por norma desconhecedor da língua em causa) pronuncie, tão correctamente quanto possível, aquilo que o autor pretende seja dito pela personagem, e, nestes termos, parece-nos que o Clérigo nigromante, nas suas conjurações e esconjuras, se exprime em grego, talvez no grego clássico, talvez com a pronúncia da época, talvez na fala de um não nativo dessa língua, talvez sublinhando vícios, regionalismos ou estrangeirismos na pronúncia, mas *em grego*. Em **grego**, parece-nos, porque foi a língua que deu a conhecer a queda de Tróia aos que neste mundo lêem, e esta peça trata do vaticínio de uma outra queda troiana, além de uma aventura (“de Aníbal”) congemina a partir da destruição de Cartago, que não será descrita em grego, pois sabe-se bem que foi uma realidade histórica. E talvez por isso, também o latim entra no contexto, e exactamente por Aníbal no envolvimento do apelo à *oferta das terças* pelos prelados: *E vós, priores honrados, / reparti os priorados / a soíços*⁴¹ *e a soldados / et centum pro uno accipietis* (539); e por um receberéis uma centena.

Não é tão ténue como pode parecer, numa primeira leitura, a passagem da obra de Homero (Heitor) para Roma e a Lusitânia (Cepião), e logo Cartago (Aníbal). A sequência literária clássica greco-romana, está bem concretizada na continuidade da *mythologia* Tróia e Grécia, Cartago e Roma, desenvolvida por Virgílio na *Eneida*, todavia, pelo sentido desta, de uma forma directa ela não serve a Gil Vicente para esta peça (noutras a utilizará) e, assim, o autor estabelece os seus nexos: um, entre o carácter de Heitor, herói vencido na defesa de Tróia sua Pátria (morto por Aquiles), e o heroísmo vencido na defesa da Lusitânia, pela a vitória de Cepião; outro, com este mesmo sentido, de derrota e vitória (também de Roma), aliando o grande general, Aníbal o estratega desde sempre vencedor além-mar, porém vencido na defesa da sua Pátria, causando a queda e destruição da sua própria Nação; e assim ficou escrito no discurso de Aníbal: *Que cousa tam escusada / é agora aqui Aníbal / [x]*⁴² */ que vossa corte é afamada / per todo mundo em geral*. Isto é, a Corte portuguesa tem a fama de Aníbal, como ele além-mar. ..., **e o seu destino**, por isso, dada a réplica, a sua presença era escusada.

O *universo literário* da destruição de Tróia, assim como o *universo histórico* de Cartago (a derrota de Aníbal na sua defesa) *configuram* o vaticínio realizado pela *acção dramática* da peça, prevendo o futuro para Portugal e sua Corte, como uma previsão assumida no *drama* pelo leque e pelo carácter das figuras alegóricas que são trazidas do inferno exactamente para essa função mágica, seguindo e cumprindo o paradigma do feiticeiro nigromante.⁴³

41 - Soíços, suíços, que no contexto da época, são mercenários. Também no contexto, o termo *honrados*, significa ricos, cheios de dinheiro.

42 - Em [x], ou antes do anterior, foi cortado um verso completo pela Real Inquisição.

43 - O *universo* da destruição de Tróia, suas consequências e desenvolvimento, assim como a destruição de Cartago, pela sua História – como fonte literária – continuará, pela *Eneida* de Virgílio, a ser um tema simbólico, com este mesmo sentido, com que foi apresentado nesta peça, para outros trabalhos de Gil Vicente e, até, para poemas de outros autores portugueses.

Neste aspecto, havemos de considerar que, se o autor em vez de escrever os fonemas aglomerados, escrevesse *de facto* em grego, pela sua grafia,⁴⁴ iria denunciar-se no que escrevia, o que, neste caso, talvez lhe pudesse sair penoso: claro que, bem sabemos que são apenas *palavras mágicas*, e, por isso mesmo, não necessitam ter sentido nenhum, mas sempre têm algum, no mínimo o sentido que foi ou lhes é atribuído pelo próprio criador do acto mágico, todavia, até convém a este tipo de *espectáculo* de magia (chamamento aos infernos) que as palavras mágicas sejam bastante estranhas.

Ainda antes de dar por concluído este subtítulo queremos apresentar algo com que nos entretivemos por momentos *em que nos vimos gregos*, o que, na sua *estultícia*, evidencia a *técnica* que usámos: porque, pouco ou nada sabendo de línguas estrangeiras, completamente ignorante do alemão ou do grego, quisemos deixar algumas impressões sobre a *linguagem* que Gil Vicente utiliza nas conjurações ou esconjurações desta peça.

O que se segue, aqui neste encaixe, constitui um leviano exercício lúdico com a intenção (consciente ou não), talvez um pouco premeditada, de confirmar as nossas conclusões da análise desta peça de teatro. O leitor que não aceite uma brincadeira, ou o académico mais *sério*, deve saltar a leitura.

Contudo, parece-nos que, *em grego*, alguns dos versos chegam a ganhar sentido, e um sentido muito de acordo com o espectáculo das esconjurações e conjuras, que está incluído no *drama* e até com a própria *acção dramática* da peça. Claro que, se o fizemos foi para brincar um pouco com esta questão, todavia como há casos em que alinhavámos uma tosca interpretação (proposta em “tradução”), depois de encontrar algumas palavras (afinal, como quaisquer outras palavras com fonética próxima) que, no português, se podem aproximar daquilo que o autor poderia ter posto na fala do Clérigo *em grego*.

Assim, fizemos uma tosca tabela para uma leviana leitura dos versos.⁴⁵

Zeet zeberet zerregud zebet

...

Δείτε δε βαρετ σε έρεε εγγυ σε βγειτε

ó flui soter

. Ó amigos viver um fim (?)

(ou 1) Ο φίλοι ζω τέρ / τέλος (ou etc.)

. Ó amigos vivos em fim

Rehe, zezegot relinzet

...

Λένε, δε σε γοτ ρε έλληνες ζετέ *

44 - Devemos lembrar que Gil Vicente sabia muito bem que na época, em Portugal, não existiam nas tipografias caracteres gregos para se poder imprimir algo nessa língua.

45 - Considerámos que o Z pode corresponder ao grego clássico /dz/ (próximo do delta), e que acaso poderia ser substituído pelo /d/, pelo /ç/ (semelhança entre o /z/ e o /ç/ em muitas palavras do português da época) ou pelo /s/, e o /S/ pelo /z/. Sobre o /t/ e o /l/ pensamos que no português do século xvi era frequente a troca, assim como também (e ainda hoje) a utilização do /b/ e do /v/. Substituições fantasiosas (as nossas), manietando a obra de Gil Vicente, aqui, para que um actor, na sua *dicção*, pronuncie as *palavras estranhas* (Aristóteles), seguindo a vontade do autor do peça, evidenciando *melodia e ritmo*.

ó filui soter

(ou 2) Ο φίλοι ζω θέλω / τέρας / (ou etc.)

. Ó amigos viver querer (?)

. *Ó amigos eu vivo / monstro***zezegot selvece soter**

δε σε γοτ δε έλληνες ζω θέλω / τέλος

. no grego tem que por fim viver (?)

Rezeegut Lintesar

έτρεξε εγγυτ Την τέλ σεερ / Λήν τέλ σεερ

...

Zamzorep, tisal

Δάμ δώρο επ, τη ζαλε

. Garantias de dons em venda. (?)

Sirófee, nafezeri.

Σιλό φευ, νέα εφεύρεση

. Silo, ai de mim, nova invenção. (?)

Silo = poema irónico ou satírico na Grécia.

* (zete) zote = claro idiota

Neste “ensaio” para *interpretar a fala mágica* do Clérigo nigromante, o verso (130) *Zamzorep, tisal* pode referir-se à venda das indulgências, a Bula da Cruzada, que tem o dom de garantir o perdão dos pecados aos compradores, e no seguinte: *Sirófee, nafezeri* o autor diz-nos que criou **uma peça irónica ou satírica**, um **silo** (σιλό - σιρό) que, a condizer com a língua grega, tem esse significado na Grécia. O que constitui motivo para o autor temer as consequências (*ai de mim*) com esta *nova invenção*, se acaso considerarmos que o autor usou uma junção de vogais em νέα εφεύρεση para assim poder escrever (de: *nea efezeri* para) *nafezeri*, que talvez até fosse *nafezersi*.

Apesar de tudo, o que nos levou a transcrever as futilidades resultantes deste *exercício*, para esta publicação, foram os dois versos iguais (95) e (97), **ó filui soter**, quando relacionados com o verso (113) **zezegot selvece soter**, tendo também em consideração o enquadramento deste último na estrofe, e no envolvimento desta no discurso do Clérigo. Pois, haverá algum sentido naqueles *sintagmas*.

Pelo contexto do espectáculo, não nos parece haver dúvida de que houve um primeiro falhanço do *mago*: o Clérigo nigromante falha na chamada para se apresentarem no local os diabos vindos do Inferno à vida. Assim, a primeira esconjuração de Satão, em nome do santo (*Cebrião*, São Ciprião) parece falhar, e ele tem recorrer para a entrega das *chaves das profundezas*, para a abertura dos *porros da Terra*, e para isso conjura Satanás, para, logo após larga exposição com muitos apelos, voltar a repetir a esconjura de Satão, agora já não em nome de santo, mas *de coração*, e então, para obter melhores resultados, apela à ajuda de Lúcifer e Berzebu, conjurando-os para o efeito, e, insistindo mesmo na aliança com Lúcifer, *que ouças minha oração*, e apelando ao gozo e alegria de Berzebu com a cegueira e malícia dos judeus, faz então uma segunda chamada aos infernos em forte aliança com aqueles seus guardiães mais importantes. Mas agora, muito possivelmente, a chamada já não é feita com as palavras mais indicadas.

Claro que todo este impasse criado com o primeiro falhanço do mago dá pano para mangas à encenação do espectáculo, com algumas emoções exteriorizadas pelo Clérigo e com novos preparativos para repetir o acto mágico.

E por aqui fica este intervalo lúdico e menos reflectido.

(Clérigo)	<i>Nam me quero mais gabar...</i>	90
	<i>Nome de sam Cebrião</i>	
	<i>esconjuro-te Satão!</i>	
	<i>Senhores, nam espantar...</i>	
	<i>Zeet zeberet zerregud zebet,</i>	
	<i>ó filui soter</i>	95
	<i>Rehe, zezegot relinzet</i>	
	<i>ó filui soter.</i>	97
	(...)	
	<i>Esconjuro-te Satão</i>	
	<i>de coração</i>	
	<i>zezegot selvece soter</i>	113
	<i>conjuro-te Lúciŕ</i>	
	<i>que ouças minha oração</i>	115
	(...)	
	<i>Conjuro-te Berzebu</i>	125
	<i>pola ceguidade Hebraica</i>	
	<i>e pola malícia Judaica</i>	
	<i>com a qual te alegras tu.</i>	
	<i>Rezeegut Lintesar</i>	
	<i>zamzorep, tisal</i>	130
	<i>Sirófee, nafezeri.</i>	

Cenários e figurinos

Conforme a análise que elaborámos, esta peça é absolutamente livre quanto a cenários e figurinos, apenas se há de ter em consideração o que já dissemos no prefácio. Tudo depende da direcção de encenação, e esta, da compreensão da peça, se é esta a peça que o encenador quer encenar. O facto de a peça tratar dos destinos de Portugal é circunstancial, as ambições dos seus governantes e suas ideias mais simplórias (pelo bem contra as forças do mal) como pretextos ideológicos (na religião, pela fê) pode ser considerada como um dos estereótipos da grandeza e ambição imperial de um qualquer governante da actualidade, – *um César mui soberano – um Priamo maior*.

As secções seguintes deste trabalho tratam *de facto* da análise da peça, apresentado a sua estrutura formal e as *tramas* que envolvem o *mythos* e o *enredo*, bem como a identificação das *figuras* nas personagens e ainda o porquê dos figurantes obrigatórios.

Pois, devemos sublinhar que, em cena, com as devidas orientações, os figurantes, que representam os elementos mais importantes da Corte portuguesa, devem constatar

que são dirigidas a si todas as actividades dos actores na arena do palco, enquanto que as personagens da peça se dirigem aos figurantes muito mais em momentos significativos para a percepção e interpretação da *acção dramática* da peça⁴⁶ do que na generalidade do seu contexto, senão dirigem-se sobretudo ao momento da acção em curso, fechando-se sobre si próprios (nas actividades do espectáculo mágico, etc.) e, se for o caso de um à parte, com uma deixa, dirigem-se ao público.

A integração na peça do que está sucedendo na realidade

Não é a primeira vez que o rei e a Corte portuguesa fazem parte integral da peça, já em *Visitação* isso aconteceu, contudo, enquanto que no seu primeiro trabalho (que conhecemos como tal) o rei e sua família, além de principais figurantes, eram também o objecto da Visitação e os principais espectadores do *Auto da Visitação*, agora, nesta peça (como noutras posteriores), tanto o rei como a Corte são apenas os figurantes desta comédia (neste caso, ainda sem passar pela encenação da peça, podemos pré-classificar como uma sátira em comédia de espectáculo), pois o **público** ao qual se dirige a peça, mesmo na época, na sua primeira representação, já não é el-rei de Portugal e sua família, são todos os outros espectadores presentes (incluindo alguns membros da Corte) e, agora quinhentos anos depois, somos nós. O rei e a Corte, no contexto da peça, são apenas espectadores privilegiados da *encenação mágica* organizada pelo Clérigo apresentador da peça e do seu espectáculo da magia negra, serão espectadores das manifestações performativas das figuras alegóricas e do *drama* construído pela encenação do Clérigo para nela *prever o futuro* dessa mesma Corte.

Em verdade, o autor sabia e muito bem que, na primeira encenação da peça, tanto a família real como a maioria dos cortesãos, pela sua leitura das cenas, teria uma enorme dificuldade em se aperceber da sua própria presença em palco, exactamente porque, nessa primeira representação, a Corte, e a maior parte dos seus membros, jamais poderia ter consciência de que, eles próprios (vendo-se como os mais importantes “espectadores”), haviam de fazer parte integrante da peça, e assim, quase todos eles estariam incapacitados de ler a ironia, e por vezes o sarcasmo do autor. Eles não estavam livres nem aptos para se colocarem *do lado de fora dos acontecimentos*

46 - Podemos ler na página 78, da *Poética* de Aristóteles, pela tradução de Ana Maria Valente, Edição Gulbenkian, 2004: *Do que respeita à elocução, um aspecto a considerar (a dicção) são as variantes da entoação, mas conhecê-las é próprio do actor e de quem é especialista neste assunto, como, por exemplo, o que é uma ordem, uma súplica, uma narração, uma ameaça, uma pergunta, uma resposta e outras coisas semelhantes*. Assim, perante um mesmo texto, um actor poderá entoar as palavras de alguma forma sarcástica, ou mais subtilmente, um actor pode estar a ser irónico no que diz (evidenciando-o ou não), e mais ainda, perante uma figuração *metafórica*, explorada por uma muito bem formulada ironia, o actor pode simplesmente, obedecendo ao objecto representado no *mythos* de uma peça de teatro, estar a recriar a parcela de carácter que lhe coube pela personagem a que tem de dar corpo na *acção dramática*.

(mais a mais, tratando-se de assistir a uma peça de teatro na qual incorporam as suas próprias figuras como figurantes), não estariam pois capazes de ser espectadores de si próprios em cena.

Na época, esta peça – como todas as outras do autor – estará a ser criada para um futuro espectador, ora esta questão é de extrema importância para se analisarem e compreenderem as obras do dramaturgo, pois Gil Vicente tem já muito bem formada, e desde o *Auto da Visitação*, a consciência plena do artista que cria um objecto universal, intemporal, e sabe bem que, pelas obras que cria, ele *é o poeta da sua época*. Assim nós, como ele, devemos lembrar Aristóteles:

...a tarefa do *poeta (dramaturgo)* não consiste em descrever o que aconteceu, senão o que poderia haver ocorrido, dizendo de outro modo: *tanto o que seria possível acontecer como o provável ou necessário que acontecesse*.

A distinção entre o historiador e o poeta não consiste em que um escreve em prosa e o outro em verso, pois podemos transferir para verso a obra de Heródoto, e ela continuará pertencendo à disciplina de história. A diferença reside em que um relata o que sucedeu, e o outro o que poderia haver acontecido, daqui que a Poesia (a Arte), seja mais filosófica e de maior dignidade que a História, posto que as suas proposições são do tipo universais, enquanto que as da História são particulares.

Especificando: por proposições universais entendemos a classe de afirmações, e actos, que certo tipo de pessoas (figuradas) dirão ou que farão numa situação dada, tal é a finalidade da poesia (do *drama*), ainda que esta atribua nomes próprios aos protagonistas. Isto mesmo ficou claro *na comédia*, pois os poetas cómicos construíram os seus *mythos* a partir dos acontecimentos sucedidos (e por isso sempre possíveis), e logo incorporaram outros nomes segundo a sua vontade. Na tragédia, os poetas aderiram todavia aos nomes históricos, e por esta razão, ao que é possível suceder, convence porque é fácil de acreditar, porquanto se não podemos estar seguros da possibilidade que algo venha ou não a suceder, o que já aconteceu é desde logo possível, posto que não haveria sucedido se o não houvesse sido.

