

Gil Vicente

Inês Pereira

as Comunidades de Castela

História da Europa – 22



1523



Noémio Ramos
2017

Gil Vicente, Auto de Inês Pereira

Título *Gil Vicente, Auto de Inês Pereira*
Sub-títulos *As Comunidades de Castela*
História da Europa – 22

Autor Noémio Ramos

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

BNP
Depósito Legal **428826/17**

(c) Projecto, Estudos, Investigação, Produção e Interpretação
de Noémio Ramos.
- Todos os direitos reservados.

Gil Vicente, Auto de Inês Pereira

As Comunidades de Castela

História da Europa – 22

Autor e Editor
Noémio Ramos

1ª Edição
prt 12 exemplares
formato digital: .swf

Faro, Julho de 2017

www.gilvicente.eu

Índice

ENSAIO SOBRE A CRÍTICA	9
SOBRE <i>INÊS PEREIRA</i>	25
• FIGURAÇÃO DO CARÁCTER NAS PERSONAGENS	25
• TEXTO DA PEÇA (1523? – 1562)	29
LER <i>INÊS PEREIRA</i>	31
• OS FUNDAMENTOS HISTÓRICO-POLÍTICOS	37
• O ENREDO, DA TRAMA AO MYTHOS	49
• <i>FIGURAÇÃO DE (ID)ENTIDADES NAS PERSONAGENS</i>	54
• ESQUEMA ESTRUTURAL DA PEÇA	55
• CENÁRIO	57
• SOBRE A CENA FINAL	59
• CONCLUSÃO	63
AUTO DE <i>INÊS PEREIRA</i>	67
ENQUADRAMENTO CRONOLÓGICO	107

Ensaio sobre a crítica

Antes de apresentarmos a leitura da peça *Inês Pereira* queremos afastar qualquer pretexto a confronto com situações díspares, que necessariamente enfrentaremos pelo nosso percurso, ao reencontro de outros pronunciamentos sobre as obras de Gil Vicente: seja o caso de estabelecer comparações entre personagens nomeadas com o mesmo tipo, fazendo parte (como figuras) de diferentes peças (muitas vezes considerados como figuras tipo); seja o de procurar estabelecer relações de parecença, semelhança ou identidade entre imagens de figuras desenhadas ou pintadas confrontando-as com algumas cenas avulso ou do contexto da peça, ou conclusões sobre as obras do dramaturgo.

No primeiro caso já avançámos com uma explicação na nossa publicação (em 2012) sobre a análise da peça *Pedreanes (O Clérigo da Beira)*, e voltaremos aqui ainda ao caso com o Ermitão – personagem em *Inês Pereira* – mas, mais adiante nesta publicação.

No segundo caso, pode ler-se e reler-se o que temos publicado para verificar que nunca o fizemos, nem algo semelhante com a situação descrita. De um modo geral, o que nós já fizemos e fazemos, é identificar nas obras de cada um dos trabalhos referenciados (seja do pintor, do filósofo ou do poeta,

etc.), um pensamento próximo ou comum aos autores, identificando um mesmo modo de ver e estruturar o pensamento na obra em causa, quer a realidade social, política e ideológica do seu tempo, quer a cultura coetânea, e de traduzir o melhor possível, especificando, esse pensar exposto de modo figurativo nas suas obras, seja pela filosofia, seja pelo teatro, pela pintura ou por outra técnica artística.

As ditas iconologias e iconografias (Panofsky e seguidores) como aplicações metodológicas lançam certa confusão, pela sua ingenuidade conceptual e controversa fundamentação teórica, fruto de conceitos mal formados e transvertidos entre diferentes universos científicos. A iconologia (antiga, tradicional) tinha por base preceitos teóricos (Cesare Ripa) do século xvii e xviii que se relacionavam mais com alegorias, *símbolos socializados* (até ícones) compostos por uma ligação convencional supostamente histórica ou cultural, uma simbologia associativa, as mais das vezes arbitrária (construída, convencional), concretizada em configurações gráficas ou esculpidas. Mais modernamente, esta passou a entender-se por iconografia, enquanto que por iconologia se quis passar a entender o estudo do objecto de arte na sua imagética, tomando esta numa perspectiva iconográfica, como produto do meio sócio cultural histórico (depois aditando a semiótica, etc.) numa perspectiva globalizante em geral alargada, com consequências caóticas, e mais recentemente simplificando ainda mais, numa limitação conceptual da pintura (nas artes plásticas), considerando o objecto arte (pintura) como um “**ícone**” – como um simplismo de certa semiótica – representativo de uma sociedade, de um universo sócio cultural, entre outras questões, nele buscando a resposta à pergunta: *Que significado tem tudo isto?* Ora, ainda que um determinado *quadro* (uma pintura, escultura, etc.) possa ser considerado como um *ícone* (noutro sentido da palavra) de determinada socialite, determinada cultura de um meio social (localizado e identificado historicamente), a sua análise como tal não corresponde de modo nenhum a uma análise do objecto *de facto* como uma obra de arte, dizendo apenas respeito ao carácter simbólico de uma obra como objecto representativo (ícone) de determinados e bem específicos grupos sociais, porque uma *obra de arte* pode, eventualmente, como qualquer outro objecto, adquirir uma tal identificação. Porque, uma obra de arte pode até estar pejada de ícones (símbolos socializados e valores sócio culturais de qualquer grupo ou elite) com diversas e muito diferentes identificações – que podem e devem ser estudados no contexto do estudo da obra enquanto identificativa de *objectos* do seu tempo – ou não ter, nem nela haver (se é possível),

qualquer ícone representado e, em qualquer dos casos, adquirir o valor de uma obra-prima representativa de uma época, sem que ela própria seja ou adquira a identificação de ícone dessa época.¹

A questão, para além da pescadinha de rabo na boca, e após Panofsky,² as mais das vezes, transforma-se por contaminação de outros “saberes” nas mais variadas aberrações, sobretudo pela sua aplicação mediante outros formalismos às artes plásticas – área onde, pela ignorância generalizada nas áreas disciplinares que a compõem, característica dos meios culturais (do Poder e do Saber), ou por puro oportunismo, vale tudo para as referidas elites (elegendo os *alfaiates* do conto de Andersen), – ou ao teatro, tendo sido desenvolvido um mar de trabalhos de estudo interdisciplinar, ditos de investigação e de comparação entre obras e artes (etc.), cuja crítica não tem aqui cabimento e, por isso, nos limitamos, agora, à questão que temos abordado em breves trechos noutras publicações.³

Antes de mais devemos considerar que o conhecimento do, ou sobre o objecto arte, não está tanto no valor atribuído, ou nos *significados*, está muito mais no *sentido*, pelo que estaria mais na resposta à pergunta: ***Que sentido tem ou faz este objecto?*** Porque sentido e significado são *coisas* completamente diferentes e o valor atribuído tem muitas e diversas causas, e tem uma muito rara contribuição (ou nenhuma) para a análise de uma obra de arte. Uma obra de arte pode ter diversos significados, dependendo (ou não) do seu universo representativo, que em si pode reunir diversos outros universos significativos, mas também depende da sua dimensão conceptual.

Na análise de uma obra, e em resposta àquela pergunta, cada investigador (autor da análise) encontrou ou há de encontrar o sentido que considera

1 - De salientar a pseudo sapiência, em polémica desenvolvida nos meios de comunicação social, desenvolvida acerca dos quadros quinhentistas, *Chafariz d'el-rey* e *Rua Nova dos Mercadores*, questões muito bem esclarecidas por Fernando Baptista Pereira e Vítor Serrão, quer sejam as referidas pinturas autênticas, quer primorosas falsificações.

2 - Desde há muito sobejamente contestado em diversos aspectos. Aliás, como também outros autores ligados aos estudos de História da Arte – sobretudo os que relacionam mais directamente a Arte ao campo emocional – mas também Gombrich, Hauser:, Gardner, etc.... O anedótico de assumir a Arte como um universo de “expressão de emoções”, foi posto de parte, correspondeu a um largo período (alguns dos últimos séculos) obscuro da inteligência humana, foi ultrapassado mesmo antes das últimas experiências que demonstraram que uma “fórmula matemática”, (uma fórmula de Euler, por exemplo), *emociona expressivamente* da mesma modo e num mesmo ou maior grau um matemático, assim como um bom desenho ou pintura *emociona expressivamente* um artista ou o *especialista* em Arte.

3 - Gil Vicente, *Auto dos Reis Magos, (festa) Cavalcada dos Reis* (2016), Gil Vicente, *Exortação da Guerra, da Fama ao Inferno* (2014), etc..

ser o *próprio* da obra em análise, pelo que diferentes investigadores podem encontrar – querendo defini-los – sentidos diferentes, dependendo da interpretação que cada um deles faz daquela obra de arte. Porém, uma obra de arte terá apenas um sentido (único ou dialéctico, aparentemente contraditório), com uma forma mais geral e, nela, com aspectos específicos – aquele sentido (ainda que um não senso) dado pelo autor da obra – e as obras-primas terão um *sentido dialéctico* constituído na sua própria formulação. Assim, mais correctamente, a resposta àquela pergunta deveria obter-se passando pelo conhecimento dos motivos e pelo esclarecer das razões do autor, isto é, respondendo às questões: *para que(m)*, *por motivação de quê*, *o quê*, *porquê*, *como e quando*, implicando-as e exigindo-as na explicação dada à pergunta posta à época de origem: ***Que sentido teve ou fez este objecto?***

A partir da resposta mais correcta se poderá então considerar a universalidade do sentido do objecto e, a partir daí, da sua actualidade. Pois, como defendemos em outro lugar, haverá uma só *interpretação científica* (dialéctica) para o *objecto* – o seu sentido – um objecto de Arte tem um sentido dialéctico universal, e, para tal se encaminhará sempre a investigação, quaisquer que sejam as vontades no futuro e ou os desvios já sucedidos, quaisquer que sejam os estudos antecedentes concluindo *sentidos contrariantes*.

Se queremos investigar o conjunto das obras transversalmente, ou mesmo as suas particularidades manifestadas na aparência – em obras diversas – ou fazer um estudo comparativo, antes de mais é necessário analisar cada uma das obras *de per si*, pois, cada uma constrói o seu próprio universo (enclausurando-o), com as suas próprias particularidades, que só na aparência são as mesmas, ou semelhantes a outras particularidades de uma outra obra (ou de uma segunda peça). Assim, qualquer estudo comparativo que não proceda à análise ou não tome uma análise realizada com os mesmos parâmetros de cada obra em causa, no geral e nas suas particularidades, na sua forma global e especificidades (ou partes), e que não tenha considerado os diferentes universos representados, além do criado por cada autor, sempre carecerá de fundamento e de sentido.

Para além do *sentido*, e antecedendo-o, a questão essencial, em relação às artes plásticas, a pintura em especial (as outras artes poderiam ser deduzidas desta? como o fizeram Aristóteles e Platão?), será procurar responder à pergunta: *o que é a pintura?* Que o mesmo é dizer, pelos seus fundamentos: *o que é o desenho?*

Tais questões, colocadas em dúvida tranquila e sistemática sempre a sobrepôr-se ao trabalho de investigação, de certo modo dominaram toda a nossa vida: as nossas leituras, a nossa observação e pesquisas, na sua própria episteme. Também deste modo, procurando a resposta à pergunta: o que é o *desenho infantil*? – Que, ainda hoje podemos reafirmar: não é arte, como também não constitui, nem se constrói como linguagem, nem *expressão* do carácter (nem do emocional) do indivíduo. – E, do mesmo modo, continuando a reflectir questionando a origem (em análise) da pintura e dos registos gráficos do homem primitivo, e tudo aquilo que pode ter conduzido o ser humano ao desenho.

Estas são questões que mantêm ainda a nossa expectativa e, se sobre o *desenho infantil* mantemos algumas ideias teóricas ensaiadas, que permanecem na gaveta, sobre alguns dos restantes temas o nosso conhecimento estabelece-se bem com algumas conclusões e outras lacunas, sobretudo devido à impossibilidade de acesso ao lugar e ao meio histórico, pois pelo panorama dos trabalhos teóricos existentes será difícil lá chegar.

Retomemos por exemplo a ideia de ícone, que teve e continua a ter vários *significados*, seja no contexto das teorias da percepção, psicologia, psicanálise, semiótica (semiologia), linguística, história da arte, teorias da comunicação, da literatura, da arte, do conhecimento, etc., etc., inclusivamente na linguagem de uso comum, hoje no dia a dia, depois do computador até no telemóvel, serve para navegação como apontador selectivo – escolher e seguir o caminho das pedras – para escolha de algo a atingir, organizando um percurso. Porém, como exemplo neste texto, vamos iniciar pelo “ícone” mais acima, em que colocámos a palavra entre aspas para agora a distinguir... Um desenho – ou mesmo uma fotografia – ou uma pintura é um objecto demasiadamente complexo para ser tratado aqui em poucas linhas e de uma forma abstracta. Todavia, podemos afirmar: uma pintura (obra de arte), ou mesmo um simples desenho, jamais caberá na redução a um ícone,⁴ como algumas versões da semiótica ou da semiologia (e daquilo que se tem nomeado por iconografia) o pretenderam e o pretendem, persistindo em cimentar o erro. Um ícone é um representante simbólico (gráfico, plástico) dirigido a evocar uma imagem mental, – uma pintura, o objecto como obra de arte, não constitui produto da representação de uma imagem mental, embora a sua *forma aparente* seja perceptível como tal ao homem simples (como ao desconhece-

4 - A não ser pelo sentido de *ícone* dado por Bizâncio e por iconoclastas. Mas este é apenas mais um sinónimo relacionado com a representação de imagens sagradas idealizadas.

dor), ou à visão instantânea – um ícone, formula-se, talvez pela primeira vez (como pela criança), como um modo de construção gráfica *daquela* imagem mental presente no pensamento, por uma actividade mental designada por (Piaget) *função simbólica* da mente humana, modo muito mais primitivo do que a representação de uma figura ou de uma configuração, muito mais primário ainda que uma simples *forma* (geométrica ou não) elementar. Mas este é o *sentido* mais comum e exacto do termo **ícone**, que está presente nos ícones bizantinos, como está presente naquele termo *iconoclastas* (destruidores de imagens), ou no termo *icónico* para designar algo que é tomado símbolo ou metáfora aplicada a alguma frase (“imagem, conceito”) de um determinado período ou época, assim como está naquela palavra “ícone” que no início utilizámos (negrito, com as aspas), do mesmo modo que, por exemplo, encontramos um ícone na imagem (da foto) de *Marilyn Monroe*⁵ *para o filme The Seven Year Itch*, registando e fixando a sensualidade da actriz, ou a imagem (do cartaz) do *Tio Sam*, como personificação do governo dos USA (replicada pelos candidatos à presidência), a partir da angariação de voluntários para a guerra (têm um significado socializado, simples e “imediato”, evocando o registo da *imagem mental* consequente do *objecto* referenciado). Pelo que, repetimos, um ícone é um representante simbólico (gráfico, plástico, visual) que aponta (remete) directamente *para a* (apela à) *imagem mental* induzida por referência (socializada), evocando-a, seja ela uma representação fruto (produto) da fotografia, fixando-se no *objecto* fotografado, seja uma representação ideal fixada em permanência (*Tio Sam*), seja algo representado de carácter mais concreto – a imagem gráfica de um prato e talheres, para significar o restaurante – seja a simples representação da imagem esquemática de uma pessoa, pois, são também ícones aquelas imagens gráficas simplificadas que permitem distinguir os sexos no acesso ao WC.

Um **ícone** tem sempre um significado único e inconfundível que remete para um só referente – por isso é usado na informática e, neste caso, podemos falar *de facto* de iconografia (que não é tão simples como parece, implica, além da evocação da imagem, a sua associação com a acção, uma rede arborizada de percursos condicionados em crescendo, etc.) – que lhe é dado pela imagem aludida na representação significativa, quer seja a imagem de um santo (bizantino...) quer a imagem de luz verde ou vermelha do esquema da

5 - Que não se confunda a fotografia em causa – ou qualquer outra – com a imagem do *objecto* fotografado, o ícone em causa é a *imagem objecto* da foto, que evoca (em representação mental) aquela imagem de Marilyn Monroe, e não a *obra fotográfica*.

figura humana dirigida aos pés, ou a imagem que evoca a acção a desencaixar ao sobrepor o ícone indicador da posição do rato na tela ao ícone requerido, accionando-o, para atingir aquilo que se pretende. Semelhante ao ícone – com diferenças significativas – é o *cromo*, sejam os do futebol⁶ sejam os da “patrulha pata”, com suporte em fotografia ou em desenho, pois tal como o ícone, o seu conteúdo significativo está na imagem em referência (socializada), e não na forma em que se apresenta, ou na forma representada, como é o caso de uma pintura, um desenho ou uma fotografia, que podem conter um ícone ou muitas dezenas de ícones, em conjunto ou não com um ou vários cromos, onde serão apenas *objectos* representados na pintura, no desenho ou na fotografia. É evidente que tais *objectos* podem ser estudados, mas não constituem nem a base ou suporte, nem a estrutura ou, o que quer que seja – senão o *objecto* representado – da obra de arte, seja ela pintura, desenho, ou fotografia, etc..

Tomemos agora outro exemplo, que não constitui (hoje) iconografia, mas que continua a ser desenho. Estas pequenas letras do texto que formam palavras e que entram de rompante pela nossa mente, onde são traduzidas (quase) sem mediação, são desenhos muito significativos, e de tal modo apreendemos os seus significados e os usamos, que nos bastam como suficientes as suas representações esquemáticas (impressos ou manuscritos) em que os convertemos, mais ainda, no seu conjunto organizado formam configurações esquemáticas que de tal modo se sedimentaram, que são percebidas (percepcionadas) sem reflexão, a velocidades imperceptíveis, (parecendo) depender mais do conhecimento sedimentado – lemos o que queremos com o que sabemos – do que da interpretação (“imediate”, mas na verdade mediaticizada pelo desenho) desses símbolos esquematizados pelo uso, desses desenhos (minúsculos) devidamente organizados em conjuntos onde também estes *aglomerados* adquirem formas que os integram (os mais minimal) em composições gráficas autónomas (sem referirmos aqui o design – estilo – da letra, dos *tipos* gráficos, ou da composição deles no campo visual, das letras, palavras ou frases, que constitui ainda outro aspecto do desenho, o mais visível e conhecido pelo homem comum e por alguns pseudo “poetas e artistas” da moda), palavras, sintagmas, e até frases completas. E mais ainda, até nos manuscritos, o decifrar dos pequenos esquemas se baseia mais nos conjuntos

6 - “Por falar em Cromos”... A cultura portuguesa ficou agora enriquecida com esta publicação, que assim vem preencher uma lacuna no universo dos *média* portugueses, sempre tão atentos às mais altas elites culturais do país.

possíveis desses pequenos desenhos (onde até suportamos a ausência de alguns), cuja forma estará presente na aparência, e, onde, na sequência da sua interpretação, até pela captação do sentido do texto se decifram outros. Tudo isso se realiza sem darmos conta, sem reflexão (aparente), mas uma aprendizagem desse desenho (*de facto* desenho) foi sempre necessária.