Do exposto, resulta claro e evidente, que o poeta (dramaturgo) deve ser mais o autor dos seus *mythos* ou *tramas*, que dos seus versos, sobretudo porque ele é um poeta em virtude dos elementos figurativos do seu trabalho, que são as acções que configura, este é o objecto do seu trabalho.

O poeta é um criador de imagens antes de o ser do texto, embora só as formule plenamente pelo texto que cria e as cria. E se adopta um tema da história real, se ele escreve sobre factos reais, nem por isso é menos poeta, já que alguns factos históricos podem, e muito bem, estar ou estão, na ordem provável e possível dos acontecimentos, pois como dissemos: **o que já aconteceu é desde logo possível, posto que não haveria sucedido se o não houvesse sido, e nesse sentido, para esses factos, e para essa época, ele resulta ser o seu poeta.**⁴⁷

47 - Neste sentido exacto, e de acordo com Aristóteles, **Gil Vicente é, de facto, o grande poeta da sua época**. A transcrição acima é um fragmento do nosso *Resumo da Poética de Aristóteles*, um anexo integrado em *Gil Vicente, Auto da Visitação, Sobre as origens*. Página 158. Ed. – 2010.

Na peça, Gil Vicente integra o *facto* do acontecimento, o próprio acto (acção) – uma cerimónia ou uma *acção manifesto*, ainda que em forma de teatro – que lhe é encomendado (o sucedido), a *realmente requerida* exortação da guerra (primeira representação da peça), na própria peça que está a criar para o referido acto. Já evidenciámos este mesmo procedimento de Gil Vicente na análise que fizemos do *Auto da Alma*, quando colocámos a hipótese de o autor ter recebido uma *encomenda* da rainha velha, Leonor de Lencastre, para criar um *auto sacramental* que servisse para apresentação pública da sua *Custódia de Belém*, destacando na peça a questão ideológica de momento em discussão naqueles anos de 1506 a 1512, antes do Concílio de Latrão: o Santíssimo Sacramento da Eucaristia.⁴⁸ Ora, Gil Vicente no *Auto da Alma*, integra de facto a sua *Custódia* – o *muimento* onde se deposita o morto, o Corpo de Cristo na hóstia consagrada – assim como o *Ofício* do Santíssimo Sacramento que consagra a hóstia, pela *liturgia da palavra* de sexta-feira santa, descrevendo a paixão e morte de Cristo – pois é pela paixão e morte que a hóstia será consagrada – e, depois, a adoração do *Corpo de Deus* na hóstia depositada na *Custódia de Belém*. Mas Gil Vicente integra tudo isto numa *Comédia* realizada sobre as ideologias em causa por todo o século XVI, iniciadas pelo confronto ideológico entre Desiderius Erasmus e o Papa Júlio II, pela publicação do *Enquiridion*, o *Manual do Cavaleiro Cristão* (1503) de Erasmo, com a liberdade do militante cristão em interpretar as *sagradas escrituras* – a *Graça (salvação) fora da Igreja* – caminhando pela vida com humildade, na imitação de Cristo, etc.. E assim, expondo na Comédia a crítica às formas exteriores do culto, às riquezas, aos rituais e à adoração das relíquias (entre outras), em confronto com a leitura exegética da parábola do Bom Samaritano, a necessidade da Igreja para a *salvação* do Homem, pelo poder de conceder a Graça, que, só a ela, foi conferido por Cristo – *fora da Igreja não há salvação* – com os seus rituais exteriorizando o culto, com a sua veneração das imagens e adoração das relíquias, e mais, com a necessária construção da hospedaria, a nova Basílica de São Pedro (com as relíquias nela incluídas) cuja primeira pedra foi lançada pelo Papa em Abril de 1506, com toda a opulência e Majestade. E é este confronto ideológico que preenche toda a Comédia, desde o início ao fim, como nós já demonstrámos na referida publicação.

Em *Exortação da Guerra*, a *intervenção ideológica* do autor também não é nem contra nem a favor, apenas expõe figurando a acção com muita ironia (ou até sarcasmo, pelo que foi censurado) a opção ideológica do Poder na Fé Católica, pois na peça a Fé é laureada por todo o Inferno, diabos e *habitantes*, e sobre as ideologias em causa, o autor não se pronuncia senão implicitamente, pois as personagens nas figuras alegóricas, todos os heróis figurados jazem – castigados – no *Inferno*, qualquer que tenha sido a sua glória. Talvez também mostrando em como se posiciona contra aquelas

48 - Como referimos em 2008, em *O Auto da Alma de Gil Vicente, Erasmo, o Enquiridion e o Papa Júlio II...*, também Rafael Sâncio realiza entre 1509 e 1511, a encomenda do Papa Júlio II que tem por título *Disputa sobre o Santíssimo Sacramento*, pintura a fresco no Vaticano.

motivações para uma tal guerra. Gil Vicente realiza a integração da *encomenda* de forma mais simples, mas também transformando o carácter da peça, como já o fez em 1508 no *Auto da Alma*. Aliás há alguma semelhança na estrutura destas peças – *Alma* e *Exortação* – tanto pelo que antecede o espectáculo, como maior ainda, depois, na ironia e sarcasmo que se concretiza no espectáculo. Todavia, enquanto em *Alma*, do espectáculo ficou-nos a descrição – didascálias e hinos – **quase** completa, **porque na sua aparência religioso**, em *Exortação da Guerra* o espectáculo, logo a partir da entrada dos diabos, terá sido completamente censurado **porque na sua aparência demoníaco** para a exaltação da fé e da Nação pelo *Inferno*.

Tem sido muito abordada a questão da integração que Gil Vicente realiza de uma celebração real em curso nas suas peças de teatro, quase sempre com o sentido de a própria encenação ilustrar, enaltecer ou até exaltar o próprio acontecimento. Ora, a nossa perspectiva também envolve este mesmo sentido, mas não exactamente vendo o autor a cumprir cega e ordeiramente a tarefa, pois consideramos que ao integrar os acontecimentos em causa na peça, o realiza com vários objectivos (incluindo aquele da *encomenda*), muitas vezes diversos, e na verdade, quase sempre, ou mesmo sempre, em claro confronto com o Poder, mesmo perante o rei. Todavia, por norma, com um motivo implícito relacionado com o tema geral e o assunto tratado no *mythos* (na *trama* para o *enredo*) concretizado nessa obra, como já tivemos ocasião de observar,⁴⁹ como quando apresentámos a análise da peça *O Clérigo da Beira*, ou *O Templo de Apolo*, ou *O Velho da Horta*, peças onde Gil Vicente integra diversas personalidades da Corte portuguesa como figurantes ou como simples referências nominais.

Aliás, neste caso de *Exortação da Guerra*, o sentido do *mythos* da peça resulta numa perversa sátira, uma manifesta ironia às atitudes do Poder, tal como foi o caso do *Auto da Visitação*. Não temos dúvida que o sentido do que acabámos de escrever, para se tornar mais explícito, deve obrigar a uma releitura (completa) das palavras de Aristóteles (do nosso resumo da *Poética*) transcritas linhas atrás, lembrando que Gil Vicente, *o poeta (dramaturgo) deve ser mais o autor dos seus mythos ou tramas, que dos seus versos, sobretudo porque ele é um poeta em virtude dos elementos figurativos do seu trabalho, que são as acções que configura*, [que não o sucedido na realidade] *este é o objecto do seu trabalho*.

Figuras da peça

Nigromante: **Clérigo** (caricatura) = figura Leão X (o Clérigo natural de Portugal, porque o *mythos* desta peça se refere aos destinos de Portugal e também por a Cruzada em causa ser promovida por el-rei Manuel I); identificámos o Papa também porque os diabos lhe perguntam se o elefante enviado em 1513-1514, ainda está vivo, e depois;

49 - Gil Vicente, *O Clérigo da Beira, o povo espoliado – em pelota*. Ed. – 2010.

afirmam que ainda irá *outro elefante*, e, de facto, será enviado ao Papa, ainda nesse ano de 1515, não um elefante, mas um rinoceronte; e também porque Leão X, desde que tomou posse e por sua iniciativa, *pretende organizar uma Cruzada* contra os Turcos, assim é ele que nesta peça de teatro dirige e, *comandando*, assumindo o papel de mago nigromante (domínio dos mortos) submete o *Inferno* ao seu querer.

Diabo: **Zebron** (caricatura) = figura Luís XII, França, Logo na entrada Zebron pergunta: *Que há tu escomungado?* Depois voltará a referir o mesmo, mas também Danor chama excomungado ao Clérigo, foi uma decisão do “Concílio” (conciliábulo) de Pisa (1511-1512) convocado pelo próprio Luís XII. Naquela época Luís XII de França, a par de Veneza, é um dos grandes senhores da guerra na Europa. Mas Veneza está submissa pela derrota infligida pelo Papa Júlio II, que assumiu o controlo de diversos territórios. Mas Luís XII (Zebron) perdeu a iniciativa com o Concílio de Latrão.

Diabo: **Danor** (caricatura) = Leonardo Loredano, o Doge de Veneza, agora aliado de Luís XII, que por diversas vezes chama ladrão ao Clérigo, crescendo nele a vontade de lhe bater, [Danor] *Quanta pancada te dera / – se pudera – (220) / mas tens-m’a força quebrada*. Na época, o Papa Leão X encontra já quebrada a força da República Veneziana, pelo acordo de paz imposto e realizado ainda por Júlio II, que foi uma aliança forçada de Veneza com o Estado Papal, a partir da excomunhão por Júlio II, a que se seguiu a derrota militar de Veneza. Este acordo manteve a Sereníssima República incapaz de recuperar território que perdeu para o Papa (na peça, o ladrão). Só uma (a actual) aliança com Luís XII e depois com Francisco I irá permitir a Veneza a recuperação dos seus territórios.

Dadas as naturais dificuldades em distinguir Zebron (Luís XII) e Danor (doge de Veneza), Gil Vicente, por hipótese, terá usado uma parte do nome do doge, Leonardo Loredano, para criar o nome Danor.

(diabo): **Belial** (referência a caricatura) = figura Henrique VIII, rei de Inglaterra, entende-se porque o Clérigo questiona Zebron (Luís XII) se a sua Corte está em paz com Belial, e de facto foi feito um acordo de paz, uma aliança concluída com o casamento da irmã mais nova de Henrique VIII, Maria Tudor com Luís XII (em Outubro de 1514 – Luís XII morreu em 31 de Dezembro de 1514). Zebron não responde e Danor muda o tema do diálogo.

Vindas do *inferno*, por pura feitiçaria negra do Clérigo, surgem as *figuras alegóricas*⁵⁰ da peça: quatro delas são figuras ideais da literatura (embora se admita que na época se considerassem figuras históricas, que teriam vivido realmente) e duas são figuras da história real idealizadas. Todas estas figuras que constroem na acção dramática o vaticínio do futuro de Portugal e sua Corte vêm do *inferno* bem cientes do passado, de Tróia a Roma e ao presente actual da época. Estes *mortos* conhecem melhor que ninguém o que se está a passar no mundo dos vivos em cada momento,

50 - *Figuras alegóricas*, não alegorias. Estas figuras são representações do seu próprio carácter, elas representam tudo o que, a elite cultural *personificou* e recreou a partir do que *no mundo leu*.

portanto, estão em condições de prever o drama no futuro de Portugal, pois no *inferno* acompanham a par e passo o percorrer do tempo.

Pela sua ordem de entrada em cena, são:

Figura alegórica: **Policena** (Polixena) = Representa o infortúnio de amor, e a dolorosa vítima personificada pela glorificação da guerra, não porque tenha escolhido apoiar a guerra, mas pelo amor que o glorioso guerreiro Aquiles lhe dedica. Caracterizada pela sua beleza, ela é, figurada nesta peça com esse mesmo sentido, impondo a beleza, bondade e delicadeza além da sua personalidade engenhosa. É ela que identifica os reis de Portugal com os reis troianos e ensina os segredos delicados do cortejar, os modos de atrair o ser amado. Neste caso, as fontes de Gil Vicente podiam ter sido a tragédia *Hecuba* e ou *As troianas*, de Eurípedes⁵¹ se na época fossem conhecidas (enfim, Pseudo-Apolodoro ou outros autores), uma vez que Policena não é mencionada nas obras de Homero. Durante a guerra de destruição de Tróia ela é sacrificada pela paixão de Aquiles, que havia vencido e morto o seu irmão Heitor. Depois, Aquiles foi morto por Páris (irmão de Heitor e de Policena) que o atingiu traiçoeiramente com uma flecha no seu ponto fraco, o calcanhar. Após a morte, o fantasma de Aquiles *aparece* a seu filho Pirro (Neoptólemo), ordenando-lhe que mate Policena sobre o seu túmulo.

Figura alegórica: **Pantasilea** (Pentesileia) = Como Policena, representa uma vida de infortúnio (*penada e chorosa*) destruída pela guerra, pois a pesarosa Pantasilea, rainha das amazonas, luta por amor à guerra, e por sua iniciativa fez a sua própria escolha – ela, como Aquiles, pretende a glória de uma morte heróica na guerra – ainda que se possa considerar que é ela que vai ao encontro da morte na vontade de morrer, para se castigar por num acidente de caça ter causado a morte de Hipólita, sua irmã. Após a morte de Heitor, Pantasilea vai ao encontro de uma morte heróica da guerra de Tróia com o objectivo de matar Aquiles, mas ao mesmo tempo procurando o sacrifício. Ainda assim, a mulher desperta o amor daquele que a fere. Pantasilea morre nos braços de Aquiles que se apaixona por ela depois de a ferir de morte.

Estas duas figuras de mulher, Policena e Pantasilea, figuras alegóricas contrastantes, convergem no amor, por serem o seu objecto por parte do mais glorioso dos guerreiros (apresentado assim na peça como) na *mitologia* grega, pelo amor que Aquiles lhes dedica, e representam, cada uma delas de forma diferente, o amor que o guerreiro perde a cada momento na guerra, ao escolher a glória de uma morte jovem guerreando, em vez de uma vida longa no amor de uma família gozando a maior felicidade.

Há, com toda a certeza, uma ideia intencional em Gil Vicente de seleccionar estas duas figuras convergindo em Aquiles e a ele ligadas pela sua paixão. E assim, o tema desenvolvido pelo discurso de Policena, após a identificação (outra afirmação inten-

51 - Algumas das obras de Gil Vicente, que sempre têm algo da Comédia Antiga, apresentam muito do trabalho de Eurípedes: como a *ex-machina* (a Mocinha, em *Velho da Horta*), ou aqui a previsão do destino da Corte portuguesa (e Portugal) pelo Nigromante, ou mesmo a introdução de um prólogo como o desta peça.

cional do autor da peça) dos reis de Portugal com os reis de Tróia, Príamo e Hecuba, é o do amor e da vida em felicidade, exactamente o contrário dos destinos destas duas mulheres, figuras heróicas da arte (na *mitologia grega*), e logo depois, o discurso torna-se no objecto da *forma aparente* da exortação da guerra, com a glorificação dos suportes para a guerra e o apoio aos guerreiros.

Não há qualquer dúvida que Gil Vicente está a identificar os destinos de Portugal, dos seus reis e da sua gente, com o destino de Tróia e dos seus, sobrepondo na peça, na sua *forma aparente*, uma apologia da glória numa Cruzada (como a outra nos objectivos e desejo de Leão X), incentivada e apoiada pelo Papa no retorno da riquíssima e ostentosa embaixada de Obediência ao Papa por Portugal, recebida em Roma em Março de 1514.

Figura alegórica: **Arquiles** (Aquiles) = Herói, representa a glória e fúria do guerreiro por excelência, a figura impar do guerreiro na mitologia grega, prefere a glória na morte como herói, a uma vida longa e segura em felicidade. Aquiles caracteriza-se pela sua ira, a *cólera* que traz dor aos gregos (ao interromper a luta), mas que também é causa do luto de *tantas almas valentes de heróis* (Heitor). A ira do herói está descrita logo nos primeiros versos da *Íliada*, que é o poema de Homero que celebra Aquiles (e pela sua ira o critica também) como herói:

*Canta, ó deusa, a cólera de Aquiles, o Pelida
(mortífera!, que tantas dores trouxe aos Aqueus
e tantas almas valentes de heróis lançou no Hades,
ficando seus corpos como presa para cães e aves
de rapina, enquanto se cumpria a vontade de Zeus),⁵²*

Mas este poema de Homero caracteriza-se ainda pela censura às lideranças, porque no seu âmago está a ira causadora das mortes entre os aqueus, pois as falhas na própria liderança grega (Agamémnon) e de Aquiles (Pátroclo), serão também condutoras da sua fúria sobre Heitor, o que o levará ao combate causando a morte ao herói troiano, e no seu âmago a *tragédia* pela *injustiça* (resultante dos factos sucedidos na sequência dos eventos da *epopeia*); sublinhe-se que o poema termina com a dor e luto no funeral de Heitor – a homenagem ao herói sereno e tranquilo, ponderado defensor da família e da Pátria – contrastando com o seu início em Aquiles. E este contraste na *Íliada*, Gil Vicente sublinha-o na peça.

Antes de concluir a intervenção, apelando pelas próximas figuras a entrar em cena para dizerem *das cousas de Portugal com verdade e com razão*, Aquiles, evidencia o seu próprio carácter, pois muito irado, manifesta toda a sua *cólera* na acção, apelando ao castigo dos membros do clero que se abstêm de ajudar *a tal peleja* que, na *crença* de el-rei e pela sua propaganda ideológica, seriam os principais interessados nesta guerra.

52 - Tradução de Frederico Lourenço. *Íliada*, Homero. Ed. Livros Cotovia, 2005.

- (Arquiles) *Ó pastores da igreja
moura* a seita de Mafoma *[morra]
ajudai a tal peleja
que açoutados vos veja
sem apelar pera Roma. 480*
- Deveis de vender as taças
empenhar os breviairos
fazer vasos de cabaças
e comer pão e rabaças
por vencer vossos contrairos. 485*

Por último o Clérigo nigromante, atendendo à sugestão de Aquiles, especial conhecedor das guerras e dos seus intervenientes, requer a presença conjunta de mais três figuras de guerreiros, duas das quais foram na realidade figuras históricas, Aníbal e Cepião, enquanto que Heitor terá pertencido apenas ao que neste mundo lemos. Contudo duas dessas figuras nas personagens, na sua única intervenção, apenas declaram não haver necessidade da sua presença na *acção em curso*, na *acção* aparente da peça: Heitor e Cepião consideram-se deslocados, que estão a mais ou a despropósito.

Que lição recolher? Porque foram então chamados e ali estão? – *E Heitor e Cepião / vereis o que vos dirão...* De facto, fazem falta na peça, exactamente como lá estão figurados na *acção dramática*, para dizer *das cousas de Portugal / com verdade e com razão* (495), para só dizer aquilo que, com toda a verdade e razão, foi determinado pelo autor para as suas falas.

A maioria das figuras alegóricas provêm da literatura clássica, são, portanto, figuras idealizadas integradas na peça a partir do seu estatuto, carácter e simbologia nas obras literárias de onde provêm, todavia, duas das últimas figuras alegóricas na *acção dramática* da peça, são figuras históricas e, por isso mesmo, idealizadas a partir das suas acções, actividade ou eventos que viveram de facto, são duas personalidades que de algum modo se destacaram pelos seus feitos militares e que, por essa razão, pelos feitos alcançados, foi o seu carácter idealizado na *imagem* de quem conhece a História.

Todavia, em verdade, para esta peça de Gil Vicente, não há grande diferença entre os heróis da literatura e os glorificados pela História. Assim, a *acção dramática* define o carácter de cada figura no drama da peça, contudo contando sempre com o conhecimento e o saber do leitor ou espectador, isto é, as figuras são reconhecidas por aquilo que elas foram, por aquilo que fizeram, como agiram ou actuaram, também por tudo aquilo que essas figuras foram incorporando (nas *mythologias* e na História) ao longo do tempo. São reconhecidas pelo que são para o espectador e aqui representam.

Estamos então perante as figuras de Aníbal, Heitor e Cepião, personagens com o seu carácter já formado de outras andanças e aqui evocado, e o público dará conta de

como vão actuar nesta peça e, como dissemos, estas figuras (como as outras anteriores) apresentam-se e agem *na acção dramática* sempre conforme o seu próprio carácter – pela literatura ou pela história – as conduziu a agir, mas integrando os apelos da Corte portuguesa filtrados e reformulados pelo autor.

A próxima figura é de facto Aníbal, mas Heitor e Cepião aproveitam uma deixa do general cartaginês para dizer como entendem *das cousas de Portugal*.

Arquiles *Se viesse aqui Aníbal
e Heitor e Cepião
vereis o que vos dirão
das cousas de Portugal
com verdade e com rezão.* 495

Clérigo *Sus Danor e tu Zebrão
venham todos três aqui.*
Danor *Fi de puta rapaz cão
perro, clérigo, ladrão.*
Zebron *Mau pesar vej'eu de ti.* 500

Vem Aníbal, Heitor, Cepião, e diz Aníbal:

Aníbal *Que cousa tam escusada
é agora aqui Aníbal
[xxx ...]
que vossa corte é afamada
per todo mundo em geral.*
Heitor *Nem Heitor nam faz mister.* 505
Cepião *Nem tam pouco Cepião.*

Figura alegórica: **Heitor** (Hector) = Herói de Tróia, filho de Príamo e Hecuba. Figura literária, de herói sereno e tranquilo, e ponderado estratega responsável pela cidade Estado, que na *mythologia* da guerra de Tróia representa o generoso sacrifício em defesa dos seus familiares e da Pátria: Representa este mesmo carácter na *acção dramática*, Gil Vicente põe a personagem a afirmar que a sua presença está deslocada, foi descabida a sua chamada para a acção, o assunto não lhe diz respeito, pois não está em causa a defesa da Pátria portuguesa, nem da família real nem de quaisquer outras famílias: *Nem Heitor nam faz mister.* (505)

Figura alegórica: **Cepião** = Quinto Servílio Cepião (cônsul 140ac. e general romano), teve a glória de consolidar a conquista da Lusitânia pelo Império romano em 139ac, é ele quem prepara a morte de Viriato pela traição dos seus embaixadores e, depois de uma perseguição às tropas lusitanas dirigidas por Tântalo, obtém a sua total rendição. É este aspecto conhecido do seu carácter que esta personagem representa

na *acção dramática*, onde ele tem de afirmar que também é descabida a sua presença nesta exortação da guerra, pois a Lusitânia (Portugal) não está a sofrer uma invasão, nem qualquer ataque ou enleio que o possa vir a oprimir, nem da sua parte nem de outrem. Assim como Heitor, na aparência Cepião não faz ali falta: *Nem tam pouco Cepião*. (506)

Figura alegórica: **Aníbal** = Herói militar, até há pouco tempo era considerado o mais glorioso general, sob o ponto de vista da estratégia militar, nas conquistas persistentes (mas não concluídas) mais além, bem longe e fora da sua Pátria. Aníbal, ao contrário de Heitor e Cepião, enquadra-se na perfeição numa apologia do que serão os objectivos de el-rei de Portugal. A personagem começa logo por afirmar que era escusado estar presente, dada a fama da Corte portuguesa pelas conquistas além-mar, assim como Aníbal, longe da Pátria, *por todo mundo em geral*. Os bem conhecidos factos históricos que servem a caracterização de Aníbal, encaixam na perfeição nos objectivos de Gil Vicente, pois em verdade é isso que a personagem representa na peça, o seu heroísmo sempre vitorioso além-mar, contrasta com a sua derrota na defesa dos seus e da sua Pátria.

Ainda as figuras alegóricas

Tanto Policena como Pantasilea, só surgem na guerra de Tróia (na mitologia grega), em termos cronológicos, após as cerimónias fúnebres pela morte de Heitor, isto é, dando uma sequência à *Iliada* de Homero. E a questão de uma *sequência mythológica*, uma sequência no *mythos*, da queda de Tróia à queda de Cartago, pelo mago nigromante, conduz o leitor (público) à iminência da queda de Portugal, pois isso mesmo se representa nesta peça de Gil Vicente.

A *Iliada* é um poema épico, mas sempre foi considerado pelos gregos da antiguidade (os aqueus), como uma tragédia⁵³ e, segundo Aristóteles, numa tragédia, o infortúnio de uns será razão da glória dos outros, assim como a primazia de alguns implica a desgraça dos outros. Este poema de Homero inicia-se celebrando a glória de Aquiles como o mais perfeito dos guerreiros, o ideal dos combatentes, pela sua cólera, pelas mortes que são sua causa, terminando o poema com a celebração do luto causado, fechando assim com as cerimónias fúnebres de homenagem a Heitor, o luto pelo outro idealizado herói, o troiano sereno e tranquilo defensor dos seus e da sua Pátria.

Aos objectivos de Gil Vicente para esta peça, obedeceu tanto a escolha dos dois heróis com o seu carácter próprio em confronto, como a selecção das duas mulheres, pois Aquiles é o causador da morte de ambas: uma, Policena prometida por casamento a Aquiles, em sacrifício para alcançar a paz para os seus, para Tróia; e a outra pelo contrário, impelida pelo seu amor à guerra, Pantasilea pretende pôr fim ao seu

53 - Na Grécia antiga, as obras de Homero eram consideradas as primeiras *tragédias*. Os poemas épicos eram dramatizados pelos *homéridas* (rapsodos que se dedicavam a representar trechos das obras de Homero) como descrevendo tragédias.

sofrimento e à guerra matando Aquiles, ou alcançando o sacrifício (na morte por Aquiles) na defesa de Tróia (antes inimiga) a fim de se redimir por ter sido a causa da morte da irmã; e as duas, de certo modo, são mortas em sacrifício pelo amor aos seus, familiares ou compatriotas, e o causador do seu sacrifício é a conjunção do amor e cólera do glorioso guerreiro.

Aquiles tinha que ter a palavra em *Exortação da Guerra*, exactamente com o sentido do seu carácter na *Iliada*, guerreiro impetuoso e colérico, causador do luto ao inimigo, e do mesmo modo Heitor, que pelo seu carácter (sereno e tranquilo, prudente defensor da Pátria) não seria chamado para se pronunciar sobre esta iniciativa de Portugal – ao pretender fazer mais guerra além-mar – mas tinha de fazer parte da peça como personagem, para assim o afirmar, e fazer entender que a Pátria não está a sofrer qualquer ataque.

Nem Heitor nam faz mister. // Nem tam pouco Cepião. Pois, também presente Cepião, constatando que Portugal não está a ser atacado. Mais ainda, escusada seria a presença de Aníbal dado os reis de Portugal o replicarem pelas suas grandes vitórias além-mar: *que vossa corte é afamada / per todo mundo em geral.* Heitor, Cepião e Aníbal, as três últimas figuras alegóricas, que são chamadas por Aquiles para dizer *das coisas de Portugal / com verdade e com razão*, transportam-nos desde a guerra de Tróia ao império romano, para nos dar a entender com mais certeza, verdade e razão, o percurso associativo do autor: (Grécia) Tróia, (Roma) Cartago, (Tróia, Cartago, Lusitânia) Portugal.

Figurantes obrigatórios

A Corte portuguesa assume a *figura* da Corte troiana e os seus membros as suas próprias figuras (representadas) no Teatro. Na actualidade há que considerar os figurantes para representar as seguintes figuras:

- Manuel I, (partilha da figura) outro **Príamo**: Rei de Portugal, n.1469.
- Maria, (partilha da figura) outra **Hecuba**: Rainha de Portugal, n.1482.
- João: Príncipe herdeiro, n.1502. Será o rei João III de Portugal.
- Isabel: infanta de Portugal, n.1503. Parte para Sevilha em 1526, ...casará com o imperador do Sacro Império Romano Germânico, Carlos V.
- Fernando: infante Fernando de Habsburgo, n.1503
... será arquiduque de Áustria, e depois imperador da Alemanha.
- Beatriz: infanta de Portugal, n.1504. Parte para Sabóia em 1521, ... casará com o duque Carlos III de Sabóia.
- Luís: infante de Portugal, n.1506, criança com 9 anos de idade.
- (Fernando): infante de Portugal, n.1507, criança com 8 anos de idade.
- (vários): Outros figurantes, gente da Corte de Portugal e embaixadores.

Estrutura, *sentido* e *significados* da peça

Esta peça tem um único acto e, por esta nossa primeira análise, reduzida ao texto da obra, constitui uma *comédia de espectáculo*, mas na verdade, uma melhor análise, da nossa parte, só nos parece possível após o sucesso de uma encenação realizada com sabedoria e arte, só então estaremos em condições de realizar uma classificação mais correcta ou apurada.

A peça compõe-se por um espectáculo de magia negra, que se amplia após a entrada de dois diabos para coadjuvar o mago nigromante. E porque o mago é um clérigo, sucede um primeiro confronto entre ele e os diabos convocados, até que estes são levados a colaborar no espectáculo mágico. A partir daí são feitos os chamamentos ao Inferno, do qual emergem alguns condenados, figuras alegóricas da mitologia clássica e da história universal, que em colaboração com o mago e os diabos e, sempre pelo conjunto da vontade infernal deles todos, são presentes na Corte portuguesa para apresentarem a apologia da guerra, exortando os destacados figurantes a promoverem uma guerra santa – as vozes vindas do Inferno ao serviço de Deus – e apelando ao apoio dessa iniciativa por todos os portugueses, nobreza, clero e povo. Assim, a peça é farta de ironia e até escárnio: uma sátira irónica⁵⁴ onde foram cortados pela censura (Real e Inquisição) alguns versos que mais claramente a podiam denunciar ou evidenciar um maior sarcasmo.

Contudo o único acto da peça, precedido pelo Prólogo de apresentação do Clérigo e concluído com um Êxodo conclusivo, tem duas partes distintas: a primeira cria o contexto para a segunda parte, figurando a situação política europeia em que se vai inserir a apologia da guerra; e a segunda parte é o *espectáculo* que se interrompe – pelas encenações de performances encaixadas – em episódios executados por personagens que se apresentam em cena como figuras alegóricas *infernais*, como *fantasmas criados em cena pelo espectáculo*, *ilusões* resultantes do trabalho de equipa do mago e seus diabos, consequência dos actos de magia negra, pela ida e vinda dos infernos trazendo de lá os mortos.

Na primeira parte motivam-se os presentes à participação naquela paródia de espectáculo criada pelo Clérigo depois de ter anunciado que vem *da cova Sebila / onde se esmera e estila / a sotileza infernal* – e, *de facto*, *subtileza infernal* é o que não falta na peça – porém, atente-se ao destaque que ele é um mago: *mágico e nigromante / feiticeiro mui galante / astrólogo bem avondoso*.

Na segunda parte, perante os principais figurantes da peça nas figuras de el-rei de Portugal e a sua Corte, emergem daquele espectáculo de magia negra as figuras

54 - Uma sátira irónica, que na forma de construir a ironia é semelhante à segunda parte do *Auto da Alma*, com a ironia às formas exteriores de culto (as orações a que a Alma apenas assiste), a ironia às imagens, aos rituais e à adoração das relíquias, etc., o que já apresentámos em 2008, em *O Auto da Alma de Gil Vicente, Erasmo, o Enquiridion, e o Papa Júlio II*.

alegóricas (os fantasmas infernais) para cada uma desenvolver o seu discurso, expondo conforme o seu próprio carácter e objectivos da peça, mas sempre pedindo o sacrifício de todos pela Nação, e sobretudo, pelo Inferno apelando ao sacrifício pela ideologia, pela Fé na Igreja católica, num discurso irónico, bem actualizado na época e na História, conhecedor dos objectivos, ambições e ideologia do rei, e sempre ciente da sua intenção em promover uma nova guerra além-mar e da necessidade do dinheiro para a levar a cabo.

Sublinhe-se ainda – o que é importante para o carácter da representação – que as figuras alegóricas se exprimem, na sua dicção, em discursos de quem ficou para sempre castigado no Inferno, pois, por castigo divino, segundo os princípios ideológicos em causa, para onde foram os mortos sem arrependimento, pois caso tivessem tido arrependimento teriam ganho o Céu.

Por fim, o Clérigo com todos aqueles que vieram do Inferno, os diabos, as ilusões (*fantasmas*) – as figuras alegóricas dos heróis – que vão permanecendo em cena e fazendo parte dos espectáculos de magia negra, de *chamamento aos infernos*, – atenção, que o verso (497) *venham todos três aqui*, refere-se às figuras de Aníbal, Heitor e Cepião,⁵⁵ pois já antes havia chamado Zebron e Danor, – para que, no final da peça, sendo dirigidos pelo Clérigo e arregimentados pelos diabos, pudessem cantar e representar aquilo que constitui o Êxodo. Assim, tal como diz a didascália (de aparência inocente) da peça: *Todas estas figuras se ordenaram em caracol, e a vozes cantaram e representaram o que se segue cantando todos:*

(Cantam) *Ta la la la laão ta la la la laão.*

Na realidade, quando no pomos a imaginar bem esta *equipa infernal*, onde o mago nigromante domina os infernos e exige a presença e obediência de diabos, trazendo mortos que foram *castigados para o Inferno*, e onde só ele, o Clérigo, ainda não é um dos seus *habitantes*, todos *ordenados em caracol* caminhando por regresso *ao abismo*, a cantar aquela cantiga fazendo apelos a uma guerra santa – quando os grandes guerreiros mortos (como heróis e vítimas) jazem todos no Inferno – com aquela letra: *que na guerra com razão / anda Deus por capitão...* (etc.). Letra de onde foi cortado um verso pela Censura Real (a Régia) e (o Santo Ofício) Inquisição! Que outra coisa poderíamos nós pensar. ..., senão em ironia, ou até em sarcasmo, tanto na dicção como na coreografia da performance.