Uma pintura, ou mesmo um desenho artístico, não se limita de forma alguma a um ícone, porque constitui sempre um *universo processado* – muito mais além do que desenho de esquemas, ainda que significativos, portanto, bem mais complexo – *por representação de espaços figurativos* – definindo-se como o resultado de um processo de composição de *momentos* (instantes, episódios se mais vastos, controlo do tempo) desenvolvido num sistema em processo de organização, descoberta e improvisado de relações processuais, espaciais e formais de outros universos processados de objectos reais e ou figurativos, *universos processados* da mesma ou de natureza diversa – configurando sempre, de algum modo estruturado, uma representação da visão do mundo num processo elaborado pelo autor, perante e em confronto com a natureza perceptiva (considerando a percepção como uma actividade dependente do conhecimento assimilado e acomodado anteriormente) e as concepções do universo cultural, do espaço físico, social e humano da sociedade do seu tempo, portanto em pleno conflito interior (no pensar e sentir). Sendo certo que a maioria dos desenhos e ensaios de pintura de um artista (pintor, *de facto*) correspondem apenas a estudos preparatórios na perspectiva de realização da sua obra de Arte.

A nossa definição refere a pintura, mas, como atrás dissemos, e como já o fizeram Platão e Aristóteles, supomos ser compatível com uma definição para as restantes Artes. Ou não?

Mas, como é evidente, nós referimo-nos à pintura *de facto*, à pintura como Arte, não às mistificações que hoje, a par de uma ou outra peça de Arte, ocupam (exposições e) bienais, galerias, jardins, avenidas e rotundas, “*centros culturais*” e os museus ditos de arte contemporânea, pretendendo ocupar o lugar da Arte.⁷

Um ícone começa por ser aquela primeira linha circulante, por vezes muito irregular, que se fecha (“bolinha”), que a criança consegue desenhar fechando a curva mais ou menos (ou pouco) uniforme, e que logo a identifica

7 - Não esqueçamos que assim como a representação de rectas e curvas, triângulos, quadrângulos, círculos, antecedeu a geometria, também a representação espacial pela perspectiva linear na pintura – que nada tem de simbólico, sublinhe-se – antecedeu em cerca de trezentos anos a concepção *de facto* da geometria do espaço tridimensional do mesmo pelos matemáticos.

como qualquer coisa ou pessoa: fazendo uma atribuição simbólica da imagem, evocada mentalmente, àquele grafismo por ela conseguido realizar. Assim começa a iconografia. Mas, daqui até atingir alguma parença (aparência ou esquema) – entre a imagem mental evocada e a sua representação simbólica – há um longo (aparentemente muito curto) e árduo caminho a percorrer por interacção da mente individual com o mundo exterior (por *intermédio* da percepção e dos sentidos), numa relação biunívoca entre o indivíduo produtor daquele registo e o seu meio social, antes que cheguem a um acordo sobre o representante (ícone) ideal do *objecto em causa* naquela muito simples imagem mental, para uma maior eficácia na comunicação entre o indivíduo e a sociedade envolvente concretizando a trilogia necessária à eficácia da comunicação: o signo gráfico. Nesse longo percurso o ícone inicial dará lugar a uma prefiguração significativa e a uma constatação gráfica (algo pseudo consciente) da arbitrariedade dos signos (esquemas), mas o uso dos signos icónicos imanentes das imagens adquiridas pela vivência do indivíduo, como resultado da actividade de uma função simbólica do pensamento, enquanto função atributiva de significados permanece activa e, conjugando-se com o universo vocal e os *objectos* referenciados – na trilogia adquirida – permitirá a compreensão e aprendizagem da leitura e escrita. Enquanto *objectos* ideais criados, permanecem ou evoluem e transformam-se, tanto como todos os outros elementos constituintes da *função simbólica*... Todas as funções e capacidades adquiridas permanecem vivas, revivendo-se a cada momento entre no indivíduo e o seu meio, até à sua morte (multiplicando-se e transformando-se) como produtoras de sentido e significados. Contudo, quanto ao universo da representação pelo desenho, só após a sedimentação do ícone, e após adquirido o *sentido* da arbitrariedade dos (esquemas) signos gráficos, surgem as configurações formais estáticas e mais tarde outras formações simbólicas, como as figuras, num sistema de construções bem mais complexo, e só por volta dos seis anos de idade surgem as primeiras construções elementares para a representação do espaço, etc., etc.. Todavia, não tem cabimento, nem há espaço nem oportunidade para tratarmos aqui da imensidão do universo científico (e artístico) do desenho, nem do desenho infantil... Porém, abreviando diremos que na generalidade, no comum dos mortais, o *desenho infantil* desenvolve-se, evoluindo até à adolescência, período em que o indivíduo se apresentará apto às primeiras configurações formais dinâmicas e à aprendizagem da representação gráfica do espaço e das ideias, dos universos envolventes e ou culturais. Mas antes desta capacidade adquirida o

desenho das crianças ou dos jovens pré-adolescentes, nada tem de arte ou desenho artístico.⁸

Aquelas mesmas *tecnologias* do desenho que acabámos de referir, estão presentes na Arte (sobretudo na pintura, porque esta é a única Arte que manipula o desenho em todos os seus aspectos), juntamente com outras (inumeráveis?) *tecnologias do desenho*, inclusivamente as geometrias e os diversos tipos de desenho, de projecto e perspectivas, esquemático, etc., que as *técnicas do desenho* têm criado e oferecido às ciências, ou a simples suportes de informação e organização do conhecimento – trabalhando no seu campo apropriado de investigação: a Arte (a pintura), – em suma, desenvolvido e entregue a diversos usos, ciências e tecnologias diversas, desde há muitos milénios.

Alguns, assumidos matemáticos, com um pensamento mais linear, costumam dizer que tudo é matemática, na verdade se tivéssemos uma tão curta visão, nós diríamos que tudo é desenho: a geometria antes de o ser é desenho – desenho, depois reflexão, geometria, relações métricas, etc. – e prosseguindo, assim nessa mesma visão, em todo este mundo por onde o homem passou (deixando vestígios), onde foi posto o olhar (vendo) e a mão humana (fazendo), antes de qualquer outro saber interiorizado (conhecimento), está o desenho: a ponta (biface de pedra lascada) que marca, talha e corta, toda a intervenção humana nos ambientes que percorremos (na cidade ou no campo), a calçada e cada pedra, a urbanização e as casas, tudo o temos em casa ou no trabalho, os veículos (de todo o tipo) e em todas as suas peças, o foguetão e o satélite e todo os seus componentes, a folha de papel e a caneta, *o que leio e*

8 – A demonstração mais significativa das barbaridades do que tem constituído a orientação e ensino do Desenho e das Artes em geral, em Portugal, – barbaridade na qual se enquadra a ideia oportunista (oportunista porque se vale da ignorância dos outros sobre a questão das Artes, tal como os alfaiates do conto de Andersen) de “educação pela arte” (de Herbert Read a Howard Gardner, etc.) – pode ser avaliado, pelo conteúdo da Dissertação para o grau de Mestre em Educação Artística, ESE de Lisboa (IPL), de Dora Martins (2014). O único mérito do referido estudo resume-se a ter juntado, num único trabalho, o historial das diferentes (bastante semelhantes) abordagens do tema, a partir do dito Centro Artístico Infantil da Fundação Calouste Gulbenkian. Na verdade, expõe uma colecção de impressões comuns (para almas simples) e referências textuais, pronunciamentos de doutas personalidades (dispensando citar a vasta colecção bibliográfica sobre o assunto, referimos apenas, Gardner em *Art, Mind & Brain*), que, sem nunca definirem exactamente o objecto que tratam (seja o desenho), se pronunciaram sem qualquer sentido científico, abordando perspectivas pseudo psicológicas e históricas, pseudo pedagogias, etc., produzidas ao longo dos anos e que determinaram consequências graves na educação e ensino em Portugal, sedimentando opiniões comuns, e ideias mais ou menos simplórias, sobre a Arte e a Educação artística, nas Escolas Superiores de Educação e nas novas e velhas universidades, do Minho ao Algarve e ilhas atlânticas.

escrevo..., nada há, para além da natureza selvagem, que não seja desenho – reconhecimento visual da forma – antes de tudo e qualquer outra coisa.

Mas para além da curta visão a que nos referimos, lembramos que há séculos Leonardo da Vinci escreveu numa afirmação que a pintura (desenho) é a primeira das ciências. Na sua especulação filosófica Derrida antecipa a *escrita* à linguagem falada: por identificação, entendimento, *reconhecimento*, leitura da imagem no vestígio impresso, da marca produzida pelos homens e animais, o indício deixado marcado como *registo* identificável. E, nos dias de hoje, alguns investigadores procuram possíveis significados nos registos humanos mais antigos deixados pelo homem, porque, para além da marca da mão humana, se encontram em muito diferentes lugares geográficos, uma panóplia de registos comuns ou aparentados, dando a entender que poderão corresponder a representações simbólicas que precederam a linguagem articulada.



The First Signs: Unlocking the mysteries of the world's oldest symbols, Genevieve von Petzinger, paleoantropóloga da Universidade de Victoria, no Canadá, responsável por um estudo inédito sobre arte rupestre do período Paleolítico.

Contudo, naquela curta visão dos responsáveis pela política educativa e pelo sistema de ensino, entre disputas sobre a prioridade e importância dos saberes, evidenciada sobretudo por matemáticos e cientistas das letras (da linguagem), constitui uma deformação bizarra sobre o conhecimento humano: porque foi o homem que diferenciou, classificou e dividiu em disciplinas

o seu conhecimento sobre a realidade.⁹ Bizarra, sobretudo ao verificarmos que todo o conhecimento se constitui por representação simbólica da realidade, integrando-se num sistema de relações que se auto organiza como reflexo da vida humana em sociedade (onde a comunicação entre os indivíduos e outros seres, entidades e ou grupos, será apenas um dos factores). Assim, quer seja pela linguagem, quer pela matemática, quer por quaisquer outras disciplinas em que o homem *dividiu* o saber, senão apenas pelo registo e pelo projecto, o desenho tem influência primordial na fixação e no uso, pois sem o qual não existiria representação simbólica senão efémera, não existiria conhecimento *de facto*. Não esquecendo que sem o desenho não haveria geometria, tecnologias, máquinas e exploração espacial, nem a electrónica teria existência porque ela se escreve, sobretudo pela integração de desenhos. E negar aos *projectos*, circuitos impressos, ou aos simples sinais, letras ou algarismos, ou aos esquemas e diagramas, – quaisquer que eles sejam – o seu carácter de desenho, o seu ser, será de facto não compreender o que constitui o desenho. Não há bitola para a velocidade de leitura, sabendo ler, – seja um simples sinal, um indício, símbolo, signo (letra), hieróglifo ou número, configuração, forma, projecto, circuito impresso, etc.) – o velocímetro ultrapassa todos os parâmetros possíveis e imaginários. Porque o desenho, seja na escrita, seja nas arquitecturas, mecânica, aerodinâmica, na electrónica, nos grafos e nos gráficos, nas pequenas letras do alfabeto, nos algarismos e sua posição relativa, em esquemas vários, fluxos e outros diagramas, seja no satélite ou nas suas peças, etc., tal como na pintura ou no teatro, tem este carácter: **não se dá por ele**. Pois, como um meio único e universal, constitui o melhor, o mais simples e evidente, o mais rigoroso meio de condensar, comunicar e até de usar o conhecimento. Quanto mais importante o seu uso, tanto menos se

9 - O cúmulo desta deformação bizarra, depois da “invenção” do QI e em confronto com os testes de inteligência (aberrantes), foi recentemente dado por Howard Gardner com a sua “teoria” das ditas inteligências múltiplas... Onde as consequências da divisão do trabalho humano, a especialização da actividade humana e consequentemente do saber, é tomado como especificidade da própria inteligência humana, invertendo, portanto, a dicotomia dialéctica causa efeito. Certamente que a divisão disciplinar constitui um reflexo da organização da nossa leitura e aquisição do conhecimento da realidade, mas não pode ser algo possa ser tomado como um a priori da inteligência humana, mesmo considerando apenas a actual inteligência humana (provida de conhecimento actualizado). As limitações disciplinares na investigação – a especializada limitação do objecto da pesquisa – têm por consequência erros aberrantes, pelo que devemos lembrar ainda outro: a bio linguística (além de outras ciências, onde até incluímos os trabalhos de Chomsky) que se limitam ao estudo o pensamento pela linguagem (expressa e interiorizada ou interior), aos quais propomos as leituras de Piaget (biologia e conhecimento, e investigações disciplinares) e de Freud, o conhecimento antes dele próprio, para não dizer mais... Uns não dispensam a leitura de outros.

dá por ele. Num desenho, concebido como – disciplina – finalidade (desenho pelo desenho: pintura), como processo do seu próprio desenvolvimento (em investigação sobre si próprio), mesmo num desenho infantil, poderá estar (e está quase sempre) representada a concepção do mundo e do objecto em causa, ou o motivo da representação.

Porém, o conhecimento é uno e como tal se desenvolve, cortar qualquer das suas partes (pelas divisões do conhecimento que o homem estabeleceu e assim o classifica: pensamento matemático, literário, lógico, figurativo, etc.), atrofia o pensamento do indivíduo, deforma-o, e tem consequências graves em todo o seu desenvolvimento. (Por isso a sociedade se castra, e aquelas que mais desprezam o desenho irão sempre a reboque das que o desenvolvem).

E a pintura, desde que nasceu, e ainda hoje – época de obscurantismo e de falsos valores dominando as instituições (elites) do Saber e do Poder – continua a ser, ou seria se a houvesse, sobretudo desenho. Desenho que inclui todas aquelas técnicas e tipologias tecnológicas descritas atrás e mais as que não estão descritas. O desenho é algo tão complicado – que logo assimilado e de uso tão simples – que a cria humana apenas o consegue adquirir muito tardiamente e só após alguns ensaios: porque só começa a pretender desenhar (cerca dos três anos de idade) depois de saber falar construindo frases; todavia, para o concretizar em consciência, só na adolescência vai estar em condições e com a aptidão conceptual necessária para adquirir as técnicas que a capacitam para o seu uso. Porém, esta aptidão, só se verificará se o adolescente tiver passado por alguma forma de aprendizagem, – pelo sistema de ensino (currículos escolares) e, hoje também pelos professores e instituições da sua formação, em Portugal nunca o jovem chega a atingir essa aptidão – e, com ela, só a prática do seu uso permitirá (a investigação) um desenvolvimento criativo.

No teatro, como em muitos outros campos da actividade humana, **não se dá pelo desenho**. Todavia, o teatro tem algo de familiar com a pintura, ambos têm por base a criação de um *universo único*, desenvolvido num espaço plástico de representação, onde tudo vai acontecer. Diferindo na concepção, no desenrolar e representação do tempo, o desenho no teatro manifesta-se a partir da concepção desse espaço, definindo-se como espaço dramático, tanto como pelo universo figurativo criado com todos os seus componentes (conjunto das cenas), as figuras, figurinos, figurantes, adereços, etc., como pela interacção viva (ideias, acção, pensamentos e emoções, drama e diálogo).

gos) naquele espaço, pois, como na pintura muitas vezes um espaço universal multi-composto. Assim se constrói uma peça de teatro, a qual permanece perene – no seu desenho, – em toda a sua forma, estrutura e em todos os seus elementos, mas também pelo seu sentido e significados, mensagens, etc.. Então, para colocar a peça em cena, para ser presente e entregue viva aos sentidos, a um público, para lhe dar vida, para a vivificar, há de passar de idealizada para concretizada, pelo autor ou por outro, em função dos meios (e até da época), reconstruindo-a encenando, criando as cenas do seu espectáculo, o seu suporte efêmero – ao contrário da pintura – onde se há de (re)produzir aquele desenho (projecto) do autor. Que não se confunda o Teatro com o seu espectáculo. O espectáculo remete para o conjunto dos sentidos, na sua estrutura facilitando a percepção das formas que formulam o sentido e os significados inteligíveis da obra de Arte que se condensa na peça (perene) de Teatro. O espectáculo apenas recria (dá vida, vivifica), mas não constitui em si mesmo a obra de arte (perene, porque escrita) do teatro, como não constitui obra de arte da ópera (no caso a obra musical, escrita perene, onde o enredo – drama – *conhecido* é secundário), envolve os espectadores na cadeia magnética de aficionados, emocionando e assim dominando o público; enquanto que o usufruto da peça de Teatro é inteligível, singular, individual. Mas o espectáculo, repetimos, não deixa de ter uma importância destacada no envolvimento emocional do indivíduo, no apelo aos sentidos, à percepção do espaço dramático e das formas.

A este propósito – numa apreciação generalizada – devemos referir que se considerarmos como primordial, e atribuímos a primazia, à componente efêmera do Teatro, o *espectáculo de teatro*, e não à peça de teatro, como Teatro propriamente dito, as suas melhores e mais belas manifestações, em Portugal, devem ser procuradas no chamado *teatro de revista à portuguesa*, actualmente em Filipe la Féria, e não nos Teatros Nacionais ou nas muitas dezenas de companhias e grupos de teatro subsidiados por dinheiros públicos, cujos envolvidos (actores e demais pessoal técnico e artístico) e *expertos e expertos* (especialistas, críticos, jornalistas etc.) são, senão os únicos, a maioria dos espectadores de cada um dos espectáculos, que tais grupos e companhias levam à cena, alternando-se e amontoando-se no lugar de público,¹⁰ quando o público não é um rebanho de alunos de uma escola, ou grupo de populares com entradas pagas pelo município (ou outros) – a quem os ditos

10 - O pessoal envolvido nos grupos de teatro subsidiados em qualquer região, de dois ou três municípios, é mais que suficiente para encher uma sala de espectáculo, para assistir à vez à acção de cada um dos grupos.

profissionais supõem formar como público – dirigido por algum *experto* aficionado ou compadre.