Esquema

Peça num único Acto

Prólogo – Clérigo nigromante, subtil astrólogo.

⁵⁵ - Os comentários dos diabos logo a seguir: [Danor] *Fi de puta, rapaz, cão, / perro, clérigo, ladrão*. [Zebron] *Mau pesar vej'eu de ti*. (500), indicam mais esforço e trabalho para eles, portanto, deduzimos que dando início ao espectáculo de magia de onde os diabos devem regressar com as três figuras. Se são apoiados ou não pelos fantasmas das três figuras anteriores depende apenas da encenação da peça.

I – Parte (com o encaixe da segunda)**Espectáculo de magia, chamamento ao inferno.**

Entrada mágica dos diabos

Definição do ambiente Europeu do drama encaixado.

- 1º episódio Cenar de diálogo e confronto activo entre os diabos e o Clérigo integrando mimos e ameaças de agressão.

II – Parte (encaixada na primeira)

Clérigo e diabos encenam (dirigem) cada episódio: Entrada mágica – em espectáculo – a cada entrada das figuras alegóricas, dirigindo-as à presença dos figurantes. O Clérigo e os diabos são os fazedores da cerimónia, em caricaturas dos “mestres de cerimónia” no seu teatro. (espectáculo de magia negra)

- 2º. Episódio–A **Policena – Conjunção Portugal, Tróia e Império. Engenhos da adivinhação (os vaticínios aparentes).**

- 2º. Episódio–B **Policena – Os subtis engenhos do amor.**

Separador (espectáculo de magia negra)

- 3º episódio **Pantasileia – O louvor da Nação na apologia da guerra.**

Separador (espectáculo de magia negra)

- 4º episódio **Arquiles – O sermão laudatório à Corte e a ira ao Clero.**

Separador (espectáculo de magia negra)

- 5º episódio **Aníbal, Heitor, Cepião – Por Aquiles: as cousas de Portugal, com verdade e com razão.**

(Música) **Êxodo – O Cortejo infernal.**

Nota: – É muito provável que, antes de cada episódio da II – Parte, antecedendo e enquadrando a entrada das personagens, haja espectáculo de magia negra, recorrendo à chamada ao inferno (com variantes diversas), para exigir a presença de cada figura alegórica, funcionando ele como um separador entre os episódios, pois o Clérigo exige sempre algum trabalho dos diabos para que tragam as figuras à cena. Como o autor é o encenador, poderia não o ter deixado por escrito, todavia, também isso pode ter sido cortado por uma censura ainda mais tola.

Sobre a moralidade, trama, mythos e enredo

Referimos algumas vezes que consideramos a *trama* como a forma abstracta do *mythos* (este, a forma da *realidade de facto* criada na peça com o seu sentido histórico) e do *enredo* (a forma aparente). Que entre *mythos* e *enredo* além da sua forma abstracta (esquema) comum, há ainda uma relação de transposição de um ao outro (transposição de sentido), que pode surgir por diversas formas, uma delas é a *fábula*,

não temos a certeza se já o referimos ou não, se não, aqui fica um exemplo concreto, bem elucidativo, do qual o leitor realizará a devida abstracção.

Se, por exemplo, na peça *O Clérigo da Beira* é fácil constatar a construção da *fábula* – do povo espoliado⁵⁶ – pela passagem do *mythos* ao *enredo* (ou desconstrução, do *enredo* ao *mythos*, no público espectador), em *Exortação da Guerra*, a transposição do *mythos* para o *enredo* (ou inversamente), não reconstitui esta peça como uma *fábula*, poderia até ser uma *intriga* (haverá casos), mas neste caso, com certeza melhor, a transposição realiza-se na forma de uma **moralidade**, porque de facto há um desígnio ético ao evidenciar o estado ébrio e *infernai* pelas vitórias, os anseios de grandeza, conquista e expansão em nome da fé, no *enredo*, ao mesmo tempo que o *mythos*, que o suporta, apresenta uma *realidade de facto* crua muito sóbria e mui lúcida, mostrando a ler (ver) na peça, a sua forma mais complexa, fornecendo o ponto de vista crítico dos ensinamentos da História (Aníbal, Capião) e do que *neste mundo* lemos: Homero na *Iliada*, Aquiles e Heitor, qual deles o herói? Diz Aquiles: *Se viesse aqui Aníbal / e Heitor e Capião / vereis o que vos dirão / das cousas de Portugal / com verdade e com razão*. E em resposta, obtém-se: (Aníbal) *Que cousa tão escusada / é agora aqui Aníbal / [... censurado ...] / que vossa corte é afamada / por todo mundo em geral.* / (Heitor) *Nem Heitor não faz mister.* (505) / (Capião) *Nem tão pouco Capião*.

Numa das nossas publicações de 2008 afirmámos que, quando o autor dos autos afirma que escreveu *comédias farsas e moralidades*, por *moralidades* se referia a *críticas políticas*. Ora, esta peça *Exortação da Guerra*, que nos dias de hoje podemos classificar como uma *Comédia de espectáculo* (envolvendo uma moralidade), foi, para Gil Vicente, aquilo que ele considerou ser uma **moralidade**. Se na verdade o conceito de Comédia da época difere do de hoje, poderá não haver acordo quanto à classificação que lhe atribuímos, contudo, o *sentido* para o conceito de **moralidade** em Gil Vicente encontra-se muito bem expresso nesta peça. Na crítica realizada pela ironia, ou pelo sarcasmo, com o inferno a louvar a Deus, pois a peça, pela sua crítica, muito bem expressa com toda a paródia do ***Inferno em luta pela Fé***, pretende alertar para a existência de limites, que devem ser considerados na ânsia de ampliar o Poder, sob pena de tudo deixar perder (no Inferno).

Esta *moralidade* tem dois aspectos, ao mais complexo – transposição do *mythos* ao *enredo* – já nos referimos, quanto ao aspecto mais simples, a *moralidade aparente*, sobejamente conhecida, dirige-se às almas simples e trata de promover a *austeridade*, contra o luxo as casas pardas, a renúncia às jóias para sustentar o esforço da Nação numa guerra pretendida pela glória no aumento da grandeza da Corte, da sua riqueza, mas sempre idealizada pela expansão da fé, etc., todavia, apresentada em favor do apoio ao guerreiro... Na verdade, diríamos que em confronto com a ética se considerarmos os apelos à guerra de invasão e conquista, para assim evidenciar melhor a ironia na *acção dramática*, portanto em oposição total com a *moralidade* mais complexa.

56 - Em: Gil Vicente, *o Clérigo da Beira, o povo espoliado – em pelota*. Pub. 2012. Pdf na Internet.

Conclusões

Na sua dramatizada História da Europa, Gil Vicente, enquadra bem o Poder rei-nante no continente. Nestes anos, em primeiro o Papa com as pressões e mudanças na Curia (do grego, a Senhora) de Roma, os Concílios e a Reforma da Igreja (*Alma, Sebila Cassandra, O Velho da Horta*). E só depois as Nações poderosas. Entre 1509 e 1515, desde o domínio do Índico, Portugal (*Auto da Índia*) é uma dessas nações, e no auge do seu Poder na Europa (Embaixada ao Papa Leão X), o dramaturgo representa toda a bazófia e ostentação Real, em *Fama* e logo em *Exortação da Guerra*.

Podemos concluir que a *acção dramática* se manifesta por uma crítica profunda ao que, na *forma aparente* da peça, se exprime para exaltar os designios militares de *Cruzada* do Papa Leão X que, desde a sua posse apresenta o exemplo de Portugal (no Oriente) à Europa, para promover a sua *guerra pela fé* contra os Turcos. Assim, é ele *quem dirige* – na figura do Clérigo nigromante português, – mas a Portugal interessa o avanço e a consolidação das conquistas no norte de África, como uma forma de segurança para a navegação na costa ocidental e, com o pretexto da defesa do comércio marítimo destaca-se o objectivo de domínio em proveito das forças económicas dominantes no país, mais ao serviço dos banqueiros (mercadores) da Alemanha – dos Welser e dos Fugger – do que da Nação. Todavia, com o *beneplácito* da Igreja dado pelo Papa Leão X na sequência da *Embaixada*, (ou seja, em continuidade da figura da FÉ em *Fama*), tudo se fará pela fé da cristandade, e daí que o autor *figure* na peça aquela dupla acção: pela grandeza de Portugal e pela fé cristã. Assim, estão em conformidade os discursos das incorporadas figuras alegóricas. Gil Vicente não está a “defender a fé” nem sequer a “defender a guerra” ou a grandeza e glória de Portugal, pois são as personagens que, nesta peça, em verdade, tinham de ter aqueles discursos nas suas falas, pelo próprio *mythos* e pelo contexto da *acção dramática*, pois, o que o autor trata na peça é o *drama de Portugal* – correspondendo ao *drama real* do país – que se lê na *acção dramática* pela evocação conjugada dos dramas de Tróia e Cartago.

A figuração alegórica de *Exortação da Guerra* ficou pois construída pela junção *figurativa* de Tróia com o reino de Portugal (e como Lusitânia). Aos reis de Tróia correspondem nesta *figuração* os reis de Portugal, pela *acção dramática*, desde a escolha das figuras, seu estatuto, destino e carácter, desde a sua origem na *mythologia* da guerra troiana, até às circunstancias históricas reais pelas vitórias além-mar (Aníbal), sublinhando o autor da peça que Manuel I de Portugal será a um *Príamo maior* – um Príamo conquistador, comparável a um *César mui soberano* – pois o texto da peça reforça essa mesma identificação pelas palavras (vaticínio) de Policena:

(Policena) *Nam foi o paço troiano
dino do vosso primor
vejo um Príamo maior
um César mui soberano.*

240

*Outra Hécuba mais alta
mui sem falta
em poderosa doce humana
a quem por Febo e Diana
cada vez Deos mais esmalta.*

245

Como já referimos, a ligação da mitologia grega da destruição de Tróia com a realidade histórica do momento em Portugal, sai ainda mais reforçada com outras estampas: a introdução de Heitor e das figuras históricas de Aníbal e Cipião, ou seja, a Pátria atingida pela força e as derrotas na defesa da Pátria. Este Cipião, será aquele que venceu os Lusitanos, depois de mandar matar Viriato, e não Cipião o Africano que venceu os cartagineses na Hispânia e depois derrotou Aníbal em Cartago. Todavia, podia ser este último, pois não nos parece que substituindo uma figura pela outra se pudesse alterar significativamente a interpretação da peça. Tanto uma figura histórica como a outra (Cepião ou Cipião) podem *ocupar* significados semelhantes na peça: (1) um (Cepião) a derrota da Lusitânia com o acréscimo de significado de (Portugal) não estar a ser atacada e, portanto se relacionar mais directamente com Heitor (o defensor da Pátria), que ambos *não fazem ali falta nenhuma*; (2) o outro (Cipião) por ter vencido os cartagineses na Hispânia e depois derrotado Aníbal em Cartago.

Para as almas mais complexas (pois, seguindo Platão), as mentes mais perspicazes, a *moralidade* na firme crítica à guerra, à sua exortação e às decisões políticas que a isso conduziram, isto é, a crítica ao governo da Nação, saiu mais reforçada ainda pela evocação expressa do poema *Exclamación y querella de la gobernación* de Gómez Manrique,⁵⁷ que na época e durante muito tempo, era ainda bem conhecido como *Satira del mal gobierno de Toledo* (Castela). Gil Vicente glosa a primeira copla deste poema sabendo que a maior parte dos espectadores o terá ainda presente na memória. Assim, é evidente que o autor, pela referência assumida com a glosa, pretende que o público na sua lembrança o evoque e, senão o poema completo, pelo menos o seu sentido e significado, tudo o que mais bem acomodado, por *resumo*, ficou na memória dos que estão presentes no momento da primeira representação da peça. O *Cancionero* de Castillo (1511), andava a ser lido, pelo menos, desde 1512 e, mais agora em 1515, pois, *ainda* Garcia de Resende⁵⁸ – *que tudo entende* – anda a ajuntar os trabalhos dos poetas da Corte portuguesa para a sua publicação no *Cancioneiro Geral* (1516).

57 - José Camões identifica os versos de Gómez Manrique glosados na peça *Exortação da Guerra*, em *As Obras de Gil Vicente* (INCM, 2002). Este poema de Gómez Manrique foi publicado poucos anos antes de *Exortação da Guerra*, no *Cancionero Generale* de Hernando del Castillo (1511) – obra bastante divulgada na Corte de Portugal e por Gil Vicente referenciada logo em 1512 através de vários poemas, como já fizemos referência em 2010, em *Gil Vicente, o Velho da Horta. De Sibila Cassandra à “Tragédia da Sepultura”*, quando tratámos da peça *O Velho da Horta*.

58 - Alguns anos mais tarde, já retirado das suas funções, Garcia de Resende, logo depois de tecer o admirável elogio a Gil Vicente, dirá na sua Miscelânea sobre Portugal:.... **governo, bons regimentos, /lhe falesce e não al**, isto é, governo e boas leis lhe faltam e não outra coisa!

*Quando Roma a todas velas
conquistava toda a terra
todas donas e donzelas
davam suas jóias belas
pera manter os da guerra.*

475

Que fique claro, nós não podemos afirmar, que pela glosa destes versos temos de concluir que Gil Vicente está a fazer uma *Sátira ao mau governo da Nação*, apesar de Gómez Manrique em todas as coplas (*enlaces* de duas quadras com rima *abab*) que se seguem à primeira – objecto da glosa de Gil Vicente – elaborar uma forte crítica à governação (sobretudo aos governantes), expondo no fim, na conclusão (cabo): *Todos los sabios dixieron / que las cosas mal regidas / quanto más alto subieron* (140) / *mayores dieron caídas. // Por esta causa recelo / que mi pueblo con sus calles / habrá de venir al suelo / por falta de gobernalles.*

Não, de facto não podemos concluir, por esta referência de Gil Vicente, que esta sua peça seja uma *moralidade* formulada pela sátira (ou uma crítica irónica) ao mau governo da Nação. Todavia (em verdade), temos de concluir isso mesmo, pelo próprio *sentido* da peça, no seu âmago, pelo seu *mythos*, lido na *acção dramática* (na *realidade de facto* criada pela peça). Pelos significados introduzidos pela *actuação e discurso* das figuras de Policena, Pantasilea, Aquiles e depois Heitor, Cepião e Aníbal, cada um deles elaborando a sua parte, construindo e encaminhando o *sentido do discurso global do autor na acção*, no *drama* da peça. Pois, também tivemos (e temos) de considerar *o porquê* de Gil Vicente ir buscar exactamente aquele poema – *Exclamación y querella de la gobernación* – para introduzir na sua peça aquela referência: ele não tinha necessidade de o fazer e, além disso, haveria muitas outras escolhas. Na verdade, naquele poema de Gómez Manrique verifica-se um contraste explícito entre o glorificado na primeira copla – a grandeza de Roma e, pela sua honra, a dedicação dos seus súbditos – e, depois, a acérrima crítica ao governo da Nação (*mi pueblo*), pois todas as restantes coplas arrasam por completo os governantes, ora é este contraste que, de modo mui semelhante, Gil Vicente quer subtilmente evidenciar, pois *vem mui copioso* glosar a estrofe daquele poema no desenrolar da sua peça, porque ele, como o mago o nigromante, pode bem afirmar: *Venho da cova Sebila / onde se esmera e estila / a sotileza infernal*. E aqui mesmo se esmerou Gil Vicente em seu próprio estilo, usando de toda a sua subtileza *infernal*.

Torna-se por tudo isto evidente que aquela referência – na glosa dos versos – do autor de *Exortação da Guerra* também tem o propósito de encaminhar o leitor (espectador) para o sentido daquilo que se está a passar na *acção dramática* da peça, alertando para a ironia nos significados dos discursos das personagens e para os enleios neles elaborados Tróia (Portugal), Príamo (Manuel I), Hecuba (Maria), Aquiles

que foi daqui (mata ou causa a morte das mulheres objecto do desejo e amor), Heitor (defensor da Pátria que não tem nada a ver com a realidade aparente do discurso), e por fim as personagens que representam figuras históricas *de facto*, para o leitor (espectador) passar da literatura (ficção, mitologia) à História real: Cepião que também não se enquadra no contexto, na *forma aparente* (veio conquistar a Lusitânia, Portugal não está a sofrer qualquer ataque imperial) e Aníbal que apesar de além-mar, longe da sua Pátria, a todos vencer e tudo conquistar, na defesa de Cartago, não foi capaz de vencer o exército romano, e Cartago foi destruída. Sublinhe-se, uma vez mais, que entre as personagens trazidas do Inferno à Cena, as evocadas pelo maior dos guerreiros, Aquiles *que foi daqui*, para falar das coisas daqui, de Portugal, **com verdade e com razão**, são as três últimas figuras a entrar: Heitor, Cepião e Aníbal.

Como se pode verificar na *forma aparente* o fulgor pela grandeza da Corte é apresentado logo no início do discurso de entrada da primeira figura alegórica, Policena: *Ó beleníssima corte / senhora da fermosura! // Nam foi o paço troiano* (240) / *dino do vosso primor / vejo um Priamo maior / um César mui soberano*.

E estes grandes elogios só são excedidos pela figura do primeiro dos guerreiros, Aquiles, que na sua entrada desenvolve, desde logo nas primeiras seis quintilhas do seu discurso, um longo *sermão* laudatório, no maior dos louvores à Corte portuguesa que, em resumo, agrupa todas as forças do universo (na época, o de Ptolomeu) em prol da família real portuguesa: Júpiter, Marte, Saturno, Sol, Lua, Vénus, Mercúrio, e no seu centro (Terra), Céu, Mar, Ventos, prosseguindo (signos, luz) e para concluir a grande apologia: *E quando os sinos [signos] estavam / com mais glória e alegria / e os pólos s'enfeitavam / e as nuvens se tiravam / e a luz resplandecia* (455) // *E quando a alegria vera / foi em todas naturezas / nesse dia mês e era / quando tudo isto era / naceram vossas altezas*. (460)

Por último, no fim da peça, o encómio apresentado por Aníbal, exactamente para finalizar o seu discurso, numa intervenção intercalada naquele coro final onde as *figuras se ordenaram caracol*, na espiral do *Cortejo infernal*:

Aníbal *Este rei tam excelente
muito bem afortunado 580
tem o mundo rodeado
d'oriente ao ponente.*

*Deos mui alto omnipotente
o seu real coração
tem posto na sua mão. 585*

*Todos los sabios dixieron / que las cosas mal regidas / quanto más alto subieron
(140) / mayores dieron caídas. // Por esta causa recelo / que mi pueblo con sus calles
/ habrá de venir al suelo / por falta de gobernalles.*

Esta última copla da *Exclamación y querella de la gobernación*, que o autor pretende que seja evocada na memória dos mais avisados, por contraste com a primeira copla do mesmo poema glosada na peça, resume e conclui o que Gil Vicente exprime em *Exortação da Guerra*, pois, para ela apontam os vários significados das intervenções das personagens em confronto com o sentido mais geral da *acção dramática* e pelo conteúdo do *mythos* da peça. E, neste aspecto, no seu sentido último, a peça configura uma sequência agravada do que antes o autor expôs no *Auto da Índia*, conforme a nossa análise realizada em 2009.⁵⁹

O que nos permite considerar o carácter universal desta peça, prende-se pela sua actualidade no universo dos conteúdos e significados, na conjunção do *drama* de Portugal – com a sua família Real – ao vaticínio que se confina nos destinos de Tróia e de Cartago, por as ambições imperiais de el-rei Manuel I de Portugal, *um César mui soberano*, se verificarem insustentáveis, porque além de dominadas pela tolice, mais ainda pela *aderência* do que pela competência, se não teria avaliado também a dimensão – da Nação em relação às suas ambições – e ainda as alianças sempre necessárias e obrigatórias em casos tais.

Gil Vicente oferece-nos em *Exortação da Guerra* uma ***Comédia de espectáculo, espectáculo de gozo, prazer e escárnio*** – tendo a Corte portuguesa como objecto, figurada em cena, no palco – numa visão irónica construída com a crítica subtil, formulada numa sátira que aponta a glorificação do Poder na ***Fama*** do seu apogeu (vangloriado em *Auto da Fama*), mas evidenciando pela sua cobiça e avidez, pelos anseios de grandeza, o destino dos Estados (das Nações) arrastados pelas suas ambições imperiais sempre apoiadas nas ideologias mais simplórias – bem e mal, fê e infieis – caminhando inexoravelmente para o abismo, do *Inferno*.

Esta peça, no conjunto cronológico das obras de Gil Vicente, situa-se entre o *Auto da Fama* e (na sua sequência) o *Inferno* do *Auto das Barcas*. O que, desde logo, nos sugere que a primeira parte das *Barcas*, pode ser lida como uma *forma* independente, como o *Auto da Barca do Inferno*, constituindo uma sequência lógica e natural de *Exortação da Guerra* – para onde o *Cortejo infernal* no final da peça se encaminha (em forma de espiral) sabendo que aí vai esperar a Corte portuguesa – e talvez por essa razão o autor o tivesse publicado logo em 1518, de forma autónoma, antes ainda de concluir a segunda e (iniciar a) terceira parte da peça.

Naquela época (1515) Portugal tinha atingido o auge, o ponto mais alto do seu apogeu no contexto das nações europeias. Juntamente com o *Auto da Fama* (de 1514) onde o autor sugere ao rei algumas mudanças de rumo na orientação política e governação de Portugal, esta peça evoca esse momento histórico do país, evocando ser a única Nação (desde 1471) a navegar, *de facto*, a sul do equador, pelo domínio completo dos *mares do sul*, do denominado aqui na peça, *pólo segundo*, pelas palavras de Pantasilea:

59 - A este respeito pode ler-se o seguinte trabalho: Gil Vicente, *Carta de Santarém de 1531, e Sobre o Auto da Índia*, publicado em 2010.

Ó famoso Portugal (395) / *conhece teu bem profundo* / *pois até ò pólo segundo* / *chega o teu poder real*; representando a situação europeia de então – pois Gil Vicente está sempre dramatizando a *História da Europa* – transmitindo, como sempre, o ponto de vista crítico de quem está do lado de fora e bem acima dos acontecimentos, mas também apresentando e caricaturando os governantes portugueses e os europeus. Em boa verdade, como nas outras peças, também em *Exortação da Guerra* (e depois em *Inferno*) Gil Vicente expressa na sua *visão do mundo*, uma leitura correcta do momento histórico de Portugal – a aproximação da sua queda – ainda porque, no caso, o autor assistiu bem de perto à preparação ideológica e ao descalabro político, social e económico do primeiro trambolhão, causado pelo que se veio a designar por *desastre de Mamora*. Após a derrota em Mamora, no contexto europeu Portugal entrou em decadência acentuada e progressiva.

Na situação actual dos nossos estudos, ainda em desenvolvimento, a *saga de Portugal*, no contexto das obras de Gil Vicente, é composta por várias peças, entre as quais as seguintes podemos adiantar: *Visitação*, *Pastoril Castelhana*, *Reis Magos*, *Índia*, *Fama*, *Exortação da Guerra*, *Inferno*, *Donzela da Torre*, *Lusitânia* e *Amadis de Gaula*. Mas há mais peças na *saga de Portugal*, como também há outras peças onde as figuras dos seus governantes *participam*, como por exemplo, em *Templo de Apolo e Festa*.

Miserere Mei, Deus

Entre a peça *Exortação da Guerra* e o início do *Auto das Barcas*, com a *Barca do Inferno*, não conhecemos qualquer outra peça de teatro. Contudo, devemos intercalar entre aquelas duas peças de teatro, o texto da oração *Miserere*, com certeza elaborado e pronunciado (apresentado, representado) na Câmara da rainha Maria, e talvez realizado a seu pedido, quando da sua agonia, entre fins de Setembro de 1516 e início de Março de 1517. O texto foi dito (em evocação) como uma oração em memória de seu pai, Fernando de Aragão, *o Católico*, que faleceu em 26 de Janeiro de 1516, talvez ao assinalar o primeiro ano após a sua morte em Janeiro de 1517.

A «peça literária» *Miserere Mei, Deus*, evoca o dominicano Jerónimo Savonarola expressando o seu último Salmo (baseado no Salmo bíblico 50), escrito na prisão pouco antes de ser morto (1498), pedindo perdão a Deus por ter assinado uma falsa confissão, na sequência das imensas torturas a que foi sujeito às ordens do Papa Alexandre VI (Rodrigo Bórgia). O texto *Miserere Mei, Deus* de Savonarola⁶⁰ foi conhecido em toda a Europa, tornando-se popular, chegando até a ser musicado por Josquin des Prés, William Byrd e outros. Tanto a Corte portuguesa de Manuel I, como o rei Fernando de Aragão, *o Católico*, foram adeptos do dominicano Savonarola, pois, talvez sem o

60 - Na Biblioteca Nacional de Portugal encontra-se uma versão em castelhano. Referenciado por José Camões em *As Obras de Gil Vicente*, 2002, Vol V, CET, INCM.

expressarem abertamente, em 1498, encontrando-se Manuel I com o seu sogro (que o viria a ser duplamente), ambos os monarcas chegaram a acordo no texto de uma carta que enviaram ao Papa, entregue por mão de embaixadores nomeados para esse propósito. Já fizemos referência a este facto documentado por Damião de Góis na *Crónica...*, em outra publicação,⁶¹ mas aqui fica um trecho de Góis afirmando que os reis ibéricos (seguindo Savonarola), *requereram por muitas vezes o Papa Alexandre sobre estas coisas, pedindo-lhe da parte dos Reis, por serviço de Deus quisesse pôr boa ordem, e regimento na governação do Eclesiástico, e nos maus costumes, e viços, em que a Corte de Roma estava habituada, por falta de castigo, emenda e punição que os tais viços, tanto pelas leis humanas, como divinas mereciam, sobre as quais admoestações protestaram, e de seus protestos tiraram instrumentos públicos, feitos por notários Apostólicos, que consigo trouxeram, e apresentaram aos Reis...*

O culto por Savonarola manteve-se rodeado de um certo secretismo durante dezenas de anos, sobretudo no sul da Europa, mas sempre diferenciado das revoltas luteranas. Supomos, não mais que isso, que se evidencia como provável que a rainha Maria (filha de Fernando, *o Católico*), também fosse secretamente (na sua interioridade espiritual) ou claramente adepta de Savonarola, ou, não o sendo, pelo seu sentido religioso, querendo endereçar a Deus uma oração por seu pai, evocando a sua memória e os seus sentimentos religiosos (a sua salvação, justificação), ao sentir aproximar-se a sua própria morte, possa ter requerido de Gil Vicente uma (re)apresentação da confissão daquele mártir dominicano, rogando o perdão e a misericórdia de Deus em favor de seu pai Fernando, *o Católico*.

Como em *Exortação da Guerra*, perante o rei e a rainha de Portugal, como qualquer outro artista ao serviço da Corte, Gil Vicente há de cumprir as suas funções e, neste caso, perante a agonia da rainha, haveria de exercer com todo o respeito, não havendo lugar a ironia. Podemos supor, portanto, que uma tal circunstância – o facto de o autor dos autos apresentar algo na câmara da rainha Maria, enquanto doente acamada, – terá ficado na memória de alguém, que, quarenta e cinco anos mais tarde, terá suposto (por sua própria conjectura, a partir de uma data provável para uma *peça de teatro*, em vez de uma *oração* numa *actuação* de Gil Vicente) ter sido a *Barca do Inferno*, conduzindo aos erros na didascália desta peça na *Copilaçam* de 1562. Assim, por arrastamento levou a uma antecipação da data de *Inferno* pela suposta circunstância da apresentação desta peça à rainha (em vez de *Miserere*), na sua Câmara (estando no seu leito de morte),⁶² no início de 1517, só possível antes de Março desse ano, uma data manifestamente impossível para que a primeira parte da peça *Auto das Barcas* (*Barca do Inferno*) possa estar escrita, porque a elaboração do seu *mythos* só é possível a partir de acontecimentos (factos) sucedidos em data posterior.

61 - *Auto da Alma de Gil Vicente*, Erasmo, *o Enquiridion e Júlio II*. Ed. 2008.

62 - A rainha Maria, doente desde o nascimento do seu último filho, em 9 de Setembro de 1516, morreu em 7 de Março de 1517, depois de uma longa agonia.

Tratamento do texto da peça

Com o sentido de manter o mais correcto quanto possível, e uniformizado, o texto da peça *Exortação da Guerra*, realizámos o nosso trabalho a partir do texto disponível no sítio Internet do Centro de Estudos de Teatro⁶³ da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (CET), porque pensamos que estará sempre melhor actualizado conforme a versão mais antiga da obra e com as devidas e necessárias correcções das gralhas do impressor.

O leitor vai encontrar diferenças na estrutura das estrofes e das coplas (enlaces de duas estrofes), sobretudo porque aquele texto do CET tem obrigatoriamente de se manter, tão fiel quanto possível, à edição conhecida da peça, no caso, a base fundamental para qualquer estudo, mas também porque, ao assinalarmos a falta de uma estrofe completa – cortada pela censura de quinhentos que recompôs toscamente as coplas usando as estrofes seguintes – redefinimos as coplas colocando as estrofes no seu devido lugar. Além disso, assinalámos também, o melhor que nos foi possível, o lugar de mais versos censurados.

Embora não pertençam aqui questões da interpretação do texto, queremos alertar para o facto de haver em [www.cet-e-quinheiros](http://www.cet-e-quinheiros.com/), em complemento ao referido texto da peça, alguns esclarecimentos que, involuntariamente, ou porque excedem o carácter informativo, entram pelo campo da interpretação adentro, transformando-se em informações incorrectas.⁶⁴ Com certeza escapará ao leitor devido ao constante trabalho de actualização.

Contudo, queremos sublinhar o trabalho excelente, impar, do CET na área a que nos referimos. É evidente que constitui trabalho que deve estar continuamente em actualização e, em termos daquelas *informações* – que constituem conhecimento – exigirá ainda maior dedicação. Oxalá fosse possível encontrar outros trabalhos do género, por exemplo, na Literatura e na História de Portugal, da Europa, do Mundo (factos, cronologias de acontecimentos, etc.).

63 - <http://www.cet-e-quinheiros.com/>

64 - Um caso flagrante é o do infante Fernando. O infante Fernando referido na peça nunca poderia ser o filho de Manuel I, pois, nem pela hierarquia nem pela lista etária, este nunca poderia ser referido antes de Beatriz e sem, imediatamente antes e com a mesma cerimónia, ter dedicado alguns versos do mesmo “teor” ao infante Luís que sabemos estar presente. Depois, há ainda casos de menor importância, referimos apenas o de Cipião: porquê Publius Cornelius Scipio, Africanus (c.234-183 a.C.), isto é, Cipião o Africano, e não Quinto Servílio Cipião (?-112 a.C.) que conduziu a traição e morte de Viriato, para depois dominar e estabilizar a Lusitânia para o império romano? Ou porque não os dois na *informação*?

Apresentação de *Exortação da Guerra*

Esta peça correspondeu a encomenda a representar em ocasião bem determinada. Qual?

Como a didascália inicial foi alterada em 1561/62, será muito difícil encontrarmos qualquer certeza quanto ao pretexto ou ensejo da sua primeira representação, mas uma data poderá ser encontrada - e, quem sabe, se com isso se completa a informação - se se tiver documentado a presença de Fernando de Habsburgo em Portugal em 1515. O jovem infante, completando os doze anos de idade, não se teria deslocado sozinho e, portanto, talvez haja possibilidade de encontrar algum documento que mencione os nomes da nobreza que habitualmente o acompanhava nas suas viagens. Que a peça foi representada em Portugal não restam dúvidas, pela presença da Corte portuguesa, mas a cidade pode não ter sido Lisboa.

Exortação segue-se à representação de **Fama**, uma *farsa chocarreira* que com toda a certeza não correspondeu a encargo ou incumbência por parte dos seus patronos. Todavia é na sequência dela que o autor é encarregado de encenar uma exortação da guerra com o sentido de sensibilizar e incentivar as doações para suportar as despesas da guerra, ou a compra das indulgências - a Bula da Cruzada - que o *legado a latere* do Papa Leão X, o *Núncio* António Pucio Florentim já presente em Portugal, pretende vender, e - com garantias - até vende fiado.

A guerra que el-rei Manuel I de Portugal preparava, ficou bem explícita na peça. Pretendia então o rei de Portugal conquistar os reinos do Norte de África, Fez e Marraqueche (Marrocos), a partir da costa oeste, avançando para leste. Estas intenções foram apresentadas ao Papa Leão X em Março de 1514 e receberam a sua aprovação de 29 de Abril desse ano.

A expedição militar, com toda a logística para a pronta fortificação e defesa de um local, e ainda a população colonizadora, saiu de Lisboa em 13 de Junho de 1515 (dia de santo António) e, portanto, a primeira representação de **Exortação da Guerra** será necessariamente anterior. Contudo, custa-nos a acreditar que tenha sido em vésperas da partida para Mamora.

Como havia realizado no *Auto da Alma* (II parte), Gil Vicente criou um espectáculo pleno de ironia. Em 1508, em **Alma**, a ironia ficou manifesta no espectáculo de fingimento religioso que, na sua *forma aparente*, simula a liturgia da palavra de sexta-feira da paixão de Cristo, enquanto que em 1515, em **Exortação**, a ironia também na forma de espectáculo, se constrói a partir de um clérigo nigromante, que recorre à magia negra de chamamento aos Infernos para, coadjuvado por diabos, de lá trazerem as figuras que hão de vaticinar o futuro da Corte portuguesa na acção dramática. A ironia torna-se gritante e, supomos, terá atingindo o sarcasmo, e, pela evidência da sátira, a Censura de quinhentos danificou a peça suprimindo o que então terá considerado *excessos*.