Tem este pequeno texto a intenção de oferecer ao leitor alguma matéria para reflexão, que talvez possa contribuir para que na leitura de duas peças tão diferentes como uma tragédia e uma comédia, identificar nelas o mesmo motivo (motivação) e *mensagem* política do autor: *Dom Duardos e Inês Pereira*.

Sobre *Inês Pereira*

Nesta peça de Gil Vicente a *forma aparente* surge desenhada com grande clareza sendo percebida (*percepcionada*) por qualquer pessoa que assista à representação da peça qualquer que seja o seu grau de formação e, qualquer que seja a profundidade do entendimento com que foi encenada, razão pela qual nos abstermos de grandes descrições. Acreditamos que a clareza e simplicidade criada na forma aparente da peça se deveu à intenção e ao critério do autor, pela vontade de responder ao manifesto desafio que Gil Vicente encarou com toda a ironia e com a melhor disposição, de dar uma grande lição aos seus detractores, uma forma (*aparente*) simples para almas simples, em confronto com a forma aparente mais complexa de *Dom Duardos*.

FIGURAÇÃO DO CARÁCTER NAS PERSONAGENS

A relação entre as peças *Dom Duardos* e *Inês Pereira*, com todas as suas implicações, significações e alusões políticas, caracterização das figuras criadas, etc., leva-nos a evocar João de Barros num elogio feito em 1531, a propósito do vocábulo **primor** na linguagem de *homens de arte e de muito preço*,¹¹ (...) *partes essenciais do Paço*, ao referir que noutras línguas (*clássicas*), se haveria de encontrar dificuldade para traduzir (*de facto*) as obras de Gil Vicente.

... Isto são passos substanciais para homens de arte [retórica] e de muito preço. Que farias já se visses o modo da Corte no falar, no escrever e no vestir, quando somente de um termo loução te espantas? Como se achariam enleados Demóstenes e Túlío [Cícero], se lhe dessem uma carta de um homem destes **especiais** da corte? Parece-te, quando viesse ao subscrito, por mais copiosas que a língua grega e latina fossem, achariam vocábulos conformes a sua qualidade? Se soubesses que cousa é entrar ou atravessar uma casa, com despejo e ar do corpo, sem pôr a mão pelo cabelo ou bulir com as luvas, e quanta desenvoltura tem o que sabe cometer uma mó de homens especiais e de respeito, partes essenciais do Paço...

11 - Da *arte retórica*, transcrevemos a seguir um trecho de *Ropicapnefma* (pelo Volume II) de João de Barros, publicação do INIC, 1983 (p.51).

Para estabelecer uma ideia sobre a análise das personagens, tomemos o exemplo do Ermitão, porque sobre esta personagem já se realizaram alguns estudos comparativos, com o que, supostamente, se tem considerado ser, ou não ser, uma mesma *figura* na personagem com esse mesmo nome que surge em várias peças do autor, até considerando a hipótese de haver uma figura do *tipo* Ermitão, ou do *tipo* mascarado de Ermitão. Cada estudo¹² terá o seu valor intrínseco, também importante no alargamento do saber sobre o carácter das personagens no enredo das peças de que fazem parte, todavia não nos vamos pronunciar sobre os estudos realizados anteriormente, nem os vamos utilizar como suporte ou assumir contraposição nas nossas análises, pois por norma, como temos repetido, caberá a terceiros, comparar e tirar conclusões (se as houver), e se alguém assim o entender.

Em algumas peças são referenciados – por uma personagem – eremitas, ou algum ermitão e, em tais casos as personagens ou se referem a alguém, exterior à peça ou não, caracterizando a pessoa, figura na personagem, com esse epíteto, portanto, atribuindo a alguém (em *Templo de Apolo*) o modo de ser que se manifesta no conceito socializado (vulgar) designado pela palavra ermitão, que até pode ser um eremita; ou a personagem refere o *ermitão* referindo-se a uma outra personagem (em *Floresta de Enganos*) de uma ou outras peças anteriores do autor. E, neste caso, na peça em que se faz tal referência, haverá algum modo de a relacionar com a peça antecedente em que existe tal personagem referenciada, aludindo ao contexto da *mythologia* criada pelo autor de modo a haver, no contexto da acção dramática, um *reconhecimento* pela referência dada, portanto, conduzindo a memória evocativa do público à respectiva identificação da figura na personagem. Porém, a intervenção da Censura até poderá ter feito desaparecer os meios de relacionamento que referimos.

Referindo apenas as peças conhecidas de Gil Vicente, o Ermitão como uma das personagens, aparece (1) em *Reis Magos*, figurando (o frade) o Cardeal Cisneros; (2) em *Inês Pereira*, figurando o (rei Carlos I) imperador Carlos V disfarçado; (3) na *Tragédia de Liberata* (*Comédia sobre a divisa da cidade de Coimbra*), também figurando o imperador Carlos V disfarçado; (4) em *Serra da Estrela*, figurando Lutero (pela ideologia do frade, *monge negro*), expondo a pré-determinação, segundo a vontade de Carlos V; e (5) ainda em *Amadis de Gaula*. Neste último caso deixamos para outra oportunida-

12 - Maria Idalina Rodrigues, *Gil Vicente e os Ermitãos: Tradição e paródia*. Via Spiritus, 9. Thomas Earle. *Os ermitãos e a concepção vicentina da condição humana*, em Estudos sobre cultura e literatura portuguesa do Renascimento. Coimbra, Imprensa da Universidade, 2013.

de, ficando aqui e agora por identificar o ente figurado na figura desta personagem.

Contudo, cada figura criada não constitui em si mesma a representação do ser figurado, mas apenas a figura da *trama* (e *enredo*) que, em cada peça em causa, foi caracterizada *em função da acção dramática* a partir da representação que o autor realiza no *momento histórico*, do comportamento, pensamento, ideologia, etc., do ser figurado no *mythos*. Assim, torna-se evidente que ao designar uma personagem por Ermitão, em parte o autor lhe está atribuindo as conotações envolvidas na caracterização (conceptual e socializada, vulgar) do Ermitão, destacando-se desde logo na personagem um carácter misantropo,¹³ em alguns casos *de falsete*, quando as vestes de Ermitão apenas constituem uma *máscara*.

Um único Ermitão se configura verdadeiramente religioso, trata-se do caso de *Reis Magos*, pois nele se figura o cardeal Cisneros. Porque, em *Serra da Estrela*, caracterizando a figura do Ermitão também em função da acção da peça, o autor representa a formulação, no momento histórico (1527), a figura que o autor faz de Lutero pelas ideias deste até então divulgadas – o *servo arbítrio e pré-destinação* (*Bem sabe Deus o que faz (...) / Quem? Deos? Juro, a Deos / que nam faz, nega o que quer.*), – colocando na personagem criada a concepção de que tudo está pré-destinado, portanto, os casamentos também estão (pois já foram) determinados e desde sempre *escritos*, e assim, bem os podem tirar à sorte que o que está (lá, por Deus) determinado há-de aparecer escrito; e logo de seguida, faz sobressair o *falso misantropo*, pelos desejos do *frade negro* (que apenas se veste como um Ermitão) bastante caricaturados – pelo que figura o comportamento de Lutero em relação às revoltas e guerra dos camponeses – na aproximação e bajulação que o frade faz aos grandes senhores que detêm o Poder na Alemanha e a aliança com o Imperador para as guerras de Itália. Os desejos da figura do Ermitão de *Serra da Estrela*, vão surgir já realizados – mas não num eremita – em Frei Paço (Lutero) de *Romagem dos Agravados*.

Sobre a *Tragédia de Liberata* já nos pronunciámos quando realizámos a análise da peça, onde o Ermitão em causa, caracterizando ainda a figura na acção dramática da peça, configura também um disfarce (denotando alguma hipocrisia) que, sucedendo na sequência de *Inês Pereira*, constitui um contributo ao *reconhecimento* e identificação do carácter figurado na *mythologia*

13 - Muitos anos mais tarde, Pieter Brueghel ainda representará na pintura *O Misanthropo* (1568) com a vestimenta, capa e capuz, do Ermitão.

de Gil Vicente, pois quem surge figurado nos dois casos é o imperador Carlos V, mas a figura na *Tragédia de Liberata* não é a mesma que em *Inês Pereira*: primeiro porque decorreram alguns anos, Carlos em 1526 já não é o mesmo que em 1523, nem é (re)conhecido da mesma maneira pelos outros; e depois porque uma figura se caracteriza em função da *acção dramática*. Estas diferenças estão bem explícitas em *Inês Pereira*, no diálogo entre Inês e o Ermitão, quando referem que se teriam conhecido já (1517-18) no passado: Carlos de 1517-18 (ainda não é imperador e mal fala castelhano), não é o mesmo de 1521-22 (está na Alemanha e em Espanha lavra a revolta contra ele), nem será o mesmo do Verão de 1523 (quando o imperador já domina totalmente a Espanha e julga deter algum poder sobre o Papa Adriano VI e a Igreja de Roma), no ano em que se dá o encontro destas duas personagens da peça *Inês Pereira*, em função (do *mythos*) da *acção dramática*. Portanto, quando na *Tragédia de Liberata* o autor constrói um comportamento e surge a caracterização da figura na personagem do Ermitão, Carlos V em 1525, tem o rei de França preso e exerce o poder sobre ele, mas a Alemanha está em pé de guerra contra ele, enfrentando os reformistas mais populares, a guerra dos camponeses e a expansão dos luteranos entre a nobreza. Assim, para além de ser criada *em função da acção dramática* de cada peça, a figura – em cada Ermitão – pelo seu carácter, humor, pensar e sentir, ainda que figurando a mesma entidade ou personalidade, como no caso em causa Carlos V, nunca se (re)apresentará exactamente com o mesmo carácter, pensamento, sensibilidade ou mentalidade, podendo até evidenciar diferenças muito substâncias.

E, exactamente como sucede com a pessoa do imperador, Carlos de Habsburgo, (re)apresentado em figuras de falso Ermitão (que em cada uma das personagens se apresenta com diferente carácter), sucede com muitas outras personalidades, ou entidades, figuradas por Gil Vicente, – o tempo vivido, a acção e o confronto com a situação política e ideológica do momento, a História humana e social, a Arte (até pelo *mythos*), a *acção dramática* assim o determina – como a Igreja de Roma (a Senhora), Henrique VIII (Escudeiro, Fidalgo), Erasmo (Cupido, Parvo, Frei Narciso), Lutero (Negro, Ermitão, Frade), Carlos V (Ermitão, Pastor, Moço do Paço), etc.. Na verdade, nas obras de Gil Vicente, a mesma complexidade (semelhanças e diferenças) que abordámos para com os Ermitãos, sucede com as Alcoviteiras, os Parvos, os Escudeiros, os Frades, os Sapateiros, as Serranas, etc.. Assim, não há exactamente *figuras tipo* que se mantenham iguais a si mesmas (caracterizadas) ao longo

das obras de Gil Vicente, senão nas *formas aparentes* muitas vezes dirigidas pelo Parvo para protecção do Filósofo.

TEXTO DA PEÇA (1523? – 1562)

Existe uma edição impressa do *Auto de Inês Pereira* anterior à *Copilacão* de 1562, cujo texto está mais perfeito, mas ainda assim com algumas falhas, pois faltam versos e podem faltar estrofes completas, todavia sem perdas excessivas na perspectiva do enredo, ou não significativas, portanto, sem grandes danos nem na acção dramática, nem na estrutura da obra. Em todo o caso houve actuação grave da censura em 1562, e eventualmente perda de versos ou mesmo estrofes pelo impressor ou editor em 1523.

De um modo geral, o texto da peça desenvolve-se em coplas (enlaces de duas estrofes) formadas por uma quadra e uma quintilha, havendo diferenças entre as duas versões impressas. Algumas irregularidades na continuidade da estrutura das coplas e dos versos são habituais nos textos dramáticos de Gil Vicente, evidenciando as empatias ou emoções das figuras na acção dramática, o ardor, a efervescência, em suma as vivacidades no decorrer da acção, que determinam modificações na estrutura dos versos, ou seu agrupamento, que também terão sido visíveis no texto da peça *Inês Pereira*. Assim, algumas destas situações podem ainda estar presentes no texto (síntese das duas versões), outras ter-se-ão perdido pela intervenção da Censura.

Sobre a comparação dos dois textos de *Inês Pereira* apontamos para a leitura do estudo elaborado por Cristina Almeida Ribeiro, publicado pela Quimera em 1991, todavia não consideramos a intervenção de Luís Vicente, 25 anos após a morte de Gil Vicente, como responsável por qualquer redução no texto original das obras de seu pai – antes pelo contrário, – acreditamos que as obras originais do autor foram censuradas em quaisquer das edições e, como já afirmámos supomos que o dramaturgo entregou (ou alguém por ele) na Corte, encaminhando para el-rei João III em 1536, a compilação completa das suas obras, que alguém, após a morte de Gil Vicente, terá feito desaparecer, a *Carta Preâmbulo* assim o confirma. Luís Vicente apenas terá reagrupado outras cópias que restaram em sua casa, das obras, dos rascunhos e cartas de seu pai, um quarto de século mais tarde, e cópias de outras peças que recolheu noutros lugares.

O sequestro dos originais e o exercício da Censura em 1536 e em 1561/62, deve-se a *certos homens de bom saber*, aos académicos de então – que super-entendiam sobre a impressão das obras escritas – que compunham as equipas encarregadas de zelar pela vontade do Paço e da Igreja, não muito diferente das equipas de investigação e estudos universitários dos dias de hoje na sua actuação, quando sentem que algo escapa ao seu controlo, à sua vontade e às suas ideias.

De salientar ainda que na didascália inicial da edição de 1562, se completa a ideia do desafio proposto por aqueles *homens de bom saber*, e se altera a entrada de Inês em cena retirando (censurando) a cantiga que denuncia a sua luta pela Liberdade – tal como outras cantigas foram censuradas – apresentando-se a figura de Inês e da Mãe com um carácter bem diferente daquele que havia sido dado pelo autor da peça, pois os censores decidiram que Inês seria *filha de uma mulher de baixa sorte*, querendo modificar o sentido social e espírito das figuras.

Como se torna evidente a estrutura da peça de teatro capta-se com o seu entendimento seguindo a análise rigorosa da acção dramática, no próprio enredo, na *forma aparente* da peça, e, pela sua compreensão sobressai a *trama* – forma abstracta do enredo – que nos permite identificar o *mythos* no confronto com o (*reconhecimento* do) mundo real conhecido do público – ou oferecido ao público como informação significativa, – no caso, com a realidade histórica da Europa de quinhentos, em Espanha entre 1519 e 1522.

Ler *Inês Pereira*

Quem leu a nossa análise da *Tragédia Dom Duardos* não terá dificuldade em ler alguns dos parágrafos que se seguem, pelo que, a quem ainda não o fez recomendamos aquela leitura antes de se iniciar nesta análise de *Inês Pereira*.

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

Quien con veros pena y muere / qué hará cuando no os viere? // Vivirá triste muriendo / días y años perdiendo / y la vida consumiendo / eso poco que viviere.

Assim se inicia a peça *Inês Pereira*, com Inês (Castela) fechada dentro de casa de sua Mãe (a Espanha do Imperador), cantando: *Quem com ver-vos (a Liberdade) pena e morre / que fará quando não vos vê?*

Devemos lembrar que esta *morte*, como é entendida pelos versos, é a *morte de amor* cortês, como Camilote o afirma, remetendo-se para a apresentação de Maimonda ao Imperador: *Por mostrar por quien soy muerto* (215) / *que merece*.

Devemos salientar que as cantigas da peça *Inês Pereira*, por autoria de Gil Vicente, por selecção do autor ou porque ele próprio glosa outras, vão sempre reflectindo os significados e conteúdos da peça, figurando Toledo e a sua revolta, as ofensas e vinganças da guerra civil (a nobreza pelo escudeiro: *Mal me quieren en Castilla*), ou o estado de expectativa em *Canas do amor*, ou em sentido oposto, nas palavras do judeu Latão: *Pelo mar vai a vela / vela vai polo mar*.

Tras la derrota de Villalar, la situación era mucho más grave que nunca pero no desesperada. En las riberas del Tajo los rebeldes disponían de un ejército intacto y de un general discutido, pero dinámico, Acuña, que gozaba de una popularidad considerable entre la población. Añadamos a estos datos las repercusiones de un acontecimiento exterior: la invasión de Navarra por las tropas francesas iba a obligar a los virreyes a dirigir sus fuerzas hacia el Norte, justo después de haber conseguido la victoria sobre los enemigos internos. Afirmémoslo una vez más: nada se decidió en Villalar. Toledo seguía manteniendo la antorcha de la revolución y podía tener esperanzas de trasladarla nuevamente, como

*había hecho ya en el mes de enero, al norte del Guadarrama.*¹⁴ Lidera então a revolta Maria Pacheco de Mendoza, a mulher de Juan López de Padilla, executado após a derrota em Villalar.

Assim, encontramos uma destacada homenagem prestada a Maria Pacheco de Mendoza, que lutou heroicamente pelo Povo, desde o início (1519) até ao último momento (1522), defendendo-o, por amor aos mais sublimes valores patrióticos que desencadearam a revolta em Toledo, numa cantiga (também bailada) com letra do autor, posta em preeminência pelo enquadramento – requerendo a entrada de *certas moças e mancebos* (em especial Luzia e Fernando), – no seu texto figurando os danos sofridos na sua luta pela Liberdade:

Mal ferida va la garza [Maria Pacheco, 1522]
enamorada...
Sola va y gritos daba.

A las orillas de un rio [Tejo]
la garza tenía el nido [Toledo]
ballestero la ha herido
en el alma.
Sola va y gritos daba. (750)

Entretanto, o mesmo sentido inicial da peça se expressa mais adiante quando, após realizar o casamento com o Escudeiro (aliança com a nobreza castelhana), Inês julgando ter alcançado a liberdade, canta (referindo-se à Liberdade):

Si no os hubiera mirado / no penara / pero tan poco os mirara. (780) // *Veros harto mal há sido / mas no veros peor fuera / no quedara tan perdido / pero mucho mas perdiera / que viera aquell que nos viera / cual quedara / si nos hubiera mirado.*¹⁵

Outras cantigas que se seguem denotam o conformismo de Inês (Castela), *Quem bem tem e mal escolhe / por mal que lhe venha nam se anoje*. Segue-se a sua revolta emocional, e, a partir dela, o desconcerto, ou melhor, a concertação, que se configura pelas suas alianças, primeiro para se organizar

14 - Joseph Pérez, *La revolución de las Comunidades de Castilla*. Pág. 316.

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

em função de Pero Marques (Povo), pois na sequência do sucedido no mundo real (como Gil Vicente vai demonstrar), só após a figura na personagem se ter conformado ao amor cortês (ao Poder da aristocracia) – pois que, ao cortesão cabe servir, tendo como objecto do serviço a sua dama, seguindo a prática de vassalagem, a fidelidade inquestionável e o esquecimento de si mesmo – e logo depois, com o Ermitão (Carlos V) para atraí-lo ao seu Amo (Povo), e assim, este Amo, Pero Marques, muito ufano, triunfa *servindo* – fielmente – a sua dama Inês (objecto do seu serviço), a Nação e o Imperador da Alemanha (do Sacro Império), assumindo a prática da vassalagem, esquecendo-se de si próprio. *Bem sabedes vós marido / quanto vos amo / sempre fostes percebido / pera gamo. Carregado ides noss'amo / com duas lousas. / Pois assi se fazem as cousas.* Também assim, usando de ironia e sarcasmo, numa caricatura própria da comédia, se formula uma crítica indelével ao amor cortês, tal como, contrastando, o autor havia concretizado antes, na maior perfeição e beleza, na forma idealizada de tragédia, em *Dom Duardos*.

Muito se tem dito e escrito sobre esta peça de Gil Vicente, porém, supomos que não merece a pena debruçar-nos sobre as considerações de terceiros, ainda que mais ou menos profundas, sobre a *forma aparente* da peça, porque a *forma aparente* é sempre um resultado da pesquisa do autor no seu quotidiano sócio-cultural, no seu próprio tempo, das situações sociais e humanas que melhor lhe servem para a formulação do *mythos*, de modo a que o seu público, pelas relações estabelecidas, empatias, amicícias e malícias – tanto como as cantigas e até as situações ridículas ou burlescas – geradas com e a acção dramática, aceda o mais facilmente possível ao *reconhecimento* (Aristóteles), à percepção do fundamento da peça (*mythos*), percebendo o fundo das questões, atingindo a *beleza inteligível* da peça. Assim, será sempre pelo fundamento base, pelo *mythos*, que poderemos esclarecer alguma falha na percepção da *forma aparente* da peça. Mas, que seja claro e evidente, havemos de partir sempre da *forma aparente* como o único elemento válido – pelo texto produzido pelo autor, – o que não quer dizer que tenhamos de perceber *essa forma da peça* – nossa percepção da *forma aparente* – de um modo semelhante ou com a mesma visão de terceiros, isto é: sendo vista conforme exposta por algum dos mais dignos estudiosos vicentistas. Porque, em todo e qualquer caso, a percepção (sublinhamos, qualquer que seja o género ou tipo de percepção) depende sobretudo, e muito directamente, dos conheci-

mentos (neste caso, conhecimentos sobre a Arte) e da inteligência de cada indivíduo. Cada um vê¹⁶ (percebe, apreende de um relance) consoante aquilo que sabe (de acordo com os conhecimentos em si sedimentados) e com aquilo que é capaz de relacionar de instantâneo, ou mais tarde reflectindo, num processo de tomada de consciência, onde a percepção surge na mente do indivíduo como – eureka – iluminação na consciência, como clarividência.

Portanto, não faz qualquer sentido expor sobre o que já foi dito e escrito, até reescrito *sobre a forma aparente* desta ou doutra peça, mesmo quando temos ou quando não temos uma mesma (ou semelhante) percepção da forma. Como diz Platão em *Fedro* – o que Gil Vicente soube tão bem pôr em prática no enredo da sua obra, – (o sentido e conteúdos desta peça, como outras), apresenta-se: *complexo e repleto de toda a espécie de harmonias às almas complexas e simples às almas simples*. O texto e subtexto lidos na acção dramática da peça apresentam-se, na sua complexidade, *repletos de toda a espécie de harmonias* e, decerto, como o leitor poderá verificar, a maioria dos especialistas deram conta da maior parte dessas *harmonias* pela *forma aparente* da peça.

Entretanto, quanto ao projecto do autor, à concepção da peça e ao seu traçado – o seu desenho – havemos de considerar na nossa análise, além da *forma aparente*, tudo aquilo que o autor nos deixou de forma indelével.

O seu argumento é um exemplo comum que dizem: mais quero asno que me leve que cavalo que me derrube. Este rifão constitui o *motivo da representação* que vai determinar a forma global do desenho da peça. A acrescentar, sabemos também, pela segunda versão impressa (1562), que o desafio implícito neste texto, tem por suposto que “*duvidavam certos homens de bom saber se o autor fazia de si mesmo estas obras, ou se as furtava de outros autores...*” Naturalmente que “*estas obras*”, se há de referir a uma peça anterior.

Então, a insinuação de *furtar de outros*, contraposto ao *fazer de si mesmo*, numa peça anterior tem necessariamente de se referir ao aparente e parcial enredo com caracterização das figuras da novela *Primaleón*, usados por Gil Vicente na peça representada em Maio de 1523 – *Dom Duardos* – por ocasião da partida de Leonor de Habsburgo para Castela, ao encontro de seu irmão, o imperador Carlos V. Algumas falhas na melhor compreensão daquela peça e as insinuações críticas de *certos homens de bom saber* (muito

16 - Há quem confunda *este* VER utilizado no nosso texto (perceber, entender) com INTERPRETAR (até em teses de doutoramento), mas não são de modo nenhum a mesma coisa. Interpretar implica explicar, desenvolver uma possível “descrição”.

possivelmente académicos de renome), terão dado azo ao desafio imposto com o tema dado por obrigatório. Decerto que, em 1562, alguém se recordou do motivo do argumento, dizendo: *E sobre este motivo se fez esta farsa*. Perante o desafio, o espírito de ironia de Gil Vicente vai manifestar-se em todo o seu esplendor. Nada lhe vai escapar.

A resposta do autor ao desafio haverá de cobrir o leque total das críticas, pelo que, assume para si próprio que os fundamentos da próxima peça hão ser exactamente os mesmos da *Tragédia Dom Duardos*: reinventando um *mythos*, a mensagem política e social, os significados humanos, engano e traição, etc., hão de ser os que estão presentes em *Dom Duardos*. Mais ainda, porque Gil Vicente vai desenhar a peça *Inês Pereira* cumprindo pelas mais diversas formas o tema dado – com vários significados – *o exemplo comum que dizem: mais quero asno que me leve que cavalo que me derrube*.

Lembrando as recomendações de Aristóteles, *o poeta* (dramaturgo) há de *evocar a acção dramática* que pretende desenvolver – pondo-a presente aos seus próprios olhos, – ele deve *ver*, visualizar *um simulacro* das cenas sobre as quais há de desenhar, às quais dará forma. Assim, observando cada objecto na acção, *como se fora uma testemunha ocular*, até onde lhe for possível, o (poeta) dramaturgo deve desenvolver o desenho e o desenrolar da acção – que está criando, e ou escrevendo – em confronto a representação mental do objecto da sua criação.

Não é por acaso que um *guião* cinematográfico (mais ainda no cinema de animação) se realiza como uma sequência de quadrículas com o “desenho das cenas”. No teatro, porque constitui uma actividade menos industrial, este *saber fazer*, ou está apenas na cabeça do encenador que, ele só dirige o *pôr em cena* o espectáculo, ou está *camuflado*, tacitamente e ingenuamente distribuído – em geral, denotando o amadorismo – entre as mais variadas actividades, de encenador, arquitecto de cena, cenógrafo, figurinistas, etc., e até actores auto-caracterizando-se para sua performance (exibição).

Como é óbvio não cabe na exposição da análise da peça a apresentação de um *guião* para a sua representação, nem, por suposto, alguns desenhos com os quais se pretendesse ensaiar um projecto de espectáculo supostamente idealizado por Gil Vicente para *Inês Pereira*. Uma tal tarefa terá decerto cabimento na reposição da peça, como uma possível reconstituição de época com vista a ser levada à cena, representada num lugar apropriado para o espectáculo, ou produzida em cinema ou vídeo. Aqui, e neste contexto, não é esse o nosso objectivo, pelo que tão-somente procuraremos o que ficou regis-

tado na peça de forma indelével, uma descrição do seu desenho (como exemplo do projecto do autor), através de uma descrição da *trama*, relacionando o *enredo* (forma aparente) e o *mythos* (fundamentos da peça pelo que nela se encontra figurado).

Referimos já que a concepção global da peça tem por fundamento para o seu *mythos* exactamente o mesmo assunto (os mesmos factos, aquilo que sucedeu) que fundamenta o *mythos* da peça *Dom Duardos*, e também assinalámos o motivo para tal decisão do autor, pelo que devemos ainda acrescentar que o *mythos* de cada peça nos transmite um mesmo significado, sublinhamos, *na sua mensagem política*. Contudo o *mythos* de uma peça não é o mesmo na outra, pois pelos significados podemos até dizer que são contrários: num caso formula-se como uma tragédia e no outro como uma comédia. Outros significados envolvidos nas peças, distribuem-se entre os que são semelhantes – o *engano* – e os completamente opostos, e alguns contrários até nos transmitem exactamente o mesmo. O *sentido* dialéctico – em cada uma – das duas peças é o mesmo.

Como nas outras peças de Gil Vicente, quinhentos anos depois para o seu entendimento analítico é essencial procurar informação histórica e, neste caso (*Inês Pereira*), os dados de contexto fundamentais, políticos e sociais, serviram também a *Tragédia Dom Duardos*, pelo que o texto a seguir repete-se a partir do nosso trabalho anterior sobre a dita *Tragédia* (podem encontrar-se algumas diferenças pontuais na redacção, resultantes apenas de sucessivas leituras e alterações ao texto inicial comum).

OS FUNDAMENTOS HISTÓRICO-POLÍTICOS¹⁷

Carlos de Habsburgo, que na Flandres se havia auto-proclamado rei de Castela ainda em 1515 e de Aragão em Janeiro de 1516, logo após a morte de Fernando *O Católico* seu avô materno, chega a Espanha (que era então governada pelo Cardeal Cisneros) em Setembro de 1517 (apresentando-se *de facto* só em Novembro), trazendo consigo uma grande comitiva, um sem número de nobres e clérigos flamengos que nomeia para os cargos chave mais importantes dos governos de Castela e Aragão, como também para a hierarquia da Igreja. O maior escândalo, em violação da tradição castelhana, foi o de nomear o jovem Guilherme de Croy (de 20 anos de idade) com o mesmo nome do tio – Guilherme de Croy (senhor de Chièvres) conselheiro e chanceler de Carlos I (Espanha), – como Arcebispo de Toledo.¹⁸ (a chefia da Igreja de Espanha) para substituir o Cardeal Cisneros que havia falecido em 8 de Novembro de 1517 (poucos dias antes do encontro marcado com o jovem auto proclamado rei, Carlos). Os Guilherme de Croy, tio e sobrinho, morrem ambos em 1521, o mais novo em Janeiro e o tio em 28 de Maio, envenenado em Worms, onde se encontravam com imperador que participava na *dieta* alemã que condenou Lutero, determinando estas e outras mortes (por exemplo: o anterior Chanceler de Carlos V, Jean Savage, Le Sauvage, morreu em Junho de 1518) o afastamento do poder dos flamengos em Espanha. Será agora chanceler do imperador Mercurino Gattinara (italiano, milanês), que antes antes era conselheiro de Margarida de Habsburgo, a tia de Carlos V em casa da qual o jovem imperador foi criado.

No início de 1518, Carlos I, *o rei estrangeiro*, ainda sem saber falar castelhano, participa nas Cortes de Valladolid (a capital de Castela) que o aceitam como *rei* para governar com sua mãe, Joana *a louca*. A nobreza de Castela não está insatisfeita, vê-se afastada da governação e sente que está a perder o seu estatuto social e político. A situação complica-se em 1519 com a eleição de Carlos de Habsburgo como imperador (Carlos V), porque a partir

17 - O texto a seguir, na sua maior parte, consta também da publicação onde apresentamos a nossa análise da peça anterior, a *Tragédia Dom Duardos*.

18 - Guilherme de Croy, o bispo de Cambrai, foi nomeado arcebispo de Toledo em 1517 aos vinte anos de idade, por seu tio Guilherme de Croy, Senhor de Chièvres que foi o primeiro chanceler de Carlos I (V) e seu tutor desde os 9 anos de idade.

desse momento se torna urgente a sua deslocação à Alemanha. A precipitada necessidade de muito dinheiro em financiamento a autorizar pelas Cortes em cobrança de impostos, para o qual se recorreu às Cortes de Castela e Aragão.

A contestação ao poder dos flamengos e, sobretudo, ao império, por parte de Castela, manifestou-se formalmente a partir de Toledo em 7 de Outubro, e formaliza-se em 11 Novembro de 1519, com as *Cartas de Toledo* às outras cidades de Castela, focando sobretudo a cobrança de impostos em Espanha por serviço do imperador da Alemanha, mas também sublinhando os agravos feitos aos castelhanos – afastados dos cargos oficiais desde a chegada do rei Carlos de Habsburgo, rei que devia residir em Espanha cumprindo o testamento de Isabel a Católica – assim se prevendo graves consequências pela sua partida do rei para a Alemanha, com consequências directas nos custos que o tesouro de Castela teria e não deveria suportar com o Império, etc..

A *Cartas de Toledo* às outras cidades desencadeou reacções muito próximas e apoios populares em várias das cidades de Castela, sucedendo que, em Salamanca, os regedores da cidade pediram um parecer por escrito aos mais ilustres letrados, professores, frades franciscanos, agostinhos e dominicanos, e esse parecer foi depois enviado por *Carta* às outras cidades de Castela, para os seus representantes se prepararem para intervir nas Cortes convocadas pelo rei para Março de 1520.

Os resumos e sínteses da *Carta de Salamanca* que têm sido feitos, por certo não reflectem exactamente os pontos que na época se terão considerado mais importantes e, por isso, devemos transcrever alguns dos que se destacaram:

«(...) Piden en el poder que por ser el negocio que en Cortes se ha de tratar tan arduo, tan nuevo y tan peligroso, requiere mucha deliberación; se dilaten las Cortes por medio año y se tengan en tierra llana.

Suplican al rey no se vaya y que no dé consentimiento a su partida.

Que no consientan sacar por ninguna vía dineros del reino ni de las rentas ni de las dignidades ni oficios ni beneficios que al presente están en poder de extranjereros.

Que no se den dignidades ni oficios ni tenencias a extranjereros.

Que no se quite la contratación de las Indias, islas y Tierra Firme, de Sevilla ni se pase a Flandes. Que los oficios de las dichas islas que no se den a extranjereros.

Que no se consienta en servicio ni repartimiento que el rey pida al reino. De cosa de éstas se da en el poder una brevecica razón.

(...), pedir al rey nuestro señor tenga por bien se hagan arcas de tesoro en las Comunidades en que guarden las rentas de estos reinos para defenderlos y acrecentarlos y desempeñarlos; que no es razón su cesárea majestad gaste las rentas de estos reinos en las de otros señoríos que tiene, pues cada cual dellos es bastante para sí y éste no es obligado a ninguno de los otros ni sujeto ni conquistado ni defendido de gentes extrañas.

(...) Los regidores de esta ciudad y la comunidad, por que sin más inconvenientes se hiciese, nos rogaran que escribiésemos a vuestras mercedes porque por manos ésta viniere a manos de vuestras mercedes. Acá se ha hecho ésta contra voluntad del teniente que quería se diese el poder por cierta minuta que el rey envió. Están muy determinados todos los regidores, pueblo y clerecía, de estar en esto hasta que les echen los muros acuestas. No vendrá tanto mal. (...)»¹⁹

Em Fevereiro de 1520, Carlos V havia convocado as Cortes para Santiago de Compostela e, tendo conhecimento da atitude expressa nas Cartas de Toledo de Outubro de 1519 às outras cidades, escreveu à cidade de Toledo proibindo-a de se concertar com as outras cidades em oposição ao poder real. E, ao mesmo tempo, convocou os representantes de Toledo à sua presença. Conhecido o teor desta carta do imperador, divulgada na cidade de Toledo em 27 de Fevereiro, o povo amotina-se e opõe-se a que Juan López de Padilla e outros *regidores* se dirijam à Galiza para onde são convocados pelo rei para prestar contas da atitude rebelde do Conselho de Toledo. Os procuradores (delegados) de Toledo abstêm-se de participar nas Cortes iniciadas a 31 de Março de 1520 em Santiago (pouco depois será tentada a manipulação da eleição dos delegados), e os procuradores de Salamanca (que tinham o parecer doutoral e o tinham amplamente divulgado pela Carta de Salamanca às outras cidades) são impedidos de entrar. Nos dias que se seguiram nas Cortes de Santiago, – sem os representantes de Toledo e de Salamanca, – os procuradores de León, Valladolid, Múrcia, Zamora e Madrid negaram-se sempre a iniciar a sessão, e, em 4 de Abril de 1520, as Cortes foram suspensas pelo imperador. Está iniciada a revolta Comunera.

Devemos salientar que foi a efectiva rebeldia à autoridade real – desde o início a *revolta Toledana*, a revolta popular em Toledo, que precedeu todas as outras – que serviu de arranque e orientação às Comunidades de Castela (aos

¹⁹ - Trechos da transcrição da Carta de Salamanca a Zamora. Joseph Pérez, *Los Comuneros*. Ed. La esfera de los libros, 2001, pag. 43-45.

comuneros). Joseph Pérez quem melhor estudou o caso, diz-nos que as Cortes foram interrompidas em 4 de Abril (para recomeçarem a 22 de Abril em La Coruña), e o poder real entre estas datas, tentou substituir os delegados (*regidores*) por outros que garantissem a fidelidade ao monarca – *para que, ydos éstos y venidos los otros, la ciudad revocase los poderes que habia dado a don Pedro Laso y a Alonso Suárez y se diesen otros a Juan de Silva y a Alonso Aguirre* – e descreve os acontecimentos entretanto ocorridos em Toledo:

*La maniobra fracasó (...). La orden del rey llegó el domingo de Pascua, 15 de abril (...). Al día siguiente, cuando Padilla y sus colegas se preparaban para partir, una gran multitud los rodeó, aclamándoles así: «Estos señores se habían puesto por la libertad de este pueblo.» La manifestación se convirtió en revuelta (...). Lo que ya empezaba a llamarse **Comunidad**, es decir, el poder popular, insurreccional, comenzó a adueñarse, uno tras outro, de todos los poderes municipales; los delegados de los diversos barrios de la ciudad (**diputados**) formaron un nuevo consejo municipal con la intención de gobernar la ciudad en nombre del rey, de la reina y de la **Comunidad**. Los regidores e caballeros contra los que se dirigía el tumulto popular se refugiaron en el alcázar, y adoptaron una actitud amenazante hacia los insurgentes. La multitud rodeó entonces el alcázar y sus defensores prefirieron entregar la fortaleza sin resistencia. El día 31 de mayo [1520] tuvo lugar en Toledo el último acto de esta revolución: el corregidor, desacreditado, impotente, abandonó la ciudad a la comunidad victoriosa.²⁰*

Ao contrário do que sucedeu em Toledo muitas das outras cidades nomearam novos representantes para as Cortes em La Coruña (22 de Abril) que, obedientes ao rei, e contra as instruções recebidas das suas Cidades, aprovaram os serviços ao imperador, e tudo o mais necessário para a sua partida para a Alemanha no mês seguinte. De regresso às cidades respectivas, os que estiveram nas Cortes em La Coruña, tiveram que enfrentar a revolta e os castigos das populações e até dos governadores. Em León, Zamora, Ávila, Burgos e Guadalajara houve graves distúrbios e, em Segóvia, os delegados e o responsável pela nomeação deles para La Coruña foram justicados, sendo executados em 29 e 30 de Maio.