A peça **Exortação da Guerra**, bem à maneira da *epopeia* e do *teatro grego*, para a percepção da sua forma e para se entenderem os seus significados e conteúdos, exige alguns conhecimentos, de certo modo aprofundados: (1) da cultura clássica grega, nomeadamente da *Iliada* de Homero e da mitologia subsequente ao enredo dessa obra (talvez pelo Pseudo-Apolodoro), em especial quanto à caracterização das figuras heróicas contrastantes de Heitor e Aquiles - e com este, de Polixena e Pentésiléia, - mas também, (2) da História da Lusitânia, de Cartágo e do Império Romano, (3) da literatura ibérica e (4) sobre as forças políticas e sociais da época e, ainda, (5) saber bem o que é a nigromancia... Sem tais conhecimentos a peça jamais será bem entendida e, de modo muito controverso, será *percebida* pela nossa alma mais simples.

Silo exortação da guerra

- Um **silo**, **poema satírico**, na Grécia antiga - irónico e/ou sarcástico - seria também uma *peça dramática*.

A didascália inicial terá sido elaborada em 1561/62, para assim figurar na *Copilaçam...*, talvez substituindo a grave derrota portuguesa em Mamoira (1515), por aquela vitória anterior (1513) em Azamor.

Era de 1514 anos. O ano poderá estar correcto, caso a peça tenha sido representada entre Janeiro e 25 de Março de 1515 (*ano pela anunciação*).

Como já referimos a encenação da peça é completamente livre. Todavia, será obrigatório a presença dos figurantes - a Corte portuguesa, família real, infantes referidos e alguns cortesãos - destacados no palco.

O Clérigo nigromante entra e vai dirigir-se muito directamente a estes figurantes, pois que estes, não constituem o público da peça de teatro criada por Gil Vicente. Contudo, o espectáculo de magia negra será realizado sempre em função dos figurantes principais, pois eles figuram ser os espectadores a quem se dirigem as actividades mágicas do nigromante e das figuras alegóricas por ele desencantadas do Inferno para serem presentes e cumprirem o mandado.

[*Comédia de espectáculo*] Exortação da Guerra

Gil Vicente, 1515

A tragicomédia seguinte seu nome é Exortação da Guerra. Foi representada ao muito alto e nobre rei dom Manuel, o primeiro em Portugal deste nome, na sua cidade de Lisboa, na partida para Azamor do ilustre e mui magnífico senhor dom Gemes duque de Bragança e de Guimarães, etc.

Era de 1514 anos.

Interlocutores: Nigromante, Zebron, Danor, diabos, Policena, Pantasilea, Arquiles, Anibal, Heitor, Cepião.

[**Prólogo**]

Entra primeiramente um Clérigo nigromante e diz:

1
Clérigo Famosos e esclarecidos
príncipes mui preciosos
na terra vitoriosos
e no céu muito queridos:

Sou clérigo natural
de Portugal

1e

2e

5

No Prólogo

O Clérigo,
mago nigromante,
...apresenta-se
...identifica-se,
...traça o seu curriculum,
...diz a que vem,

...brinca com a criança vivaça, ou,
...a criança mais importante.

Depois, sumariza o seu saber,
e os apoios que tem adquiridos,

...gaba-se por demais,
...para dizer o que faz e acontece...

...o que mais é capaz de fazer,
...e o que vem fazer.

...A chamada aos Infernos.

venho da cova Sebila
onde se esmera e estila
a sotileza infernal.

2 3e
10

E venho mui copioso
mágico e nigromante
feiticeiro mui galante
astrólogo bem avondoso.

4e
15

Tantas artes diabris
saber quis
que o mais forte diabo
darei preso polo rabo
ao ifante dom Luís.

3 5e
20

Sei modos d'encantamentos
quais nunca soube ninguém
artes pera querer bem
remédios a pensamentos.

6e
25

Farei de um coração duro
mais que muro
como brando leitoairo
e farei polo contrairo
que seja sempre seguro.

4 7e
30

Sou mui grande encantador
faço grandes maravilhas
as diabólicas silhas
são todas em meu favor.

8e
35

Farei cousas impossíveis
mui terríveis
milagres mui evidentes
que é pera pasmar as gentes
visíveis e invisíveis.

5 9e
40

Farei que uma dama esquiva
por mais sáfara que seja
quando o galante, a veja,
qu'ela folgue de ser viva.

Farei a dous namorados
mui penados
qu'estém cada um per si
e cousas farei aqui
que estareis maravilhados.

10e

45

6

Farei por meo vintém
que uma dama muito fea
que de noite sem candeia
nam pareça mal nem bem.

11e

12e

E outra fermosa e bela
como estrela
farei por sino forçado
que qualquer homem honrado
nam lhe pesasse com ela.

50

7

Far-vos-ei mais pera verdes
per esconjuro perfeito
que caseis todos a oito
o melhor que vós puderdes.

13e

55

14e

E farei da noite dia
per pura nigromancia
se o sol alumiar
e farei ir polo ar
toda a vã fantasia.

60

8

Far-vos-ei todos dormir
enquanto o sono vos durar
e far-vos-ei acordar
sem a terra vos sentir.

15e

65

16e

E farei um namorado
bem penado
se amar bem de verdade
que lhe dure essa vontade
até ter outro cuidado.

70

Segundo a sequência formal das coplas e das suas estrofes (par quadra, quintilha), a seguir ao verso 77, falta um outro verso, com certeza quebrado.

Na copla (enlace) a seguir (10), o verso correspondente não é quebrado, mas, é comum o autor para melhor expressar alterações na actuação ou na dicção das personagens, alterar algo na forma das estrofes.

Como acontece mais atrás, na estrofe 14e da copla 7.

A copla (11) é especial porque se divide entre duas formas diferentes de actuação da personagem. Cada uma das estrofes do enlace tem um carácter diferente.

A didascália indicativa do espectáculo não existe na versão conhecida e censurada pela Inquisição, impressa na *Copilaçam* de 1562.

Contudo, não só a personagem prepara os figurantes (o seu próprio público) para assistir a um espectáculo de **magia negra**, como depois das *palavras mágicas*, o nigromante se dirige aos *Infernos*, portanto realizando a encenação apropriada: o seu espectáculo, com fogos, fumos, ruídos, cheiros, e ilusões em suma.

9 17e
Far-vos-ei que desejeis
cousas que estão por fazer
e far-vos-ei receber 75
na hora que vos desposeis. 18e

E farei que esta cidade
[xxx ...]
estê pedra sobre pedra
e farei que quem nam medra
nunca tem prosperidade. 80

10 19e
Farei per mágicas rasas
chuvas tam desatinadas
que estém as telhas deitadas
pelos telhados das casas. 20e

E farei a torre da Sé
assi grande como é 85
per graça da sua clima
que tenha o alicece ao pé
e as ameas em cima.

11 21e
Nam me quero mais gabar... 90
Nome de sam Cebrião
esconjuro-te Satão!
Senhores, nam espantar...

[I – Parte]

[início, espectáculo de magia]

Zeet zeberet zerregud zebet 22e
ó filui soter 95
Rehe, zezegot relinzet
ó filui soter.

12 23e
Ó chaves das profundezas
abri os porros da terra
príncipes da eterna treva 100
pareçam tuas grandezas

Ao finalizar da prática mágica o Clérigo prepara a entrada dos dois diabos, temperando talvez uma certa acalmia...

		24e
	Conjuro-te Satanás onde estás polo bafo dos dragões pola ira dos liões polo Vale de Jurafás	105
13		25e
	Polo fumo peçonhento que sai da tua cadeira e pola ardente fogueira polo lago do tormento	110
		26e
	Esconjuro-te Satão de coração zezegot selvece soter. Conjuro-te Lucifer que ouças minha oração	115
14		27e
	Polas névoas ardentes que estão nas tuas moradas polas poças povoadas de bíbaras e serpentes	
		28e
	E pelo amargo tormento mui sem tento que das aos encacerados polos gritos dos danados que nunca cessam momento.	120
15		29e
	Conjuro-te Berzebu pola ceguidade Hebraica e pola malícia Judaica com a qual te alegras tu...	125
		30e
	Rezeegut Lintesper Zamzorep, tisal Sirófee, nafezeri.	130

Evidentemente que em algo deste género, ilusão de magia negra, a entrada de personagens vindas do Inferno deve ser representada com algum espectáculo a condizer... Mais a mais, depois de uma tão longa preparação como a que é aqui representada nesta peça.

A seguir ao verso 145 verificamos mais um corte da Censura. Possivelmente um verso quebrado.

[1. episódio]

[resultando do espectáculo]

Vem os diabos Zebron e Danor, e diz Zebron:

- | | | |
|---------|--|-----|
| 16 | | 31e |
| Zebron | Que hás tu escomungado? | |
| Clérigo | Ó irmãos venhais embora. | |
| Danor | Que nos queres tu agora? | |
| Clérigo | Que me fazeis um mandado. | 135 |
| | | 32e |
| Zebron | Polo altar de Satão
dom vilão. | |
| Danor | Tom'ò por essas gadelhas
e cortemos-lhe as orelhas
qu'este clérigo é ladrão. | 140 |
| 17 | | 33e |
| Clérigo | Manos nam me fazeis mal
compadres, primos, amigos. | |
| Zebron | Não te temos em dous figos. | |
| Clérigo | Como vai a Belial?... | 34e |
| | Sua corte está em paz? | 145 |
| | [xxx ...az] | |
| Danor | Dá-lhe aramá um bofete
crismemos este rapaz
e chamemos-lhe Zobete. | |
| 18 | | 35e |
| Clérigo | Ora, falemos de siso...,
estais todos de saúde? | 150 |
| Zebron | Fi de puta! Meo almude!...
Que tens tu de ver co isso? | |
| | | 36e |
| Clérigo | Minhas potências relaxo
e me abaxo | |

	falai-me doutra maneira.	155
Danor	Sois bispo vós da Landeira ou vigairo no Cartaxo?	
19		37e
Zebbron	É cura do Lumiar sochantre da Mealhada acipreste de canada [<i>arcipreste</i>] bebe sem desfolegar.	160
		38e
Danor	É capelão terrantês bô ingrês patriarca em Ribatejo beberá sobre um cangrejo as goelas dum francês.	165
20		39e
Zebbron	Danor di-me: é cardeal d'Arruda ou de Caparica?	
Danor	Nenhua cousa lhe fica senam sempre o vaso tal.	170
		40e
	Tem um grande arcebisado muito honrado junto da Pedra da Estrema onde põe a diadema e a mitara o tal prelado.	175
21		41e
Zebbron	Ladrão sabes o Seixal e Almada e per eli ó fi de puta alfaqui albardeiro do Tojal.	
		42e
Clérigo	Diabos quereis fazer o que eu quiser por bem ou doutra feição?	180
Danor	Ó fi de puta ladrão havemos-te d'obedecer?	
22		43e
Clérigo	Ora vos mando e remando polas virtudes dos céus	185

	pola potência de Deos em cujo serviço ando.	44e
	Conjuro-vos da sua parte sem mais arte que façais o que eu mandar pola terra e polo ar aqui e em toda a parte.	190
23		45e
Zebbron	Como te vai com as terças? É vivo aquele alifante que foi a Roma tam galante?	195
Danor	Amargam-te a ti estas verças.	46e
Clérigo	Esconjuro-te Danor por amor de sam Paulo e de sam Polo.	200
Zebbron	Tu não tens nenhum miolo.	
Clérigo	Eu vos farei vir a dor.	
24		47e
	Por esta madre de Deos de tam alta dinidade e pola sua humildade com que abriu os altos céus.	205
		48e
	Polas veas virginais emperiais de que Cristo foi humanado.	
Zebbron	Que queres escomungado? Manda-nos nam digas mais.	210
25		49e
Clérigo	Minha mercê manda e ordena Que tragais logo essas horas diante destas senhoras a troiana Policena ...	215
		50e
	Muito bem ataviada e concertada..., assi linda como era.	
Danor	Quanta pancada te dera	

- se pudera - (verso 220)

Com certeza um aparte, dirigido ao público, pois também na sua forma mais aparente, excede a regularidade das estrofes.

Para a entrada da primeira figura alegórica, os diabos recorrem ao ambiente mágico infernal antes criado pelo nigromante. A tarefa será árdua segundo reclamam, e será concluída com a chegada da personagem em envolvimento estranho e ilusionista.

Será uma sequência do espectáculo de magia negra produzida pelo Clérigo, que no decorrer da peça trará para a cena as figuras alegóricas.

Policena entra protestando por ter sido chamada, vem do Inferno para um novo padecer...

– se pudera –
mas tens-m'a força quebrada. 220

26 51e

Clérigo Venha por mar ou por terra
logo muito sem referta.
Zebbron E a terça da oferta
também pagas pera a guerra? 225
52e

Clérigo Trazei logo a Policena
mui sem pena
com sua festa diante.
Zebbron Inda irá outro alifante
pagarás quarto e vintena. 230

[II – Parte incluída na I]**[2. Episódio – A]****[retorno do ...espectáculo]**

27 53e
Policena Eu que venho aqui fazer?
Oh que grã pena me destes
pois per força me trouxestes
a um novo padecer.

54e
235
Que quem vive sem ventura
em grã tristura
ver prazeres lhe é mais morte.
Ó beleníssima corte
senhora da fermosura!

28 55e
240
Nam foi o paço troiano
dino do vosso primor
vejo um Príamo maior
um César mui soberano.

56e
245
Outra Hécuba mais alta
mui sem falta

Logo após o verso 262 foi suprimido pela Censura mais um verso (muito possivelmente quebrado).

Aqui a questão de Policena adivinhar, vaticinando Isabel como imparetriz, poderá ser polémica. Contudo, acreditamos ter sido a função da figura alegórica vinda do Inferno para prever o futuro, actuando assim nos termos mais corretos da nigromancia.

No caso, Policena vaticina o casamento de **Isabel de Portugal** com o primo **Fernando de Habsburgo**, a personagem figurante da peça, referida nos versos logo a seguir...

em poderosa doce humana
a quem por Febo e Diana
cada vez Deos mais esmalta.

29 57e
E vós príncipe excelente
dai-me alvissaras liberais 250
que vossas mostras são tais
que todo mundo é contente.

58e
E aos planetas dos céus
mandou Deos
que vos dessem tais favores 255
que em grandeza sejais vós
prima dos antecessores.

30 59e
Por vós mui fermosa flor
ifante dona Isabel
foram juntos em torpel 260
per mandado do senhor.

60e
O céu e sua companha
[xxx ...nha]
e julgou Jupiter juiz
que fôsseis emperatriz 265
de Castela e Alemanha.

31 61e
Senhor ifante dom Fernando
vosso signo é de prudência
Mercúrio por excelência
favorece vosso bando.

62e
Sereis rico e prosperado 270
e descansado
sem cuidado e sem fadiga
e sem guerra e sem briga
isto vos está guardado.

32 63e
Ifante dona Breatiz 275
vós sois dos sinos julgada
que haveis de ser casada
nas partes de flor de lis.

O episódio de Policena divide-se em duas partes: na primeira faz as previsões do futuro por entre elogios aos figurantes presentes; na segunda trata do amor, pelas penas do amor sofrido e, por último, do amor cortês, brincando ou incentivando o namoro de Isabel com Fernando.

A copla 34 expõe o conflito na acção, na primeira estrofe (na quadra) é levantada a questão e a estrofe seguinte (a quintilha) faz explodir a zanga (ofensa) do Clérigo que sente a pergunta de Policena como uma reclamação. A sua intervenção de resposta é também de proptesto:

***Quê?... Ainda agora vieste
e hás-me de responder!***

Segue-se a pausa... Depois, calma.

Este conflito marca a divisão entre as partes do episódio.

A divisão entre (A e B), as duas partes do episódio, está também determinada pela mudança de estrutura entre as estrofes: o verso quebrado na segunda estrofe de cada copla passa a ter a métrica regular.

**Declaro a estes senhores
pois foste d'amor ferida
qual achaste nesta vida
que he a mor dor das dores.
E se as penas infernaes
se fãam do amor y guas
ou se dão lá mais tormentos
dos que cá dão pensamentos
as penas que nos dais.**

Mais bem do que vós cuidais
muito mais
vos tem o mundo guardado.
Perdei senhores cuidado
pois com Deos tanto privais.

64e

280

33

Clérigo Que dizeis vós destas rosas
deste val de fermosura?

65e

285

Policena Tal fora minha ventura
como elas são de fermosas.

66e

Oh que corte tam lozida
e guarneçada
de lindezas pera olhar.
Quem me pudera ficar
nesta gloriosa vida.

290

34

Danor Nesta vida la acharás.
Policena Quem me trouxe a este fado?
Danor Esse zote escomungado
te trouxe aqui onde estás...

67e

295

68e

Pergunta-lhe que te quer,
pera ver...
Policena Homem, a que me trouxeste?
Clérigo Quê? Ainda agora vieste
e hás-me de responder.

300

[2. Episódio – B]

35

Declara a estes senhores
pois foste d'amor ferida
qual achaste nesta vida
que é a mor dor das dores.