A reacção do cardeal Adriano Utrecht, que então chefiava o governo de Espanha (havia substituído o Cardeal Cisneros), ao conjunto dos acontecimentos é de guerra aberta e, na sequência do sucedido em Segóvia, após as

20 - Joseph Pérez, *Los Comuneros*. Ed. La esfera de los libros, 2001, pag. 47-48.

ameaças aos representantes da cidade, envia tropas para os dominar, enquanto a população em defesa do seu líder, Juan Bravo, pede apoio a Toledo e Madrid que enviam as suas milícias comandadas por Juan López de Padilla (Toledo) e Juan de Zapata (Madrid) obtendo estes (os rebeldes) a primeira vitória militar.

Na sequência destes acontecimentos e da vitória do movimento revoltoso em Toledo (31 de Maio), o Conselho desta cidade propôs, em 8 de Junho, a todas as outras com direito a voto nas Cortes, a celebração de uma reunião urgente com o objectivo de anular o que havia sido aprovado em La Coruña, proibir a saída de dinheiro, reservar os cargos públicos aos castelhanos e nomear desde já um para dirigir o reino na ausência do rei Carlos I (o imperador Carlos V tinha deixado o cardeal Adriano de Utrecht na posse do reino).

*Muchas veces y por muchas letras, os hemos, señores, escrito, y pensamos que tenéis conocida la santa intención que tiene Toledo en este caso. (...) Bien sabemos, señores, que ahora nos lastiman muchos con las lenguas, y después nos infamarán muchos con las péñolas en sus historias, diciendo, que sólo la ciudad de Toledo ha sido causa de este levantamiento; (...) nuestro fin no fue alzar la obediencia al rey nuestro señor, sino reprimir a Xeures [Guilherme de Croy, Señor de Chièvres] y a sus consortes la tiranía; que según ellos trataban la generosidad de España, más nos tenían ellos por sus esclavos, que no el rey por sus súbditos. (...) Hablando más en particular, habéis, señores de enviar a la junta tales personas, y con tales poderes, que si les pareciere puedan con nuestros enemigos hacer apuntamiento de la paz, y si no desafiadles con la guerra. Porque según decían los antiguos, jamás de los tiranos se alcanzará la deseada paz, sino fuere acosándolos con la enojosa guerra. No pongáis, señores, excusa diciendo, que en los reinos de España las semejantes congregaciones, y juntas son por los fueros reprobadas, porque en aquella Santa Junta no se ha de tratar sino el servicio de Dios. Lo primero, la fidelidad del rey nuestro señor. Lo segundo, la paz del reino. Lo tercero, el remedio del patrimonio real. Lo cuarto, los agravios hechos a los naturales. Lo quinto, los desafueros que han hecho los extranjeros. Lo sexto, las tiranías que han inventado algunos de los nuestros. Lo séptimo las imposiciones y cargas intolerables que han padecido estos reinos. (...) ... donde pensaron los malos condenarnos por traidores, de allí sacaremos renombre de inmortales para los siglos venideros. (...) **Porque no hay muerte tan gloriosa como morir el hombre en defensa de su república.**²¹*

21 - Sublinhado nosso. Uma referência ao que afirmámos antes sobre o amor: no amor cortês o homem (vivendo) está *morto de amores* pela sua dama; mas, como dissemos páginas atrás, o amor na perspectiva do homem social (pelo mais moderno, *renascentista*), é o *amor pelo ser humano* (a comunidade) parte do meio social organizado, o que faz parte de uma Nação, um Estado. Mais adian-

A reunião proposta por Toledo em 8 de Junho realizou-se em Ávila – o grupo que aí se formou ficou conhecido por *Santa Junta de Ávila* – para onde apenas se deslocaram os representantes de Toledo, Segóvia, Salamanca e Toro, e aí foi escrita a *Ley Perpetua del Reino de Castilla ó Constitución de Ávila*, (nunca chegou a ser assinada pela rainha Joana, mãe de Carlos) o primeiro projecto político de uma Constituição em Espanha.

Na sequência da derrota dos realistas em Segóvia o cardeal Adriano ordena ao exército que se apodere da artilharia que está em Medina del Campo, mas as tropas realistas sob o comando de António Fonseca na sua chegada à cidade são recebidos pela população revoltada e, para ocupar de algum modo a população desviando-a da defesa da artilharia, Fonseca manda atear um incêndio na cidade. O fogo alastrou a toda na povoação atingindo a igreja onde se haviam refugiado mulheres e crianças, provocando muitas mortes inocentes e grandes perdas e, ainda assim, as tropas realistas não conseguiram obter as peças de artilharia.

O incêndio da cidade de Medina del Campo teve por consequência o alargar da revolta às outras cidades de Castela que, aderem por completo à (então designada) *Santa Junta de Ávila*, que convocadas se reúnem em Tordesilhas, onde se constitui um novo governo, uma nova *Junta* composta pelos representantes de catorze das cidades com representação nas Cortes da Castela: Burgos, Soria, Segóvia, Ávila, Valladolid, León, Salamanca, Zamora, Toro, Toledo, Cuenca, Guadalajara, Murcia e Madrid. Apenas as quatro cidades da Andaluzia, a dita Nova Castela (Sevilha, Granada, Córdoba e Jaén) não aderiram.

A nobreza, a burguesia e a Banca castelhana, os mercadores (exportadores) de Burgos, Soria, León, etc., estão agora de acordo com uma aliança que estabeleça uma firme união na constituição de um governo para Castela. A *Junta* (governo) passa então a designar-se por *Cortes y Junta General del reino*, e em Setembro, em audiência com rainha Joana (que está presa no palácio real de Tordesilhas), Pedro Laso de la Vega e o doutor Zuñiga, catedrático de Salamanca (que sempre se refere a Carlos por *príncipe, filho de Vossa Alteza*), falando em nome da *Junta* esclarecem a rainha sobre os motivos da reunião: reconhecer a soberania da rainha, pôr cobro aos abusos cometidos des-

te transcrevemos a *Carta* de Juan de Padilla à cidade de Toledo, escrita momentos antes de morrer executado, onde de certo modo se confirma este sentido.

de 1516, afirmando assim não reconhecer o golpe de estado (flamengo) de Carlos em 1516, auto-proclamando-se rei de Castela, e só ratificado pelas Cortes de Valladolid em 1518.

Assim, durante o mês de Setembro de 1520 os membros do Conselho Real em Valladolid (os realistas), ou o abandonam ou são presos, a Junta Comuna toma conta do poder em Castela e assume a administração do reino. Os principais cargos de chefia são entregues à nobreza castelhana – enquanto Juan de Padilla que, desde a Junta de Ávila conduzia o exército, é afastado para Toledo – e a chefia militar é agora entregue a Pedro Girón, filho do segundo Conde de Ureña – um membro da alta nobreza a quem Carlos havia negado o ducado de Medina-Sidónia – e a Pedro Laso de la Vega é entregue a Presidência da Junta, que logo transfere os selos do Estado, os registos oficiais e a administração de Valladolid para Tordesilhas, onde se encontra a rainha, e da qual esperam um apoio declarado à Junta, o que jamais será alcançado, nem negado.

Também durante este Setembro se iniciam e desenvolvem os mais vastos movimentos populares anti-senhoriais, primeiro sublevam-se os vassallos do duque de Bendía (Dueñas), e passados poucos dias os do condestável de Castela, depois, os do conde de Benavente, os do duque de Nájera, etc.. Tanto de um lado como do outro das forças opostas há protestos, tanto os populares como os senhores protestam e enviam delegações à Junta exigindo justiça. Esta nova situação de revoltas populares que se expandem e se prolongam pelo Outono, leva a nobreza a afastar-se progressivamente da Junta Comuna e a procurar apoio nos defensores de Carlos V, que, mudando a sua estratégia para com Castela, renuncia aos serviços (financiamento e outros) aprovados pelas Cortes de Santiago-La Corunha (que deram força à revolta toledana, e aos acontecimentos de Segóvia), nomeia outros governadores – agora castelhanos, – novo condestável e novo almirante para Castela, para colaborarem com o Cardeal Adriano de Utrecht. Deste modo, como diz Joseph Pérez, *em Castela (...), como antes do reinado de Fernando e Isabel, os Grandes participam agora no governo do reino* e, como a nobreza, a burguesia antes inquieta com as revoltas, pretende agora entregar o poder a Carlos V, em especial a burguesia de Burgos, no norte a cidade de maior força mercantil, centro dos exportadores de lã. Em Novembro já o Cardeal Adriano tinha reorganizado o Conselho Real em Medina de Rioseco e, com o compromisso de financiamento de Manuel I de Portugal (que chegará em Dezembro), tanto

o condestável como o almirante recrutavam e dispunham as suas forças militares distribuídas por várias localidades do norte.

A solução política para Castela, do ponto de vista da Nação (povo e nobreza) deveria ter ficado resolvida pelas Cortes logo em 1520, mas as suas reuniões (Santiago e La Coruña) não levaram a nada, falhas de perspectiva e sentido político dos representantes do povo, mas, segundo o que se expressa na peça de Gil Vicente, sobretudo por falta de iniciativa popular, falta de acção dos delegados das cidades e ou de *acção popular*.

Numa carta da Junta Comunera da cidade de Valladolid datada de 10 de Outubro de 1520, pode ler-se: *“La principal cosa con que las cosas de este santo propósito han venido en el estado presente ha sido proveerse lo que convenia en cada ciudad con acuerdo y parecer de la comunidad generalmente, no de particulares, aunque tengan oficio que represente lo general; en todas circunstancias, no hay que dar lugar a que la libertad de los comunes sea suprimida pues en lo de hasta ahora son ellos los a quienes principalmente debe el reino la conservación de sus libertades.”*²²

Resumindo, a situação revolucionária toma forma no início da primavera de 1520, atinge um ponto alto de união envolvente (povo, funcionários, clérigos, burguesia e nobreza) entre Junho e Setembro, mas, a partir de então esmorece com a estratégia de Carlos de chamar a si a nobreza, concedendo-lhe a participação no poder, e fazendo cedências aos produtores e exportadores de lã, mercadores (banqueiros) de Burgos:

Numa carta ao imperador o Condestável de Castela escreve: «Cobrar a Burgos de cualquier manera que sea», *esto es lo que escribe al emperador con enorme cinismo: piensa conceder a Burgos todo lo que pide; siempre se podrá más tarde, cuando las cosas hayan vuelto a la normalidad, recuperar parte o todo de lo que se haya concedido.*²³

As divisões entre os membros da Junta Comunera adensam-se, quebrando-se a unidade (primeiro Burgos), passando a nobreza e a burguesia para a defesa das posições do imperador, enquanto os letrados e funcionários se mantêm o lado da Junta popular. Entretanto prepara-se o confronto: a Junta Comunera, que detém precariamente em Tordesilhas o controlo do reino e a

22 - Sublinhado nosso. Trecho da carta transcrita de *Los Comuneros*, (segunda edição, 2001) de Joseph Pérez, (p. 71).

23 - Joseph Pérez, *Los Comuneros*, p.69.

administração do Estado (com Pedro Laso de la Vega), dispõe de forças militares mais fortes e organizadas chefiadas por Pedro Girón, dispostas nas cercanias da cidade de Valladolid; e os realistas com o Cardeal Adriano a chefiar um esboço de governo, organizam um novo Conselho Real e nomeiam novas chefias militares, por Condestável, Íñigo de Velasco, e, por Almirante de Castela, Fadrique Enríquez de Velasco, que passam a recrutar homens para a luta, dispondo as novas tropas em Medina de Rioseco (o seu centro de comando) e em grupos dispersos por algumas das localidades envolventes. Entretanto as chefias aliciam para o lado realista os vários membros da nobreza que ainda permanecem junto das forças comuneras.

A par das revoltas com a formação das *Comunidades de Castela* sucedem outras revoltas em Espanha, em Valência (reino autónomo de Aragão) e em Maiorca, mas estas com carácter mais popular (e burguês) – desenrolam-se sem a participação da nobreza – e ficaram conhecidas por revolta dos agermanados (*germanías*, irmandades, são grêmios de artesãos armados para autodefesa), cujo objectivo era, em grande parte, semelhante ao dos castelhanos: os agermanados pretendiam destituir o *rei estrangeiro* e fundar uma república à maneira italiana. Enquanto que em Castela, dominada pela nobreza, se pretendia dar cumprimento ao testamento de Isabel a Católica – o qual dizia que o rei devia residir em Castela – mas também lutando pela autonomia e governo da Nação, dizendo: *não aos estrangeiros* e não a um *rei no estrangeiro*, e senão, substituir Carlos por sua mãe – a rainha Joana (a louca).

Reconhecemos que há outros factores e causas económicas e sociais até mais importantes, porém, não cabe neste trabalho aprofundar as questões sociais históricas, senão naquilo que tem *de facto* interesse para o esclarecimento das peças de Gil Vicente – aquilo que nos é dado pela visão estrita do autor das peças – e, na época a importância de Castela excedia em muito a de Valência. Assim vamo-nos limitar apenas aos factos que consideramos de interesse para a nossa análise tanto da peça *Dom Duardos*, como da peça *Inês Pereira*, no caso, as *Comunidades de Castela*, sem preocupações de outras análises históricas mais abrangentes. Interessa-nos o ponto de vista e a análise que Gil Vicente terá feito do sucedido, figurando-o nas suas peças de teatro, interessa-nos sobretudo para compreender o que consta nos textos do autor, pelas esperanças, expectativas, sentimentos envolvidos, a vivência do fenómeno.

Os confrontos entre a Junta e os realistas vão-se agudizando, todavia sucede o pior para o exército Comunero dirigido por Pedro Girón (membro da alta nobreza de Castela), quando o dispositivo principal das forças, destinado

a defender Tordesilhas e Valladolid, atraíndo a causa, se desloca para nordeste, dando passagem ao exército realista que estava em Medina del Rioseco – logo quando este se deu como preparado com os apoios que havia recebido, destacando-se o apoio financeiro de Manuel I de Portugal, – movendo as suas principais forças em Dezembro de 1520 para ocupar (conquistando) a cidade de Tordesilhas. Na sequência disto, Pedro Girón esteve desaparecido (fugindo ao confronto com os membros da Junta e com os realistas) e o seu exército decompôs-se dispersando-se. Na sequência destes acontecimentos, em Fevereiro de 1521 as cidades da Andaluzia (Nova Castela) passam para o lado realista. E em 16 de Março, em carta dirigida ao imperador, o almirante Fadrique Enríquez de Velasco, que chefia o exército realista de Castela na região, pede o perdão para Pedro Girón e para Pedro Laso de la Vega. Entretanto este, que era Presidente da Junta Comunera, abandona Castela e refugia-se em Portugal.

Após a traição (fuga) de Pedro Girón, a Junta Comunera, para a defesa do reino por parte das Comunidades de Castela, nomeia de novo para o comando militar Juan de Padilla, que havia sido afastado do cargo meses antes (quando foi entregue a Pedro Girón), sendo o dirigente toledano chamado a defender Valladolid. Para este serviço Padilla reúne um exército (formado de urgência) por gente de Toledo, Madrid e Segóvia. O seu exército é derrotado em Villalar em 23 de Abril de 1521 e, de seguida Juan de Padilla é decapitado juntamente com Juan Bravo e, horas depois, Pedro Maldonado. A notícia destes acontecimentos chega em 26 de Abril a Toledo, e Maria Pacheco de Mendoza – mulher de Juan López de Padilla – manda reforçar as defesas para poder suportar o cerco à cidade. Mas, no fim de Outubro, depois de muitas centenas de mortos, e sem abastecimentos, a cidade rende-se com um acordo para impedir o saque, todavia, em 2 de Fevereiro de 1522 com a chegada a Toledo da notícia da eleição de Adriano Utrecht como Papa, dá-se uma nova revolta popular que Maria Pacheco apoia correndo em sua defesa. Esta revolta foi pretexto para de imediato o exército realista, comandado pelo bispo de Bari, que mantinha ainda um cerco apertado a Toledo, invadir a cidade enfrentando e desmantelando a defesa dirigida por Maria Pacheco de Mendoza que, sem grandes meios, assiste à derrota do povo que constituía a grande maioria das suas únicas forças. Com a revolta sufocada com muitas mortes e destruição, e só então, Maria Pacheco e alguns dos seus fiéis companheiros de luta procuram refúgio em Portugal.²⁴

24 - Esta breve descrição omite muitos factos, e constitui apenas um sumário de alguns dos acontecimentos mais importantes, destacando os intervenientes mais destacados que, em função dos

Alguns outros representantes da nobreza castelhana, líderes *comuneros* fiéis à causa toledana, e até dos mais convictos, também se refugiaram em Portugal, entre eles devemos destacar um dos pioneiros da revolta toledana, o de maior fortuna Fernando de Ávalos (Hernando Davalos) senhor de Totanés, acusado de *inventar* e organizar as Comunidades, condenado à morte à revelia foram-lhe também expropriados todos os seus bens, completamente espoliado. Vêm para Portugal na comitiva de Maria Pacheco, mulher de Juan López de Padilla que foi executado logo após a derrota em Villalar.