69e

305

70e

E se as penas infernais
se são às do amor iguais
ou se dão lá mais tormentos
dos que cá dão pensamentos
e as penas que nos dais.

310

Policena.
E muyto triste padecer
no inferno sinto eu
mas a dor que o amor me deu
nunca a mais pude esquecer.

A Censura cortou a segunda estrofe da copla 36, recompondo tosca-mente as estrofes a seguir, até à 79e que ficou isolada. Sem compreender o sentido do texto das coplas, separou o conjunto das estrofes - reagrupando-as erradamente. Refazendo-as com a quintilha antes da quadra:

(36) 71e-72e; - (37) 73e-74e;
 (38) 75e-76e; - (39) 77e-78e;
 (40) 79e (estrofe isolada)

Clérigo. Que manhas, que gentileza
há de ter o bom galante.
Policena. A primeira é ser constante
fundado todo em firmeza.

Nobre, secreto, calado,
sofrido em ser desdanhado
sempre aberto o coração
para receber paixão
mas não para ser mudado.
Se a ser mui liberal
todo fundado em franqueza,
esta é a moor gentileza
do amante natural.

Porque é tam desviado
ser o escasso namorado
como estar fogo em geada,
ou bũa cousa pintada
ser o mesmo encorporado.
Se a ser o seu comer
deus bocados fospirando
e dormir meo velando
sem de todo adormecer.

36
 Policena Muito triste padecer
 no inferno sinto eu
 mas a dor que o amor me deu
 nunca a mais pude esquecer.

[xxx]
 [xxx]
 [xxx]
 [xxx]
 [xxx]

37
 Clérigo Que manhas, que gentileza,
 há de ter o bom galante?
 Policena A primeira é ser constante
 fundado todo em firmeza.

Nobre, secreto, calado
 sofrido em ser desdanhado
 sempre aberto o coração
 pera receber paixão
 mas não pera ser mudado.

38
 Há de ser mui liberal
 todo fundado em franqueza
 esta é a moor gentileza
 do amante natural.

Porque é tam desviado
 ser o escasso namorado
 como estar fogo em geada
 ou uma cousa pintada
 ser o mesmo encorporado.

39
 Há de ser o seu comer
 deus bocados sospirando
 e dormir meo velando
 sem de todo adormecer.

Há de ter mui doces modos
 humano cortês a todos

71e

72e

315

73e

320

74e

325

75e

330

76e

335

77e

E ha de ter muy doces modos,
 humano, cortees a todos
 servir sem esperar della,
 que quem ama com cautela
 nam segue a rēcam dos godos.
 Clérigo. Qual he a cousa principal
 porque deue ser amado?
 Polici. Que seja muy efforçado,
 isto he o que mais lhe val.

Porque hum velho dioso
 feo e muy tosse goso
 se na guerra tem boa fama
 com a mais fermosa dama
 mercede de ser ditoso.

No verso 346, permitimo-nos discordar apenas desta *correção* do CET que propôs *idoso*, a corrigir *dioso*...

Propomos antes: **odioso**

...um velho odioso

Porque um velh'odioso

pois, pela métrica, perde um | o |
 ...além disso há que considerar o sentido da resposta de Policena, e um velho é sempre idoso.

Na verdade o texto *estaria certo*.

Mais uma intervenção da Censura, cortando mais um verso, a seguir ao verso 365 ou ao 366.

servir sem esperar dela
 que quem ama com cautela
 nam segue a tenção dos godos.

340

40

Clérigo Qual é a cousa principal
 por que deve ser amado?

78e

Policena Que seja mui esforçado
 isto é o que mais lhe val.

345

79e

Porque um velh'odioso
 feo e muito tossegoso
 se na guerra tem boa fama
 com a mais fermosa dama
 merece de ser ditoso.

350

41

Senhores guerreiros guerreiros
 e vós senhoras guerreiras
 bandeiras e nam gorgueiras
 lavrai pera os cavaleiros.

80e

81e

Que assi nas guerras troiãs
 eu mesma e minhas irmãs
 tecíamos os estandartes
 bordados de todas partes
 com devisas mui louçãs.

355

42

Com cantares e alegrias
 dávamos nossos colares
 e nossas jóias a pares
 per essas capitánias.

82e

360

83e

Renegai dos desfiados
 e dos pontos enlevados
 [xxx ...erra]

365

Destrua-se aquela terra
 dos perros arrenegados.

43

Oh quem viu Pantasilea
 com quarenta mil donzelas
 armadas coma as estrelas
 no campo de Palomea.

84e

370

Os dois diabos voltam a recorrer ao ambiente mágico infernal criado pelo nigromante. Como norma, reclamam da tarefa...

A tarefa dura e conclui-se após a entrada da personagem.

Constitui mais uma sequência do espectáculo de magia negra do Clérigo, agora para entrar Pantasilea.

Clérigo Venha aqui trazei-ma cá.
Zebron Deixa-nos ieramá.
Clérigo Ora sus que estais fazendo?
Danor Ô diabo que t'eu encomendo
e quem tal poder te dá.

85e

375

[3. Episódio]

[reotrn do ...espectáculo]

Entra Pantasilea e diz:

44
Pantasilea Que quereis a esta chorosa
rainha Pantasilea
à penada triste fea
pera corte tam fermosa?

86e

380

87e

Por que me quereis vós ver
diante vosso poder
rei das grandes maravilhas
que com pequenas quadrilhas
venceis quem quereis vencer?

385

45
Se eu senhor forra me vira
do inferno solta agora
e fora de mi senhora
meu senhor eu vos servira.

88e

89e

Empregara bem meus dias
em vossas capitánias
e minha frecha dourada
fora bem aventurada
e nam nas guerras vazias.

390

46
Ó famoso Portugal
conhece teu bem profundo
pois até ò pólo segundo
chega o teu poder real.

90e

395

Numa lenda antiga a ilha de Skyros,
onde Aquiles passou a sua infância, fi-
cava perto da costa portuguesa.

Avante avante senhores
pois que com grandes favores
todo o céu vos favorece
el rei de Fez esmorece
e Marrocos dá clamores.

91e

400

47

Oh deixai de edificar
tantas câmaras dobradas
mui pintadas e douradas
que é gastar sem prestar.

92e

405

93e

Alabardas alabardas
espingardas espingardas
nam queirais ser genoeses
senam muito portugueses
e morar em casas pardas.

410

48

Cobrai fama de ferozes
nam de ricos que é perigosa
dourai a pátria vossa
com mais nozes que as vozes.

94e

415

95e

Avante avante Lixboa
que por todo mundo soa
Tua próspera fortuna
pois que ventura t'enfuna
faze sempre de pessoa.

420

49

Arquiles que foi daqui
de perto desta cidade
chamai-o dirá a verdade
se nam quereis crer a mi.

96e

425

97e

Clérigo Ora sus sus digo eu.
Zebron Este clérigo é sandeu
onde estou que, o nam crismo?
Ó fi de puta judeu
queres vazar o abismo?

430

De novo uma ida aos Infernos para trazer mais uma figura, e mais protestos dos diabos, mas quem fala é apenas um deles, Zebron. Há que recorrer de novo à magia infernal.

Assim, assiste-se a uma nova sequência do espectáculo de magia negra, agora para entrar Aquiles.

Uma outra estrutura formal para as coplas que passam a ser compostas por duas quintilhas.

[4. Episódio]

[retorno do ...espectáculo]

Vem Arquiles e diz:

50

Arquiles

Quando Jupiter estava
em toda sua fortaleza
e seu gram poder reinava
e seu braço dominava
os cursos da natureza.

98e

435

99e

Quando Martes influía
seus raios de vencimento
e suas forças repartia
quando Saturno dormia
com todo seu firmamento

440

51

E quando o sol mais lozia
e seus raios apurava
e, a lua aparecia
mais clara que o meo dia,
e quando Vénus cantava...

100e

445

101e

E quando Mercúrio estava
mais pronto em dar sapiência
e quando o céu se alegrava
e o mar mais manso estava
e os ventos em clemência

450

52

E quando os sinos estavam
com mais glória e alegria
e os pólos s'enfeitavam
e as nuvens se tiravam
e a luz resplandecia

102e

455

A personagem Aquiles refere-se à ilha de Skyros que, segundo uma lenda, estaria situada mais ao largo da costa portuguesa.

E quando a alegria vera
foi em todas naturezas
nesse dia mês e era
quando tudo isto era
naceram vossas altezas.

103e

460

53

104e

Eu Arquiles fui criado
nesta terra muitos dias
e sam bem aventurado
ver este reino exalçado
e honrado per tantas vias.

465

105e

Ó nobres seus naturais
por Deos nam vos descudeis
lembre-vos que triunfais
ó prelados nam durmais
clérigos nam murmureis.

470

54

106e

Quando Roma a todas velas
conquistava toda a terra
todas donas e donzelas
davam suas jóias belas
pera manter os da guerra.

475

107e

Ó pastores da igreja
moura a seita de Mafoma [*morra*]
ajudai a tal peleja
que açoutados vos veja
sem apelar pêra Roma.

480

55

108e

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

485

109e

Zebron Assi assi aramá
dom zote que te parece?

Clérigo E a mi que se me dá?
Quem de seu renda nam há
as terças pouco lh'empce.

490

Aquiles apela à presença de Aníbal, Heitor e Cepião, e o Clérigo exige dos diabos que tragam os três logo de uma vez... Mais motivo para protestos de Danor e Zebron.

Mas entre os protestos e a algazarra de insultos ao Clérigo lá vão os diabos realizar novos passos de magia negra para ida aos infernos, voltando depois, saindo de entre ilusões com algum envolvimento de ruídos, fumos, cheiros, etc., lá trazem as três figuras requeridas pelo Clérigo.

E mais um verso cortado pela Censura de quinhentos. Haveria mais um verso a seguir aos 501 ou ao 502.

- | | | | |
|----------|--|--|-------------|
| | 56 | | 110e |
| Arquiles | Se viesse aqui Aníbal
e Heitor e Cepião
vereis o que vos dirão
das cousas de Portugal
com verdade e com rezão. | | 495
111e |
| Clérigo | Sus Danor e tu Zebrão
venham todos três aqui. | | |
| Danor | Fi de puta rapaz cão
perro, clérigo, ladrão. | | |
| Zebron | Mau pesar vej'eu de ti. | | 500 |

[5. Episódio]

[retorno do ...espectáculo]

Vem Anibal, Heitor, Cepião, e diz Anibal:

- | | | | |
|--------|---|--|-------------|
| | 57 | | 112e |
| Anibal | Que cousa tam escusada
é agora aqui Anibal
[xxx ...]
que vossa corte é afamada
per todo mundo em geral. | | |
| Heitor | Nem Heitor nam faz mister. | | 113e |
| Cepião | Nem tam pouco Cepião. | | 505 |
| Anibal | Deveis senhores esperar
em Deos que vos há de dar
toda África na vossa mão. | | |
| | 58 | | 114e
510 |
| | África foi de cristãos
mouros vo-la tem roubada
capitães ponde-lh'as mãos
que vós vireis mais louções
com famosa nomeada. | | |

Ó senhoras portuguesas
gastai pedras preciosas
donas, donzelas, duquesas
que as tais guerras e empresas
são propriamente vossas.

115e
515

59 É guerra de devação
por honra de vossa terra
cometida com razão
formada com descrição
contra aquela gente perra.

116e
520

Fazei contas de bugalhos
e perlas de camarinhas
firmais de cabeças d'alhos
isto si senhoras minhas
e esses que tendes dai-lhos.

117e
525

60 Oh que nam honram vestidos
nem mui ricos atavios
mas os feitos nobrecidos
nam briaís d'ouro tecidos
com trepas de desvarios

118e
530

Dai-os pera capacetes.
E vós priores honrados
reparti os priorados
a soíços e a soldados
et centum pro uno accipietis.

119e
535

61 A renda que apanhais
o melhor que vós podeis
nas igrejas nam gastais
aos proves pouca dais
eu nam sei que lhe fazeis.

120e
540

Dai a terça do que houverdes
pera África conquistar
com mais prazer que puderdes
que quanto menos tiverdes
menos tereis que guardar.

121e
545

Falta um verso, - censurado - poderia estar antes ou depois do verso 550, rimando em ...ores ou ...ãos.

Êxodo

...em **Apoteose**:

Cena final da mágica espectacular.

A acção está descrita apenas no que se refere à actuação das personagens.

62

[xxx ...ores / ãos]

Ó senhores cidadãos
fidalgos e regedores
escutai os atambores
com ouvidos de cristãos.

122e

550

123e

E a gente popular
avante nam recusar
ponde a vida e a fazenda
porque pera tal contenda
ninguém deve recear.

555

[Êxodo]

[**apoteose ...espectáculo**]

Todas estas figuras se ordenaram em caracol, e a vozes cantaram e representaram o que se segue cantando todos:

Cantam: Ta la la la lão ta la la la lão.

124e

Aníbal Avante avante senhores
que na guerra com razão
anda Deos por capitão.

560

Cantam: Ta la la la lão ta la la la lão.

125e

Aníbal Guerra guerra todo estado
guerra guerra mui cruel
que o gram rei dom Manoel
contra mouros está irado.
Tem prometido e jurado
dentro no seu coração
que poucos lh'escaparão.

565

570

Cantam: Ta la la la lão ta la la la lão.

Como é bem evidente, falta um verso na cantiga a vozes (com trechos falados), antes ou depois do verso 577, com a rima em ...ão.

Também a didascália final da peça não terá sido escrita por Gil Vicente, pois a frase pretende completar a didascália inicial que, comprovadamente, foi uma intervenção da Censura da Corte portuguesa e da Inquisição.

Anibal falando:

Aníbal Sua alteza detremina
por acrescentar a fé
fazer da mesquita sé
em Fez por graça divina.
Guerra guerra mui continua
[xxx ...ão]
é sua grande tenção.

126e

575

Cantam: Ta la la la lãõ ta la la la lãõ.

Anibal falando:

Aníbal Este rei tam excelente
muito bem afortunado
tem o mundo rodeado
d'oriente ao ponente.
Deos mui alto omnipotente
o seu real coração
tem posto na sua mão.

127e

580

585

Cantam: Ta la la la lãõ ta la la la lãõ.

E com esta soíça se saíram, e fenece a susodita tragicomédia.

Anexo - Poema de Gómez Manrique

Exclamación y querella de la gobernación

...que também era conhecido na época por:

Satira del mal gobierno de Toledo (Castela).

Embora o poema de Gómez Manrique tenha sido escrito (em *leonês*) numa linguagem diferente¹ da publicada no *Cancionero Generale* de Hernando del Castillo de 1511, e até com algumas diferenças no texto, com substituição de palavras, como nos versos: *Quando Roma prosperava (1) / Quinto Fabio la regia / e Cipion guerreava / Tito Libio descrivia. // Las donzellas e matronas (5) / por la onra de su tierra / desguarnian sus personas / para sostener la guerra.*, ou, ainda outro exemplo, no verso (115) *las carracas sin barquetes*, etc., com certeza que Gil Vicente fez a referência ao poema pelo texto publicado no *Cancionero*, porque usa o *Quando Roma conquistaba* do primeiro verso, assim, aqui fica esse texto.

I	
<i>Quando Roma conquistaba,</i>	1
<i>Quinto Fabio la regia</i>	
<i>y Cipión guerreaba</i>	
<i>Titus Livius describía.</i>	
<i>Las doncellas y matronas</i>	5
<i>por la honra de su tierra</i>	
<i>desguarnían sus personas</i>	
<i>para sostener la guerra.</i>	
II	
<i>En un pueblo donde moro</i>	
<i>al necio hacen alcalde,</i>	10
<i>hierro precian más que oro,</i>	
<i>la plata danla de balde.</i>	
<i>La paja guardan los tochos</i>	
<i>y dexan perder los panes,</i>	
<i>cazan con los aguilochos</i>	15
<i>cómense los gavilanes.</i>	

1 - Comprovado nos estudos publicados por Sara Russo: a versão castelhana do poema no *Cancionero Generale*, não corresponde exactamente ao original de Gómez Manrique. Em *Aproximación a la tradición textual de Gómez Manrique*. Tese de Mestrado em Literatura Espanhola, 2012.

III

*Queman los nuevos olivos
guardan los espinos tuertos,
condenan a muchos vivos
quieren salvar a los muertos.* 20

*Los mejores valen menos
mirad qué gobernación,
ser gobernados los buenos
por los que tales no son.*

IV

*La fruta por el sabor 25
se conoce su natio,
y por el gobernador
el gobernado navio.*

*Los cuerdos fuir debrían
de do locos mandan más, 30
que quando los ciegos guían,
guay de los que van detrás.*

V

*Que villa sin regidores
su triunfo sera breve,
la casa sin moradores 35
Muy prestamente se llueve.*

*Los puercos que van sin canes
pocos matan las armadas,
las huestes sin capitanes
nunca son bien gobernadas. 40*

VI

*Los zapatos sin las suelas
mal conservan a los pies,
sin las cuerdas las vihuelas
hacen el son que sabés.*

*El que da oro sin peso 45
más pierde de la fechura,
quien se guia por su seso
no va lueñe de locura.*

VII

*En arroyo sin pescado,
yerro es pescar con cesta, 50
Y por monte traqueado
trabajar con la ballesta.*

*Do no punen maleficios
es gran locura vivir, 55
y do no son los servicios
remunerados, servir.*

VIII

*Quanto más alto es el muro
más fondo cimiento quiere,
de caer está seguro 60
el que en él nunca subiere.*

*Donde sobra la codicia
todos los bienes fallecem,
en el pueblo sin justicia
los que son justos padecem.*

IX

*La Iglesia sin letrados 65
es palacio sin paredes,
no toman grandes pescados
con las muy sotiles redes.*

*Los mancebos sin los viejos
es peligroso metal, 70
grandes fechos sin consejos
sienpre salieron a mal.*

X

*En el cavallo sin freno
va su dueño temeroso, 75
sin el gobernalle bueno
el barco va peligroso.*

*Sin secutores las leyes
maldita la pro que traen,
los reinos sin buenos reyes
sin adversarios se caen. 80*

XI

*La mesa sin los manjares
no farta los convidados,
sin vezinos los lugares
presto serán asolados.*

*La nao sin el patrón
no puede ser bien guiada,
do rigen por afición
es peligrosa morada.*

85

XII

*Las ovejas sin pastor
destruyen las heredades,
religiosos sin mayor
grandes cometen maldades.*

90

*Las viñas sin viñaderos
lógranlas los caminantes,
las cortes sin caballeros
son como manos sin guantes.*

95

XIII

*El golpe hará liviano
la mano sin el espada,
el espada sin la mano
no dará gran cuchillada.*

100

*Las genteses sin los caudillos
muy flacamente guerrear,
los capitanes sencillos
por sendos hombres pelean.*

gentes

XIV

*Es peligro navegar
en galea sin los remos,
mas mayor es conversar
con quien sigue los extremos.*

105

*Pues si la conversación
es con los tales dañosa,
por cierto la subjeción
mucho sera peligrosa.*

110

sojucion

XV

*Hombres d'armas sin ginetes
prezosa facem guerra, perezosa
las naos sin los barquetes 115
mal se sirven de la tierra.*

*Los menudos sin mayores
son corredores sin salas,
los grandes sin los menores
como falcones sin alas. 120*

XVI

*Que bien como dan las flores
perfección a los frutales,
asi los grandes señores
a los palacios reales.*

*Y los principes derechos 125
lucen sobr'ellos sin falla,
bien como los ricos techos
sobre fermosa muralla.*

XVII

*Al tema quiero tornar
de la cibdad que nonbré 130
cuyo duro prosperar
quanto bien regida fue.*

*Pero después que reinaron
cobdicias particulares,
sus grandezas se tornaron 135
en despoblados solares.*

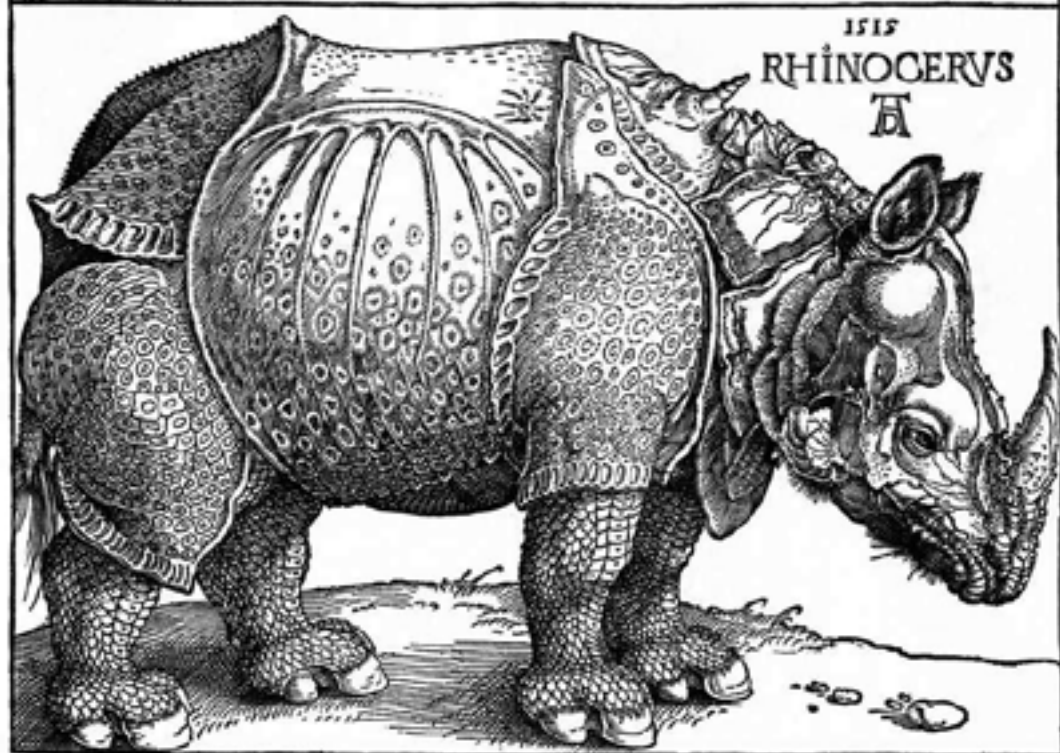
Fin

XVIII

*Todos los sabios dixieron
que las cosas mal regidas
quanto más alto subieron 140
mayores dieron caídas.*

*Por esta causa recelo
que mi pueblo con sus calles
habrá de venir al suelo
por falta de gobernalles. 145*

Nach Beschreibung: 1715. Im Jahr 1715. May hat man den großesthigsten König Emanuel von Portugal'sen Lyfobona aus India gebracht
ein sehr lebendig Thier, das man zu Rhinoceros/ das ist die mit all ihren gütlichen Dornen/ hat. Es hat ein sehr mit ein geschnitten Rhinoceros/ und ist von hinten sehr
in die Länge sehr / und ist in der Größe als der Stier/ aber nicht so stark. Es hat ein sehr starkes Horn/ und ist sehr stark. Es hat ein sehr starkes Horn/ und ist sehr stark.
gantz in ja wegen was es bei Rayen/ hat da ein Rhinoceros/ das ist der hellste Rhinoceros. Der hellste Rhinoceros ist sehr stark. Der hellste Rhinoceros ist sehr stark.
das Thier mit dem Kopf/ zwischen die Fohren/ und soll den hellsten Rhinoceros/ das ist der hellste Rhinoceros. Der hellste Rhinoceros ist sehr stark. Der hellste Rhinoceros ist sehr stark.
gantz in ja wegen was es bei Rayen/ hat da ein Rhinoceros/ das ist der hellste Rhinoceros. Der hellste Rhinoceros ist sehr stark. Der hellste Rhinoceros ist sehr stark.



1515
RHINOCERVS
A

Índice

Prefácio	5
Sobre o espectáculo – questões primárias	9
Sobre Exortação da Guerra	17
<i>Sobre a data de (criação e) representação da peça</i>	17
Outro elefante	18
As terças para a guerra no Norte de África – objectivo Mamora	19
Duarte Galvão e a Embaixada à Etiópia	25
O infante Fernando de Habsburgo	26
Sobre a Copilaçam de todas as obras de Gil Vicente	31
Rastos da Censura em Exortação da Guerra (1562)	38
<i>Linguagem para feitiços – esconjurações, conjurações</i>	40
<i>Cenários e figurinos</i>	45
<i>A integração na peça do que está sucedendo na realidade</i>	46
<i>Figuras da peça</i>	49
Ainda as figuras alegóricas	55
Figurantes obrigatórios	56
Estrutura, sentido e significados da peça	57
Sobre a moralidade, trama, mythos e enredo	59
<i>Conclusões</i>	61
Miserere Mei, Deus	66
Tratamento do texto da peça	68
Apresentação de Exortação da Guerra	69
Exortação da Guerra	70
[Prólogo]	70
[I – Parte]	73
[1. episódio]	75
[II – Parte incluída na I]	78
[2. Episódio – A]	78
[2. Episódio – B]	80
[3. Episódio]	83
[4. Episódio]	85
[5. Episódio]	87
[Êxodo]	89
Anexo - Poema de Gómez Manrique	91

Teatro (obras) de Gil Vicente 1502-1521 (reinado de Dom Manuel I)

1	1502	Visitação	x Jul. Paço da Alcáçova	após nascimento de João III
2	1502	Pastoril Castelhana	24 Dez. Paço da Alcáçova	...Madona e o Menino
3	1503	Reis Magos	6 Jan. Paço da Alcáçova	...imagem anterior, cortejo
4	1503	Quatro Tempos	24 Dez. Paço da Alcáçova	...pintura – Reis Católicos
5	1504	São Martinho	Caldas da Rainha	a caridade do cavaleiro cristão
-	1505	*LUTO - Morte Isabel, a Católica	em 26 Nov. de 1504	...pela mãe da Rainha
	1506	(Sermão de Abrantes)	3 Mar. Abrantes, Igreja	o Projecto de trabalho
	1506	(Custódia de Belém) , Morre Beatriz	em 30 Set. 1506.	(de 1503 a finais de 1506)
-	1507	*LUTO - por Beatriz, mãe do Rei.		...pela mãe do Rei
6	1508	Alma . Criado, escrito em 1506-1507	Páscoa, Paço da Ribeira	a construção da <i>nova</i> Igreja
7	1509	Índia . Criado, escrito em Abril... (a).	...após batalha de Diu	Portugal, domínio do Índico
8	1509	Quem tem farelos	...com Henrique VIII	obser. nova <i>figura</i> na Europa
-	1510	<i>...uma peça na festa do Corpus Christi</i>		
9	1510	Fé	24 Dez. (?)	...visita à capela Sistina
10	1511	Sebila Cassandra	24 Dez. (Concílio de Pisa)	a Santíssima Liga c/França
11	1512	O Velho da Horta	1 Nov. (inaugura Sistina)	o Museu do Vaticano
-	1513	(b). (c).		
12	1514	Fama (Portugal na Europa)	...após o regresso de Roma	embaixada ao Papa Leão X
13	1515	Exortação da Guerra	...antes de 13 de Junho.	pela "partida" para Mamora
-	1516	*LUTO - Morre Fernando o Católico	em 23 Jan. de 1516	...pelo pai da Rainha
	1517	(Miserere) . (23 Jan. de 1517 ?)	Câmara da Rainha Maria	...por Fernando o Católico
-	1517	*LUTO- Morre a Rainha Maria (d).	em 7 Mar. de 1517	...pela Rainha Maria
14	1518	Barcas I (Inferno)		
14	1518	Barcas II (Purgatório)	24 Dez. ...à Rainha Leonor	
14	1519	Barcas III (Glória)	Páscoa	
15	1519	Viúvo	...ao Príncipe João	
16	1520	...rainha Dido e Eneias (anónimo)	...para o Imperador Carlos	...não re-(a)presentada...
17	1521	Fadas	21 Jan. Entrada da Rainha	
18	1521	Cortes de Júpiter	8 Ago. Partida de Beatriz	
19	1521	Rubena	...ao Príncipe João	

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) Logo 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.

Gil Vicente – Enquadramento cronológico na História do Teatro Europeu

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

*150? ? Lucas Fernandez (1474 - 1542) - obra ?

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

*150? ? Lucas Fernandez (1474 - 1542) - obra ?

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

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

1518 Desde 1518, e entrando pelo século XVIII,
publicações de obras avulsas de Gil Vicente.

1562 Primeira publicação da ***Copilaçam de todalas obras de Gil Vicente***,
com Privilégio Régio, não isenta dos cortes da Censura, e muito 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.

* Ainda não encontramos forma de datar as primeiras obras de Lucas Fernandez que, por tradição, pretendem-se anteriores às primeiras obras de Gil Vicente, e porque mantemos sérias dúvidas disso, temos vindo a adiar a publicação dos nossos estudos sobre os autos de 1502 e 1503.

em 2008 publicámos — *Auto da Alma* – 500 anos

Platão

arte e dialéctica

A República
Fedro
Híptas
(maior e menor)
Íon

O Predomínio e Sepultura
do Mestre de Retórica,
na Copulação de todas as
obras de Gil Vicente.

Auto da Alma 1508

O Papa Júlio II, a ALMA,
perante a Ideologia do
Enchiridion de Erasmo.
A construção da Basilica de
São Pedro de Roma, a Pou-
xada necessária às almas...
A Santa Madre Igreja, São
João de Latrão, a *Cathedra*
Romana, Cadeira Papal e o
Altar, a Mesa de São Pedro.
A Custódia de Belém, o
muimento.

- 1 - Visitação, 1502
- 2 - Pastoral Castelhano, 1502
- 3 - Reis Magos, 1503
- 4 - Quatro Tempos, 1503
- 5 - São Martinho e Sermão...

Em preparação:
- Festa
- Clérigo da Beira

ISBN - 978-972-9900004-4
Auto da Alma de Gil Vicente.
ISBN - 978-972-9900005-1
Gil Vicente e Platão,
Arte e Dialéctica.

Publicações impressas (brochuras)

isbn 978-972-9900009-9

título Gil Vicente, o Clérigo da Beira, o povo espoliado – *em pelota*.

autor Noémio Ramos

isbn 978-989-977490-2

título Gil Vicente, Tragédia de Liberata, Do Templo de Apolo à Divisa de Coimbra.

autor Noémio Ramos

isbn 978-972-9900006-8

título Gil Vicente, Auto da Visitação, Sobre as Origens.

autor Noémio Ramos

isbn 978-972-9900007-5

título Gil Vicente, o Velho da Horta, de Sibila Cassandra à “Tragédia da Sepultura”

autor Noémio Ramos

isbn 978-972-9900008-2

título Gil Vicente, Carta de Santarém, 1531. Sobre o Auto da Índia.

autor Noémio Ramos

isbn 978-972-9900004-4

título Auto da Alma de Gil Vicente, Erasmo, o *Enchiridion* e Júlio II...

autor Noémio Ramos

isbn 978-972-9900005-1

título Gil Vicente e Platão - Arte e Dialéctica, Íon de Platão...

autor Noémio Ramos

isbn 978-972-9900002-3

título Os Maios de Olhão e o Auto da Lusitânia de Gil Vicente

autor Noémio Ramos

isbn 978-972-9900000-6

título Francês-Português, Dicionário do Tradutor

autores Maria José Santos e A. Soares

2008



2010



2012



eBooks publicados em PDF (até 2013)

- isbn 978-989-97749-5-7 (2ª Edição, 2013)
título Gil Vicente, o Clérigo da Beira, o povo espoliado – *em pelota*.
autor *Noémio Ramos*
- isbn 978-989-97749-1-9 (2ª Edição, 2012)
título Gil Vicente, Tragédia de Liberata, Do *Templo de Apolo* à *Divisa de Coimbra*.
autor *Noémio Ramos*
- isbn 978-989-97749-6-4 (1ª Edição, 2013)
título Gil Vicente, Exortação da Guerra, da *Fama* ao *Inferno*.
autor *Noémio Ramos*
- isbn 978-989-97749-4-0 (2ª Edição, 2013)
título Gil Vicente, Auto da Alma, Erasmo, o *Enquiridion* e Júlio II...
autor *Noémio Ramos*

<http://www.gilvicente.eu/downloads.html>

Gil Vicente Tragédia de Liberata

Do Templo de Apolo à Divina de Coimbra
História da Europa – 32

1526



Noémio Ramos

2ª Edição (PDF) - 2012

Teatro da Renascença

Gil Vicente O Clérigo da Beira

O povo espoliado - em peitos
História da Europa – 34

1526



inclui um resumo analítico do
Auto Escrivão do Pelourinho

Noémio Ramos

2ª Edição (PDF) - 2013

Teatro da Renascença

Gil Vicente Auto da Alma

Erasmio, o Enquiridion e João II
História da Europa – 6

1508



Noémio Ramos

2ª Edição (PDF) - 2013

Teatro da Renascença

Gil Vicente Exortação da Guerra

da Fome ao Inferno
História da Europa – 13

1515



Noémio Ramos

1ª Edição (PDF) - 2013

Teatro da Renascença

cartaz manifesto - 2008

Gil Vicente e

**Espaço (lugar), Tempo e Acção dos Autos
*enigmas com 500 anos***

alianças conflitos acordos enganos revoltas reviravoltas
guerras reconhecimentos peripécias desenlaces ...

Liberdade de pensamento e expressão

Ideologias e o Poder na Europa



As figuras nas personagens dos autos

Gil Vicente - Erasmo de Roterdão - Martinho Lutero - Tomás More
Garcilaso de la Vega - Sá de Miranda - Miguel Ângelo - Francisco I
Carlos V - Henrique VIII - Manuel I - João III - Fernando de Aragão
Fernando da Alemanha - Júlio II - Leão X - Adriano VI - Clemente VII
Isabel de Habsburgo - Margarida de Habsburgo - Louisa de Savoy - ...

A História da Europa por Gil Vicente

Teatro da Renascença

A Europa do século XVI