Muitos dos nobres que participaram activamente na revolta comunera pediram a intervenção do Papa junto do imperador para que este lhes concedesse o perdão, mas não temos a certeza se Pedro Laso de la Vega terá sido um desses casos. O seu caso foi semelhante ao de Pedro Girón, cuja primeira fase do perdão data de 9 de Janeiro de 1523, castigado por Carlos V com exílio temporário de combate em África (Orán), ao seu serviço e, o perdão completo chega só em 27 de Março de 1524. De forma semelhante, Pedro Laso também viria a ser perdoado por fases – mas sem servir nos exércitos do imperador, – pois Carlos V, concedeu a primeira fase do perdão a Pedro Laso (livrando-o da pena de morte em 1524), e só depois o autorizou a frequentar os seus domínios em Castela, mas limitando-se unicamente ao condado de Feria (o seu avô, Pedro Suárez de Figueroa,²⁵ era irmão do primeiro conde de Feria, Lorenzo Suárez de Figueroa) e, só em 13 de Maio de 1526, estando ele já na sua terra, alargou a autorização a toda a Espanha, mas ainda sob condição de não se aproximar de Toledo (e da Corte de Espanha) e, pouco tempo mais tarde essa condição foi retirada.

Tempos antes, em 1 de Novembro de 1522, o imperador Carlos V atendendo a intervenção do Papa Adriano VI (seu antigo tutor e educador), havia concedido um perdão geral a todos os que tinham integrado as revoltas e participado nas batalhas alinhando nas fileiras militares dos *comuneros*, porém exceptuou desse perdão uma lista de 293 personalidades, condenando-os a

objectivos deste trabalho, nos parece terem tido influência no autor para das suas peças, *Dom Duar-dos e Inês Pereira*, bem como outras. Recomendamos a leitura do artigo: *Nobleza y perdón regio. Noticias sobre el otorgado a Pedro Girón en el contexto del Movimiento Comunero*. Paulina López Pita – UNED (Madrid). CHE LXXXI, 2007 (pp. 67-89). www.scielo.org.ar

25 - Pedro Suárez de Figueroa foi casado com Blanca de Sotomayor. Tiveram seis filhos, um dos quais Garcilaso de la Vega (que foi pai do poeta, comendador mayor de León, embaixador, senhor de Los Arcos) que se casou com Sancha de Guzmán, senhora de Batres. Estes tiveram sete filhos (seis dos quais homens), o primeiro foi Pedro Laso de la Vega, e o terceiro foi Garcilaso de la Vega, o poeta. Documentado em *Casa de Feria* (os Suárez de Figueroa), de Juan Ángel Rodríguez Hernández. Em algumas biografias do poeta Garcilaso estes dados estão confusos ou errados.

morte (entre os quais Pedro Laso), porque eles foram os dirigentes ou funcionários responsáveis pela revolta e pela Santa Junta, do governo ou colaboradores revoltosos do reino de Castela. Mas, evidentemente que o objectivo daquele perdão popular foi a urgente integração de toda aquela *gente miúda* e guerreira nas suas fileiras, para mais uma vez reconquistar Navarra e Guipúzcoa, na defesa de uma Espanha unida sob a iniciativa de Castela.

Este nosso resumo dos acontecimentos tem por suporte leituras de vários trabalhos publicados sobre o assunto, dos quais queremos destacar: (1) Joseph Perez, *La Revolución de las Comunidades de Castilla (1520-1521)*, traducción de Juan José Faci Lascasta, Biblioteca Historia de España, 2005; (2) Joseph Perez, *Los Comuneros*, (segunda edição, 2001); e (3) José Miranda Calvo, *Reflexiones militares sobre las Comunidades de Castilla*, Discurso Académico (curso de 1979-1980), Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Historicas de Toledo. *Toletum* #13, 1982.²⁶ Onde se podem ler as primeiras Cartas de Toledo às outras cidades.

As revoltas em Navarra e no Languedoc-Roussillon recomeçaram no auge do movimento comunero, obtendo desde logo o apoio firme das forças francesas. Na verdade tratava-se de redefinir a linha de influência (fronteira) entre duas das grandes potências europeias, e para isso Carlos V usava, além das tropas castelhanas, os mercenários alemães (lansquenets) e Francisco I também recorria a mercenários, sobretudo os suíços. Estas lutas estendiam-se desde o Norte da península ibérica (País Basco e Navarra) até de Biscaia a Marselha. O Povo castelhano, os Conselhos das cidades de Castela, estão agora de pleno acordo e mesmo respeitando a obediência ao *rei estrangeiro*, o imperador Carlos V.

O ENREDO, DA TRAMA AO MYTHOS

A peça *Inês Pereira* foi representada em Tomar durante o Verão ou já no Outono de 1523, a Corte portuguesa seguirá depois para Évora.

Inês (Castela) vive em casa de sua Mãe (Espanha) que passa muito do seu tempo na Missa (envolvida com a Igreja de Roma). Inês está sempre em casa tratando da lã (a grande produção de Castela, base da sua riqueza económica), agora debruçada sobre a produção do travesseiro, ansiando por liberdade, e por isso entra cantando por ela. *Quien con veros pena y muere / qué hará cuando no os viere?* Inês está revoltada (uma revolta que provocará as Comunidades de Castela), porque ela trabalha para a Mãe, é ela quem produz e não sai para fora de casa (a ela – Castela – agora, com a chegada do rei estrangeiro, estão vedados os contactos internacionais). A alternativa para Inês é uma aliança, um casamento com alguém que lhe dê liberdade, enquanto a Mãe considera ser cedo para ela casar, exigindo mais esforço a Inês.

Entra então Lianor Vaz (Toledo, pela revolta Toledana) com uma proposta de casamento (uma aliança popular, os comuneros) com Pero Marques (Povo). Mas, antes de apresentar a *Carta* de Pero Marques, descreve o assédio de um clérigo (Guilherme de Croy, o sobrinho, nomeado arcebispo de Toledo com 20 anos de idade) jovem (mochacho) que se lançou sobre ela, Lianor Vaz (Toledo), não a largando, não sabendo ela se se havia de queixar ao rei (Carlos I) se ao Cardeal (Adriano de Utrecht, afinal quem o nomeou seguindo a orientação do Chanceler Guilherme de Croy, o tio) – portanto referindo-se Lianor Vaz à revolta em Toledo contra a nomeação do jovem sobrinho do Chanceler de Carlos de Habsburgo para chefiar toda a Igreja de Espanha, – só se libertando do jovem clérigo (quando este foi para a Alemanha com, com o seu tio e o imperador Carlos V, em 20 de Maio de 1520) quando alguém o fez fugir.

A proposta de aliança popular trazida por Lianor Vaz está expressa numa Carta (Carta do povo de Toledo às cidades de Castela) de Pero Marques (Povo) a Inês (Castela), propondo-lhe casamento. Todavia, Inês está muito exigente, para casamento só quer homem sabido, bem-falante, figura capaz de se destacar numa Corte e, com a leitura da Carta, pelas palavras do pretendente ela fica perplexa com as falhas de aptidão para a causa daquele sujeito.

Assim, por este contexto, Gil Vicente aproveitou para, em confronto com Portugal, fazer o elogio de Castela (Inês), pelo seu desenvolvimento cultural: *Ui e ela sabe latim* (200) / *e gramáteca e alfaqui* / *e sabe quanto ela quer*.²⁷

A Carta de Pero Marques é lida por Inês apenas com uma interrupção para comentar uma referência dele à recusa dela de, perante ele, cantar e bailar em *dia de folgar*. A proposta de aliança (casamento) vem depois dele lhe pedir um encontro (reunião dos representantes das cidades com representação nas Cortes) na presença da Mãe e de Lianor Vaz (em Espanha, reunião das cidades com representação nas Cortes, com a presença de Toledo). A reacção de Inês é de desdém, porém, os primeiros conselhos de Lianor são de expectativa e euforia – a estrutura dos versos altera-se para evidenciar a alteração do clima emocional, o ambiente de expectativa e as duas reacções – depois, Lianor (Toledo) retoma o discurso da oportunidade do casamento (aliança política, *que não é tempo de escolher*). A Mãe (Espanha) concorda: *essa é ela!* E dá nova forma ao ditado: *mata o cavalo de sela / e bom é o asno que me leva*. O que constitui pretexto para Lianor o repetir, ainda numa outra forma: *e mais quero quem me adore / que quem faça com que chore*. Mas todas elas estão de acordo em que se realize o encontro, mantendo-se apenas um certo desdém de Inês, porém desperta-se nela um apetecer pela esperança e sensatez da Mãe e de Lianor Vaz.

Torna-se evidente que a caracterização das personagens, depende da criação das figuras no contexto do *mythos* e, conforme com a *acção dramática* delineada para a peça. Inês figurando Castela como Nação, surge caracterizada pelos desejos políticos e comportamento de Castela, porém tendo sempre em perspectiva a sua presença táctica – e sem estratégia definida – no desencadear da luta comunera. Depois, durante o decorrer e as peripécias da luta, os objectivos de Castela mudam e, logo após a luta dos comuneros ter sucumbido, depressa passa para o campo dos vencedores: o comportamento de Inês, como o da Nação castelhana, vai mudando durante todo o tempo que decorre a peça. E, assim como Inês, também as outras figuras, Lianor Vaz (Toledo) entra decidida com uma estratégia a ajustar, que apresenta depois de descrever a situação em que se vê envolvida, ela está revoltada, contudo na sua segunda entrada, Lianor (Toledo) já não é a mesma no seu agir comportamental, ela está conformada, já aceitou o *rei estrangeiro* e os novos governantes (a nobreza castelhana – realista – vitoriosa). Pero Marques (Povo de Castela) também se com-

27 - *Alfaqui*, termo usado para significar Jurista, especialista em Direito. Mas, importante, é *que sabe quanto ela quer*. Castela definiu os estudos universitários necessários e implementou-os.

porta de maneira diferente da primeira entrada para a segunda. Pela Carta de Pero Marques constata-se uma vontade que conduza ao casamento (aliança Nação Povo), porém, sem que ele deixe de protestar: *a rebentinha / que me fizeste então, porque não quiseste bailar / nem cantar presente mi*. Na presença em casa de Inês, Pero Marques age com excesso de respeito, respeito possível a um vilão, desajeitado e desastroso pelas diversas falhas desde que entrou em contacto com Inês, frustrado pelo mau uso da cadeira assiste ao malograr do que tinha planeado – oferta das peras, – ele sente-se deslocado e atado no comportar, lerdo na fala e agir: faz o pedido de casamento após expor a sua lista de bens, desde o vínculo de propriedade (morgado) e desde o gado ao morgado – *e o mor de todo o gado* – e atrapalha-se ainda mais com a falta das peras da sua pereira. Ao crepúsculo, já a sós com Inês, sente-se inquieto e receoso de que o encontrem a sós com ela (numa união a sós do Povo, servindo, dirigindo a Nação), tem medo de assumir a iniciativa e sai de cena. Mais tarde, na segunda entrada para o casamento, Pero Marques (Povo) mantendo o seu carácter próprio, apresentará um novo e desinibido proceder, ele estará então plenamente decidido a avançar de qualquer forma para servir Inês (Castela), obtendo para si próprio o prazer do serviço, qualquer que seja o serviço a prestar, oferecendo-lhe toda a liberdade.

A aproximação de Pero Marques à casa de Inês representa o avanço do Povo para algo quase desconhecido, reconhecendo apenas um ou outro pormenor a personagem retrai-se nas atitudes, o que formula na peça uma acção significativa, figurando a ansiedade e desejo do Povo em participar no Poder, concretizando a aliança com a Nação, na expectativa de se oferecer com toda a sua generosidade e todo o respeito que a Nação lhe merece, contribuindo com as suas ofertas.

A cena da cadeira, de que Pero Marques desconhece o uso – *e que val aqui uma destas? (...) Eu cuido que não estou bem* – constitui uma peça importante no contexto da acção dramática, permitindo avaliar a diferença de classes entre Inês e o seu candidato ao matrimónio. Pelo sucesso hilariante desta cena o autor vai explorar o seu âmagio no ano seguinte (em *Vida do Paço*, 1524), alargando o sentido e significados de uma outra cena com um banco que devia ser – para o convidado – uma cadeira igual à do fidalgo que o recebe.

A retracção, a nescidade, as falhas na educação e na acção, no proceder e na perspectiva de futuro, limitam Pero Marques, o que o impede de tratar do seu casamento de igual para igual. Depois, o seu criticado respeito pela mulher, e por Inês (Nação), em conjunção com inabilidade de estar (cadeira)

e conviver (tema para dialogo), condenam-no a ser ridicularizado ou motivo de zombaria. Portanto, falhas de perspectiva, de estratégia e de sentido político dos representantes do povo, mas, sobretudo, por uma enorme falta de iniciativa dos delegados das cidades e de *acção popular* – tal como está figurado na primeira visita de Pero Marques a Inês – e assim, esta aliança matrimonial torna-se inviável.

Entretanto Inês (Castela) espera (a formação da Santa Junta, governo das *Comunidades de Castela*) a chegada dos representantes financeiros, os mercadores de Burgos e Sevilha, banqueiros (os judeus Vidal e Latão), portanto numa vontade comum com a burguesia castelhana, na procura e nomeação das chefias militares e de governo, os melhores candidatos com experiência e, sobretudo, opositores com queixas e desfavorecimentos de Carlos V.

Portanto, com a aliança popular posta de parte, as chefias são nomeadas entre a nobreza castelhana (insatisfeita com o imperador pelo poder entregue aos flamengos): Pedro Laso de la Vega (dirige) fica como Presidente da Santa Junta (governo) e, confiando a Santa Junta na nobreza de Castela, para chefe militar das *Comunidades* foi convidado Pedro Girón, conhecido por haver exigido que lhe fosse atribuído o ducado de Medina Sidónia a que se considerava com direito, mas recusado por Carlos I (V) que não aceitava exigências, e chegou mesmo a ameaçá-lo. Estava assim estabelecida a aliança (casamento) dos representantes das cidades, a Nação castelhana (Inês), com a nobreza de Castela (Escudeiro) apoiada pela burguesia (Moço) e pela banca local (os judeus) nas *Comunidades de Castela*, uma santa aliança: a Santa Junta de Ávila.

Ficou pois consolidado o casamento do Escudeiro Brás da Mata com Inês Pereira, acompanhado pelo Moço e apadrinhado pelos judeus Vidal e Latão (que são um só e o mesmo – o dinheiro – a Banca castelhana). A Mãe de Inês (Espanha) assiste e chama Fernando (Aragão) e Luzia (Nápoles) a festejar.

Porém, esta aliança não satisfaz os anseios de liberdade de Inês (Nação), antes pelo contrário, ela depressa constata, na própria pele, que lhe saíram goradas as suas expectativas. Inês permanece fechada em sua casa, portas e janelas fechadas e, afastados os judeus – dinheiro, – ela perde todos os contactos com o mundo exterior e, como prisioneira, fica controlada pelo Moço (burguesia servidora) do Escudeiro (nobreza), enquanto este vai servir na guerra (fazer-se Cavaleiro).

Inês permanece em casa, sempre fechada por fora pelo Moço, há de se faltar de trabalhar – *Vós fartai-vos de lavar* – enquanto que o Moço se vai *desenfadar com essas moças lá fora*.

A Pedro Girón concedeu o imperador uma primeira fase do perdão em 9 de Janeiro de 1523, para servir o exército em Orán, no norte de África e, é evidente que, pelo enredo da peça, que Gil Vicente teve conhecimento disso, referindo que o Escudeiro Brás da Mata *fugiu* (atraíçoando os comuneros) figurando o *campo de batalha* como de Arzila (espaço de combate de portugueses no Norte de África).

A morte do Escudeiro figura o fim das revoltas das *Comunidades de Castela* (Toledo, Fevereiro de 1522) – como também dos agermanados de Valência (1522) e de Maiorca (Março 1523) – e para figurar esta situação real, na sua figuração – no enredo – surge a carta de um irmão de Inês (Aragão) confirmando esse ponto final. Inês (Castela) está agora livre para a sua união com o Povo (Pero Marques) e, com a aprovação do Conselho de Toledo (Lianor Vaz) onde se havia iniciado todo o movimento para essa mesma união, todavia, agora tanto o Povo como o Conselho de Toledo, *são outros*, deitam para trás o passado recente como se nada tivesse sucedido, têm agora uma outra perspectiva, e outros objectivos para o casamento, Inês vai concretizar essa aliança.

Entretanto o (rei) imperador chega em 16 de Julho de 1522. Encontrando a situação de revolta em Castela resolvida, vai recuperar as suas relações com a Nação – *com muestra de rey* – agora de um outro modo, quase irreconhecível, pois já não para impor o poder dos flamengos, mas para afagar a nobreza castelhana e apregoar os valores de Castela.

Assim Carlos, o estrangeiro amante de Inês surge – em *falso pano* – disfarçado de Ermitão (esclarecido, misantropo), para recuperar para si os favores de Castela, com toda a ajuda e apoio (às costas de Pero Marques) do seu Povo.

De certo modo a revolta comunera atingiu “em boa parte” os seus objectivos imediatos, o governo e os altos cargos da Nação deslocaram-se para os castelhanos – mas, para a nobreza – e a Flandres passou de pretensa dominadora a Estado dominado por Castela (Espanha). Contudo, os benefícios materiais serão reconduzidos para o Império, para além dos mercadores flamengos, a grande fatia vai para os arquidukes de Áustria e para a Banca dos Fugger.

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

Figuração de (id)entidades nas personagens

Personagens Figuras

Inês Pereira	Castela	Nação
Mãe	Espanha	Estado
1.Lianor Vaz	Toledo	Cidade líder da revolta
2.Lianor Vaz	Toledo	Cidade dominada pelos realistas
1.Pero Marques	Povo de Castela	Sem perspectiva do Poder
2.Pero Marques	Povo de Castela	Conformado ao Poder realista
Brás da Mata	Nobreza de Castela	Pedro Girón
Moço	Burguesia pastoril	Lã – pouco lhe importa a Nação
Latão	Judeu – dinheiro	Banca local
Vidal	Judeu – dinheiro	Banca local
Ermitão	Carlos V	Imperador, príncipe estrangeiro
Fernando	Aragão	
Luzia	Nápoles	
Badajoz	...para Comunidades	...sem apoio aos comuneros
VilaCastrim	...para Comunidades	...sem apoio aos comuneros
Etc.		
Marechal	António Fonseca	Será substituído do Comando
Clérigo	Guilherme de Croy	Arcebispo de Toledo (1517-1521)
irmão de Inês	Valência	Agermanados
Cardeal	Adriano de Utrecht	Papa Adriano VI em 1521

Note-se que na edição de 1562 foram acrescentadas algumas frases ao

texto de apresentação da peça Inês Pereira, que na verdade correspondem mais a uma leitura da peça e, por vezes, também à memória dos propoñentes da edição. Assim, pela leitura da peça, terá surgido a frase: *Finge-se na introdução que Inês Pereira, filha de uma mulher de baixa sorte, muito fantasiosa...* Que certamente não terá sido de iniciativa do autor da peça. E, quem sabe se pela evocação da memória de alguém, a frase: *O seu argumento é que por quanto duvidavam certos homens de bom saber se o autor fazia de si mesmo estas obras, ou se as furtava de outros autores, lhe deram este tema sobre que fizesse um exemplo comum que dizem: mais quero asno que me leve que cavalo que me derrube.* Frase que pelo exposto no avulso (edição 1523) anterior, completa a ideia do desafio.

Esquema estrutural da peça

Seguindo a numeração dos versos da edição avulso (1523?)

Prólogo

- 1.episódio** Conflito de Inês em sua casa,
(1-38) ...lastimando a falta de Liberdade.

I – Parte

- 2.episódio** Intervenção e vontade da Mãe de Inês: haverá de casar;
(39-274) ...e de Lianor Vaz com a sua proposta de casamento
- 3.episódio** Da entrada de Pero Marques ao seu fracasso,
(275-422) ...até à recusa de uma aliança com o desajeitado.

II – Parte

- 4.episódio** Os Judeus (banqueiros) trazem propostas de casamento,
(423-501) ...ante diversos falhanços propõem Brás da Mata.
- 5.episódio** Da entrada do Escudeiro com o seu Moço,
(502-733) ...até à festa de casamento, com Luzia e Fernando.
- 6.episódio** Conflito de Inês casada, as imposições do marido,
(734-861) ...prisão de Inês em casa e partida do Escudeiro.

III – Parte (desenlace)

- 7.episódio** Inês só, de novo lamentando-se da falta de liberdade,
(862-939) ...até à notícia da morte do Escudeiro, retoma a esperança.

8.episódio Lianor Vaz volta e propõe o casamento com Pero Marques, (940-998) ...Pero Marques dá a Inês toda a liberdade.

9.episódio Já casada, Inês enganando o seu amo, Pero Marques, (999-1111) ...em união com o *estrangeiro*, o falso Ermitão.

Êxodo

(1112-1144) Proposta de cantiga e canto:
Pois assim se fazem as cousas.

Devemos salientar o ritmo na *estrutura formal*, a organização dos episódios e a divisão em partes: na primeira parte a proposta de casamento com Pero Marques, seguida da actuação de uma *Entrada* da figura indagando-se sobre o percurso e a situação em que se encontra, seguida do falhanço da actuação da personagem como pretendente ao casamento; na segunda parte a repetição diversa *da forma de entrada*, logo após a segunda proposta de casamento, seguida da *Entrada* do Escudeiro (esclarecido) com o seu Moço (crítico), e, depois do sucesso do casamento, a *prisão* de Inês; e na terceira parte reiniciam-se as lamentações de Inês pela falta de liberdade, agora denotando infelicidade, ao contrário do que aconteceu no começo da peça, quando se encontrava revoltada. Agora, com a morte do Escudeiro, Inês quer aproveitar-se da situação de que se considera com direito, digamos que *passando para o lado dos vencedores*, dominando, e o casamento proposto com o *vencido* Pero Marques apresenta-se a melhor opção. A forma componente e o *falso pano* (disfarce) da personagem do Ermitão é indispensável, não só porque permite uma ligação mais firme dos episódios com uma mais eficaz referência à vida real na configuração do *mythos* da peça, mas sobretudo porque constitui, no carácter de uma comédia, a figura do *conquistador* paralela ao que sucede no contexto da *Tragédia Dom Duardos*.

O mesmo *esquema* da estrutura formal da peça *Inês Pereira*, com uma forma geral muito semelhante e aparência diversa, assim como o episódio da cadeira (banco) em que Pero Marques se vai sentar, numa importante variante com um sentido inverso, e até a estrutura da arquitectura de cena, mas não o cenário, voltará a ser usado por Gil Vicente no ano seguinte (1524).

Para além da *trama* comum ao *mythos* e *enredo*, este manifesta latente uma *intriga*, porque o desejado casamento de Inês se planeia na primeira opção a partir de fora da sua própria iniciativa, apresentando-se as duas opções, a de Pero Marques e a de Brás da Mata, como um reflexo e em representação

das forças em causa no *mythos* da peça, enquanto que o casamento com o escudeiro foi a selecção de uma procura que partiu da vontade de Inês ao encarregar os judeus dessa tarefa. Por fim, o casamento com Pero Marques resume o conformismo de Inês – não uma iniciativa – perante o falhanço das duas iniciativas antecedentes, com a finalidade de se aproveitar o melhor possível, em proveito próprio, da situação resultante... Tal como na realidade política e social formulada no *mythos* da peça.

CENÁRIO

Nesta peça o *espaço dramático* constrói-se implicando:

(1) Uma zona de exterior (quintal, jardim) onde personagens e figurantes estão fora (de casa), com a frente (parcial) de uma casa senhorial (burguesa) do século xvi, com uma porta (com ou sem escadaria) para essa zona de exterior, uma janela mais alta e a figuração de um muro, que veda o quintal, que poderá chegar ao limite do proscénio. As entradas em cena de quem vem da rua, podem realizar-se por quem vem do lado do público saltando o muro, mas a entrada de Pero Marques, do Escudeiro (Brás da Mata) e dos Judeus Latão e Vidal faz-se com as personagens acompanhando o muro até entrarem no quintal, talvez por um portal, para depois chegarem à porta de casa. Enquanto que as entradas em cena de gente da casa (personagens, figurantes), para a zona de exterior, se podem realizar entrando no quintal vindos das traseiras da casa.

(2) Em simultâneo com esta zona de exterior, e com porta para ela, uma zona de interior (salão) com outras portas visíveis no seu enquadramento, contíguas a dependências simuladas para as zonas mais interiores da casa (bastidores).

O que acabámos de expor, quanto ao cenário, corresponde ao narrar de uma visão particular, nós ou qualquer outra pessoa poderá em qualquer outro momento expor uma outra visão particular... Trata-se de *encenar*, criando um *espaço plástico* onde haverá de acontecer o efêmero *espectáculo*, reconstruído (o *espectáculo*, até reinventando) a partir do perene *espaço dramático* constante do Teatro que permanece escrito (como diz Platão no *Fedro*, como uma pintura dizendo-nos sempre o mesmo), *registado* no texto da peça. Esta mesma observação aplica-se especialmente a toda a encenação – de que a seguir apresentamos também uma particular imagem – e, do espectáculo efê-

mero, restarão as peças de museu, os cenários, os figurinos e adereços, a música (em parte)..., e, modernamente, as fotos, os registos vídeo, etc..

Na peça o movimento das personagens na entrada no salão sucede vindos de dentro (zonas íntimas, bastidores) ou de fora (zona de exterior), tanto como na saída do salão para fora (zona de exterior, quintal) ou para dentro (interiores, bastidores), como sucede com quem vem ou vai para fora de casa (e de cena), para a rua, entra ou sai, acompanhado (ou saltando) o muro que pode separar a boca de cena do proscénio ou da zona do público, entrando ou saindo do quintal que antecede a porta principal da casa que dá acesso ao salão. A festa de casamento e os bailados (com Luzia e Fernando) com canto, tanto se podem realizar dentro ou fora, conforme a decisão do encenador e o *espaço plástico* criado para cenário da peça.

Além de muitas entradas e saídas de cena a partir de fora (zona de exterior) ou das dependências interiores da casa, a peça é muito rica em movimentos vários, realizados pelas personagens e figurantes presentes frente ao público – pois que até dialogando as personagens se deslocam de dentro para fora (quintal) e de fora para dentro (salão) – mantendo-se em cena, ou entrando ou saindo de cena, de dentro (bastidores) para dentro (salão); ou de fora (público ou bastidores) para fora (quintal). O *espaço plástico* da peça construído a partir do *dramático*, pode ter a zona do exterior da casa à frente, mais à direita ou mais à esquerda do público, e o percurso ao longo do muro ser mais curto ou mais longo, neste caso, por exemplo, dando a volta pelo lado oposto da entrada no jardim.

A azáfama nos conflitos com os bruscos movimentos e frequentes deslocações, o *menear* das personagens entre os compartimentos do *espaço plástico* de suporte das cenas, constitui-se em *Inês Pereira* por uma dinâmica que faltava nos cenários de peças antecessoras como *Índia* e *Quem tem farelos*.

SOBRE A CENA FINAL

O finalizar da peça com a entrada do Ermitão apresenta dois aspectos de destaque, em primeiro lugar as alusões que são dirigidas às elites eruditas, ou mais ao *filósofo*, e a seguir, dirigindo-se a todos, a alusão à *tradição popular* com mais uma recriação, *glosando* (pela cantiga no êxodo) o essencial de um conto popular. A ligação entre os dois *momentos* é construção da ligação na *trama* destas alusões ao *enredo* e ao *mythos* da peça.

Voltamos pois ao Ermitão, procurando evidenciar a sua caracterização em função da *acção dramática* desta peça e da *mythologia* criada por Gil Vicente, porém, tendo em consideração o carácter específico na tradição cultural de um Ermitão, um misantropo que dedica a sua vida à contemplação do seu Deus.

A referência mais antiga ao misantropo no teatro (a sua caracterização), encontramos em Frínico (535ac – 476ac), talvez o primeiro autor grego de tragédias com argumentos históricos, louvado por Aristófanes, *apresenta na peça Misanthropo uma personagem expressando-se nestes termos: «O meu nome é Solitário, e o meu género de vida é o de Timon o misantropo, solteiro, sem grilhões, mal-humorado, inabordável, melancólico, taciturno e obstinado»*.²⁸ Ou talvez a obra de Luciano de Samósata, *Timon ou o misantropo*, tenha servido de suporte a esta figura do Ermitão em *Inês Pereira*. Porque a apresentação da personagem nesta peça constitui uma alusão a peças anteriores em que foi figurado Carlos de Habsburgo (Dom Rosvel, Dom Duardos), conjugando tais figuras com a caracterização do misantropo no seu Ermitão. A personagem surge assim caracterizada, porque desde o regresso a Espanha de Carlos que à sua volta acorrem muitos dos que antes se haviam aproveitado dele na situação anterior à *revolta de Toledo* e que, com a sua partida para a Alemanha se juntaram às *Comunidades de Castela* (como por exemplo, Burgos, os produtores de lã e os banqueiros – Vidal e Latão – e também Inês como ela refere quando o reconhece) e a aversão às *comunidades* humanas é também uma das características do Ermitão.

Entretanto, este Ermitão é muito especial: o seu Deus é Cupido, ele nasceu como seu servo, para sempre um homem solitário a exemplo do (seu)

28 - Gaspar Morocho Gayo. Em *Dion de Prusa en Pedro de Valencia - Los humanistas españoles y el humanismo europeo*. (IV Simposio de Filología clásica). Univ. de Murcia. Pag. 206.

próprio deus (Cupido), e assim serve no seu templo, uma pobre ermida de infinita tristeza. Pois, Carlos de Habsburgo, desde tenra idade, foi educado por Adriano de Utrecht (depois Cardeal, chefe do governo de Espanha e Papa Adriano VI), um admirador de Erasmo que a convite de Jean Sauvage () escreve o seu *espelho de príncipes* – que terá por título *A Educação de um Príncipe Cristão* e será publicado em 1516, – e, desde logo, também nomeado conselheiro na educação do príncipe Carlos a quem dedica aquela obra. Carlos segue os princípios religiosos e os conselhos de Adriano, mas o *Enquirdion* (*Manual do Cavaleiro Cristão*), os *Colóquios*, etc., são textos que fazem parte da sua aprendizagem. Portanto, o Ermitão pode muito bem dizer: *Y ansí sin esperanza / de cobrar lo merecido / sirvo allí mis días Copido / con tanto amor sin mudanza / que soy su santo escogido*. Então o imperador Carlos V há de ser o *santo* escolhido de Erasmo de Roterdão, e isso mesmo se deduz pelo que consta na dedicatória do *espelho*.

*Tu, porém, nobre Príncipe Carlos, és mais abençoado do que Alexandre, e irás, assim esperamos, ultrapassá-lo igualmente também em sabedoria. (...). Tu nasceste para um império esplêndido e estás destinado a herdar um império ainda maior, de modo que, enquanto ele teve que empreender grandes esforços em invasões, tu terás talvez que trabalhar para assegurar que possas voluntariamente entregar parte de teus domínios, em lugar de te apoderares de mais. Tu deves a Deus o fato de teu império ter vindo a ti sem derramamento de sangue, e que ninguém tenha sofrido por ele; tua sabedoria deve agora garantir que o preserves sem derramamento de sangue e em paz. (...) Assim, embora eu soubesse que Vossa Alteza não tinha qualquer necessidade dos conselhos de um homem, muito menos dos meus, tive a ideia de estabelecer o ideal do príncipe perfeito para o bem geral, mas com o teu nome, de modo que aqueles que são educados para governar grandes impérios possam aprender os princípios de governo por intermédio de ti e tomar-te como exemplo. Isto serve a um duplo propósito: com o teu nome, esta obra útil irá penetrar em todos os locais, e mediante esses primeiros frutos eu, que já sou teu servo, posso apresentar-te algum tipo de testemunho de minha devoção a ti.*²⁹

Com a sua habitual ironia Gil Vicente inverte a situação, o Ermitão (Carlos) é servo de Cupido (Erasmo) a quem dedica a sua devoção, a quem reza horas, dias e anos, onde a sua alma chora *el fin de tantos engaños*. Os

29 - Em *A Educação de um Príncipe Cristão*, Desiderius Erasmus de Roterdão, tradução de Vanira Tavares de Sousa. Transcrito da dedicatória de Erasmo ao príncipe Carlos.

enganos são referência à peça anterior, a *Tragédia Dom Duardos*, concluindo então após receber a esmola, dirigindo-se a Inês: *Debéis saber / para merced me hacer / que por vos soy ermitaño / y aún más os desengaño / que esperanzas de os ver / me hicieron vestir tal paño*. Sublinhando assim o autor a figura em *falso pano* das duas peças.

Ermitão	<i>Señores por caridad dad limosna al dolorido ermitaño de Cupido para siempre en soledad pues su siervo soy nascido.</i>	1015
	<i>Por exemplo me metí en su santo templo ermitaño en pobre ermita fabricada de infinita tristeza en quien contemplo.</i>	1020
	[em falta: xxx ...ita]	
	<i>Adonde rezo mis horas y mis días y mis años mis servicios y mis daños donde tú mi alma lloras el fin de tantos engaños.</i>	1025
	<i>Y acabando las horas todas llorando tomo las cuentas una a una con que tomo a la fortuna cuenta del mal en que ando sin esperar paga alguna.</i>	1030
	<i>Y así sin esperanza de cobrar lo merescido sirvo allí mis días Copido con tanto amor sin mudanza que soy su santo escogido.</i>	1035
	<i>Oh señores los que bien os va d'amores dad limosna al sin holgura que habita en sierra oscura</i>	1040

*uno de los amadores
que tuvo menos ventura.*

*Yo rogaré al Dios de mí
en que mis sentidos traigo
que recibáis mejor pago 1045
de lo que yo recibí
en esta vida que hago.*

*Y rezaré
con gran devoción y fe
que Dios os libre d'engaño 1050
que eso me hizo ermitaño
y para siempre seré
pues para siempre es mi daño.*

O êxodo é composto com a *glosa* de um conto popular cujo estudo, de M. Viegas Guerreiro, se encontra publicado na Revista Lusitana.³⁰ O artigo em causa diz tudo sobre o conto, pelo que para ele remetemos o leitor interessado em aprofundar a questão. Gil Vicente estabelece a analogia entre o conto e a situação do Ermitão em relação ao casal, Inês e Pero Marques, e a partir daí cria a cantiga que será proposta por Inês para uma acção coreográfica em tudo semelhante à do conto, trata-se portanto de uma alusão ao conto integrando a sua conclusão, com o fim de consolidar a compreensão da relação do Ermitão com Inês dando-lhe uma motivação popular (simplista) cómica, zombando de Pero Marques. Contudo, a cantiga é composta por mote e glosa, original de Gil Vicente porque está completa no texto da peça: *Pois assi se fazem as cousas*.

Os motivos populares são uma constante nas obras de Gil Vicente, as próprias personagens são sempre criadas com uma componente popular, a qual personifica uma figura ou entidade de estatuto social, político, religioso, etc., uma alegoria, uma instituição, etc..

Canta Inês Pereira:

*Marido cuco me levades
e mais duas lousas.*
Pero Marques *Pois assi se fazem as cousas.* 1130

30 - Revista Lusitana, Nova Série Nº 2, 1981, INIC. *Gil Vicente e os motivos populares: Um conto na «Farsa de Inês Pereira»*, M. Viegas Guerreiro.

Inês Pereira	<i>Bem sabedes vós marido quanto vos amo sempre fostes percebido pera gamo.</i>	
	<i>Carregado ides noss'amo com duas lousas.</i>	1135
Pero Marques	<i>Pois assi se fazem as cousas.</i>	
Inês Pereira	<i>Bem sabedes vós marido quanto vos quero sempre fostes percebido pera cervo.</i>	1140
	<i>Agora vos tomou o demo com duas lousas.</i>	
Pero Marques	<i>Pois assi se fazem as cousas.</i>	1144

CONCLUSÃO

Como o reflexo no espelho (a imagem inversa) – *olha-me e olha-te bem* – a personagem que ocupa o lugar do herói da peça é Pero Marques (Povo), assim constituindo um anti-herói. Afinal é ele quem oferece a Inês toda a liberdade que ela pretendia, concretizando os seus anseios e o objectivo no *mythos* da peça. E, para o reafirmar – sem nos deixar dúvidas, – Gil Vicente escreve alguns anos mais tarde uma outra peça onde, como o próprio autor afirma, esta mesma *figura* (Povo) se destaca como protagonista: *Juiz da Beira* (1529).

Com o sarcasmo de comédia no destino escarnecedor de Inês, no *Auto de Inês Pereira*, com uma *forma aparente* e figuração diferentes e até opostas, o autor exprime a mesma *mensagem de significado político* e conteúdo último, digamos que, num subtexto muito próximo ao da *Tragédia Dom Duardos* com o infortúnio trágico no destino ressentido de Flérída. E, enquanto Duardos impondo a sua elegância, cortesia e cultura (em *falso pano*) se projecta como herói trágico, (na imagem inversa, pelo espelho) mentindo, atraçoando e até violando as regras e a honra de Cavaleiro, aniquilando a Liberdade (Maimonda) em prol da formosura, leva (embarcando) Flérída *pelo*

engano, Pero Marques desenha-se como o anti-herói, um tolo, desajeitado e até servil, (na imagem inversa) enquanto entrega sincera e totalmente o seu ser, para cumprir a sua aliança confiando a Liberdade a Inês, e, *no engano*, sente-se feliz e satisfeito sem dar conta da fealdade que transporta. *Porque si con muestra de rey / vendiéredes después señor / falso paño, / vos os quedareís sin ley / y será emperador / el engaño.*

E assim, supomos que com o *Auto de Inês Pereira* o autor apresenta a resposta ao desafio logo após as críticas, porque *duidavam certos homens de bom saber se o autor fazia de si mesmo estas obras, ou se as furtava de outros autores* em consequência da *Tragédia Dom Duardos*, pelo que dirá, anos mais tarde, no diálogo entre as figuras nas personagens de Abreu (Vicente) e de Sá (Miranda) no *Auto de Dom Fernando*, após Abreu ser identificado por Sá, deste modo: *Para que é falar em vós, (525) / essa velhice é muito boa; / essa arte, essa pessoa...*

Abreu *Nam, averiguado está,* 555
Que onde quer que me eu achar,
nam se há pera vós de olhar.

Sá *Já digo que assi será!*

Abreu *E isto vai sem zombar.*

Sá *Já o sei, porque vós sois* 560
pouco pera zombaria,
que eu vos vi já um dia
entre três gafos rascões,
que, o mais gafo vos vencia.

Abreu *Mal vistes essa questão,* 565
podeis assentar que dei
nesse mesmo passo, então,
com todos de cu no chão.

Sá *Isto vi, isso não sei!*

Concluindo, naquele *mesmo passo* [sobre o mesmo assunto, as *Comunidades de Castela*] e logo de seguida, *então*, a resposta de Gil Vicente foi demolidora para os seus ilustres críticos, *os mais gafos* [cheios de vento] *rascões*. Destaca-se a tremenda ironia posta por ambas as personagens no diálogo, e sublinhe-se também os dois significados de *gafo*, quase em campos opostos, no primeiro (gafos, presunçosos rascões) e no segundo caso (gafo, o mais desacreditado).

No diálogo, Sá afirma: *Isto vi, isso não sei*. Pelo sentido desta resposta somos informados pelo autor do texto que, em 1523, Sá de Miranda estaria ainda em Portugal e, entre o público da Corte portuguesa, terá assistido à representação de *Dom Duardos* em *dia de Maio*, testemunhado as críticas dirigidas a Gil Vicente após a representação, e, depois, terá partido em viagem para Itália, não assistindo à representação de *Inês Pereira* nesse mesmo ano.

Auto de Inês Pereira

Gil Vicente, 1523

Auto de Inês Pereira. Feito por Gil Vicente, representado ao muito alto e mui poderoso rei dom João o terceiro, no seu convento de Tomar.

Era do Senhor de 1523.

O seu argumento é um exemplo comum que dizem:
mais quero asno que me leve que cavalo que me derrube.

As figuras são as seguintes: Inês Pereira, sua Mãe, Lianor Vaz, Pero Marques, dois judeus um chamado Latão e outro Vidal, um Escudeiro com um seu Moço, um Ermitão.

[Prólogo] [1.episódio]

Entra logo Inês Pereira e finge que está lavrando só em casa, e canta esta cantiga:

Inês Pereira *Quien con veros pena y muere
qué hará cuando no os viere?*

Falado: *Renego deste lavar
e do primeiro que o usou
ao diabo que o eu dou
que tam mau é de aturar.* 5

*Oh Jesu que enfadamento
e que raiva e que tormento
que cegueira e que canseira.
Eu hei de buscar maneira
dalgum outro aviamento.* 10

*Coitada assi hei de estar
encerrada nesta casa
como panela sem asa
que sempre está num lugar.* 15

*E assi hão de ser logrados
dous dias amargurados
que eu posso durar viva
e assi hei de estar cativa
em poder de desfiados.* 20

*Antes o darei ao diabo
que lavrar mais nem pontada
já tenho a vida cansada
de fazer sempre dum cabo.*

*Todas folgam e eu não
todas vem e todas vão
onde querem senam eu.
Ui que pecado é o meu
ou que dor de coração?* 25

*Esta vida é mais que morta
sam eu coruja ou corujo
ou sam algum caramujo
que nam sai senão à porta?* 30

*E quando me dão algum dia
licença como a bugia
que possa estar à janela
é já mais que a Madanela
quando achou a aleluia.* 35

[I – Parte]
[2.episódio]

Vem a Mãe da igreja e não na achando lavrando diz:

Mãe *Logo eu adivinhei
lá na missa onde eu estava* 40

- como a minha Inês lavrava
a tarefa que lhe eu dei.*
- Acaba esse travesseiro.
Ui nasceu-te algum unheiro
ou cuidas que é dia santo?* 45
- Inês Pereira *Praza a Deos que algum quebranto
me tire de cativoiro.*
- Mãe *Toda tu estás aquela.
Choram-te os filhos por pão?*
- Inês Pereira *Prouvesse a Deos que já é rezão
de nam estar tam singela.* 50
- Mãe *Olhade lá o mau pesar
como queres tu casar
com fama de preguiçosa?*
- Inês Pereira *Mas eu mãe sam aguçosa
e vós dais-vos de vagar.* 55
- Mãe *Ora espera assi vejamos.
Quem já visse esse prazer.*
- Inês Pereira *Cal-te que poderá ser
que ante Páscoa vem os Ramos.* 60
- Mãe *Nam te apresses tu Inês
maior é o ano que o mês.
Quando te nam percatares
virão maridos a pares
e filhos de três em três.* 65
- Inês Pereira *Quero-me ora alevantar.
Folgo mais de falar nisso
assi Deos me dê o paraíso
mil vezes que nam lavar.*
- Isto nam sei que o faz.* 70
- Mãe *Aqui vem Lianor Vaz.*
- Inês Pereira *E ela vem-se benzendo.*
- Lianor Vaz *Jesu que me eu encomendo
quanta cousa que se faz.*

Mãe	<i>Lianor Vaz que é isso?</i>	75
Lianor Vaz	<i>Venho eu mana amarela?</i>	
Mãe	<i>Mais ruiva que uma panela.</i>	
Lianor Vaz	<i>Nam sei como tenho siso.</i>	
	<i>Jesu Jesu que farei?</i>	
	<i>Não sei se me vá a el rei</i>	80
	<i>se me vá ao cardeal.</i>	
Mãe	<i>E como? Tamanho é o mal?</i>	
Lianor Vaz	<i>Tamanho, eu to direi.</i>	
	<i>Vinha agora por ali</i>	
	<i>ò redor da minha vinha</i>	85
	<i>e um clérigo mana minha</i>	
	<i>pardeos lançou mão de mi.</i>	
	<i>Nam me podia valer</i>	
	<i>diz que havia de saber</i>	
	<i>se era eu fêmea se macho.</i>	90
Mãe	<i>Ui seria algum mochacho</i>	
	<i>que brincava por prazer.</i>	
Lianor Vaz	<i>Si mochacho sobejava.</i>	
	<i>Era um zote tamanhouço</i>	
	<i>e eu andava no retouço</i>	95
	<i>tam rouca que nam falava.</i>	
	<i>Quando o vi pegar comigo</i>	
	<i>que me achei naquele perigo</i>	
	<i>assolverei nam assolverás</i>	
	<i>tomarei nam tomarás</i>	100
	<i>Jesu homem que hás contigo?</i>	
	<i>Irmã eu te assolverei</i>	
	<i>c'o breviário de Braga.</i>	
	<i>Que breviário ou que praga</i>	
	<i>que nam quero. Aque del rei.</i>	105
	<i>Quando viu revolta a voda</i>	
	<i>fõi e esfarrapou-me toda</i>	

- o cabeção da camisa.*
Mãe *Assi me fez dessa guisa*
outro no tempo da poda. 110
- Eu cuidei que era jogo*
e ele dai-o vós ò fogo.
Tomou-me tamanho riso
– riso em todo meu siso –
e ele deixou-me logo. 115
- Lianor Vaz *Si agora ieramá*
também eu me ria cá
das cousas que me dizia:
chamava-me luz do dia.
Nunca teu olho verá. 120
- Se estivera de maneira*
sem ser rouca bradara eu
mas logo o demo me deu
cadarrão e peitogueira.
- Cócegas e cor de rir* 125
e coxa pera fugir
e fraca pera vencer.
Porém pude-me valer
sem me ninguém acudir.
- O demo e não pode al ser* 130
se meteu no corpo dele.
- Mãe *Mana conhecia-te ele?*
Lianor Vaz *Mas queria-me conhecer.*
- Mãe *Vistes vós tamanho mal.*
Lianor Vaz *Eu me irei ao cardeal* 135
e far-lhe-ei assi mesura
e contar-lhe-ei a aventura
que achei no meu olival.
- Mãe *Nam estás tu arranhada*
de te carpir nas queixadas. 140

- Lianor Vaz *Eu tenho as unhas cortadas
e mais estou trosquiada.*
- E mais pera que era isso
e mais pera que é o siso
e mais no meo da requesta
veo um homem de uma besta
que em vê-lo vi o paraíso.* 145
- E soltou-me porque vinha
bem contra sua vontade
porém a falar verdade
já eu andava cansadinha.* 150
- Nam me valia rogar
nem me valia chamar
áque de Vasco de Fôis
acudi-me como sóis.
E ele senam pegar.* 155
- Mais mansa Lianor Vaz
assi Deos te faça santa.
Trama te dê na garganta.
Como isso assi se faz?* 160
- Isto nam releva nada
tu nam vêes que sam casada?*
- Mãe *Deras-lhe màora boa
e mordera-lo na coroa.*
- Lianor Vaz *Assi fora escomungada.* 165
- Nam lhe dera um empuxão
porque sou tam maviosa
que é cousa maravilhosa
e esta é a concrusão.*
- Leixemos isto, eu venho
com grande amor que vos tenho
porque diz o exemplo antigo
que amiga e bom amigo
mais aqueenta que o bom lenho.* 170

	<i>Inês está concertada pera casar com alguém?</i>	175
Mãe	<i>Até agora com ninguém nam é ela embaraçada.</i>	
Lianor Vaz	<i>Em nome do anjo bento eu vos trago um casamento filha nam sei se vos praz.</i>	180
Inês Pereira	<i>E quando Lianor Vaz?</i>	
Lianor Vaz	<i>Já vos trago aviamento.</i>	
Inês Pereira	<i>Porém nam hei de casar senam com homem avisado – inda que pobre e pelado – seja discreto em falar que assi o tenho assentado.</i>	185
Lianor Vaz	<i>Eu vos trago um bom marido rico, honrado, conhecido. Diz que em camisa vos quer.</i>	190
Inês Pereira	<i>Primeiro eu hei de saber se é parvo se é sabido.</i>	
Lianor Vaz	<i>Nesta carta que aqui vem pera vós filha de amores veredes vós minhas flores a discrição que ele tem.</i>	195
Inês Pereira	<i>Mostrai-ma cá quero ver.</i>	
Lianor Vaz	<i>Tomai. E sabeis vós ler?</i>	
Mãe	<i>Ui e ela sabe latim e gramáteca e alfaqui e sabe quanto ela quer.</i>	200

Lê Inês Pereira a carta, a qual diz assi:

Inês Pereira	<i>Senhora amiga Inês Pereira:</i>	
Carta	<i>Pero Marques vosso amigo que ora estou na nossa aldeia</i>	205

*mesmo na vossa mercea
me encomendo e mais digo...*

*Digo que benza-vos Deos
que vos fez de tam bom jeito
bom prazer e bom proveito 210
veja vossa mãe de vós.*

*E de mi também assi
ainda que eu vos vi
estoutro dia de folgar
e nam quisestes bailar 215
nem cantar presente mi.*

Inês Pereira *Na voda de seu avô
ou donde me viu ora ele?
Lianor Vaz este é ele?*

Lianor Vaz *Lede a carta sem dó 220
– que inda eu sam contente dele. –*

Torna Inês Pereira a prosseguir com a carta:

Inês Pereira *Nem cantar presente mi...*

*Pois Deos sabe a rebentinha
que me fizestes então.
Ora Inês que hajais benção 225
de vosso pai e a minha
que venha isto a concrusão.*

*E rogo-vos como amiga
que samicas vós sereis
que de parte me faleis 230
antes que outrem vo-lo diga.*

*E se nam fiais de mi
esteja vossa mãe aí
e Lianor Vaz de presente.
Veremos se sois contente 235
que casemos na boa hora.*

Inês Pereira *Dês que nasci até agora
nam vi tal vilão como este
nem tanto fora de mão.*

Lianor Vaz *Nam queiras ser tam senhora
casa filha que te preste
nam percas a ocasião.* 240

*Queres casar a prazer
no tempo de agora Inês?
Antes casa em que te pês
que não é tempo de escolher.* 245

*Sempre eu ouvi dizer:
ou seja sapo ou sapinho
ou marido ou maridinho
tenha o que houver mister
este é o certo caminho.* 250

Mãe *Pardeos amiga. Essa é ela!?*
*Mata o cavalo de sela
e bô é o asno que me leva.*

Lianor Vaz *Filha no Chão do Couce
quem nam puder andar choute
e mais quero quem me adore
que quem faça com que chore.* 255

Inês Pereira *Chamá-lo-ei Inês ? **
Si...

* Acrescentámos
Inês, seguindo a
métrica e sentido.

*Venha e veja-me a mi.
Quero ver quando me vir
se perderá o presumir
logo em chegando aqui
pera me fatar de rir.* 260

Mãe *Touca-te bem se vier
pois que pera casar anda.* 265

Inês Pereira *Essa é boa demanda.
Cerimónias há mister
homem que tal carta manda.*

*Eu o estou cá pintando 270
sabeis mãe que eu adivinho?
Deve ser um vilanzinho.
Ei-lo se vem penteando
será com algum ancinho.*

[3.episódio]

Aqui vem Pero Marques, vestido como filho de lavrador rico, com um gabão azul deitado ao ombro, com o capelo por diante, e vem dizendo:

Pero Marques *Homem que vai onde eu vou 275
nam se deve de correr
ria embora quem quiser
que eu em meu siso estou.*

*Nam sei onde mora. Aqui
olhai que me esquece a mi. 280
Eu creio que nesta rua
esta parreira é sua
já conheço que é aqui.*

Chega Pero Marques aonde elas estão e diz:

Pero Marques *Digo que esteis muito embora.
Folguei ora de vir cá 285
eu vos escrevi de lá
uma cartinha senhora*

assi que e de maneira.

Mãe *Tomai aquela cadeira.*

Pero Marques *E que val aqui uma destas? 290*

Inês Pereira *Oh Jesu que João das Bestas
olhai aquela canseira.*

Assentou-se com as costas pera elas e diz:

Eu cuido que não estou bem.
Mãe *Como vos chamam amigo?*
Pero Marques *Eu Pero Marques me digo* 295
como meu pai que Deos tem.

Faleceu perdoe-lhe Deos
que fora bem escusado
e ficámos dous heréus
perém meu é o morgado. 300
Mãe *De morgado é vosso estado?*
Isso veria dos céus.

Pero Marques *Mais gado tenho eu já quanto*
e o mor de todo o gado
digo maior algum tanto 305

E desejo ser casado
prouguesse ao espírito santo
com Inês que eu me espanto
quem me fez seu namorado.

Parece moça de bem 310
e eu de bem er também.
Ora vós ide lá vendo
se lhe vem melhor ninguém
a segundo o que eu entendo.

Cuido que lhe trago aqui 315
peras da minha pereira
hão de estar na derradeira.
Tende ora Inês por i.

Inês Pereira *E isso hei de ter na mão?*

Pero Marques *Deitai as peas no chão.* 320
Inês Pereira *As perlas pera enfiar*
três chocalhos e um novelo
e as peas no capelo
e as peras onde estão?

Pero Marques	<i>Nunca tal me aconteceu.</i>	325
	<i>Algum rapaz mas comeu que as meti no capelo e ficou aqui o novelo e o pentem nam se perdeu.</i>	
	<i>Pois trazia-as de boa mente.</i>	330
Inês Pereira	<i>Fresco vinha o presente com folhinhas borrifadas.</i>	
Pero Marques	<i>Nam que elas vinham chentadas cá no fundo no mais quente.</i>	
	<i>Vossa mãe foi-se, ora bem.</i>	335
	<i>Sós nos deixou ela assi quanto eu quero-me ir daqui não diga algum demo alguém.</i>	
Inês Pereira	<i>E vós, que havíeis de fazer!?</i>	
	<i>Nem ninguém! Que há de dizer o galante despejado?</i>	340
Pero Marques	<i>Se eu fora já casado doutra arte havia de ser como homem de bom recado.</i>	
	<i>Quam desviado este está.</i>	345
	<i>Todos andam por caçar suas damas sem casar e este, tomade-o lá!</i>	
Pero Marques	<i>Vossa mãe é lá no muro?</i>	
Inês Pereira	<i>Minha mãe eu vos seguro que ela venha cá dormir.</i>	350
Pero Marques	<i>Pois senhora quero-me ir antes que venha o escuro.</i>	
Inês Pereira	<i>E nam cureis mais de vir.</i>	
Pero Marques	<i>Virá cá Lianor Vaz veremos que lhe dizeis.</i>	355

- Inês Pereira *Homem nam aporfieis
que nam quero nem me praz.*
- Pero Marques *Ide casar a Cascais.
Nam vos anojarei mais 360
inda que saiba estalar
e prometo nam casar
até que vós nam queirais.*
- Estas vos são elas a vós
anda homem a gastar calçado 365
e quando cuida que é aviado
escarnefucham de vós.*
- Nam sei se fica lá a pea
pardeos bô ia eu à aldeia.
Senhora cá fica o fato. 370*
- Inês Pereira *Olhai se o levou o gato.*
Pero Marques *Inda nam tendes candeia.*
- Ponho per cajo que alguém
vem como eu vim agora
e vos acha só a tal hora 375
parece-vos que será bem?*
- Ficai-vos ora com Deos
çarraí a porta sobre vós
com vossa candeazinha
e sicais sereis vós minha 380
entonces veremos nós.*
- Inês Pereira *Pessoa conheço eu
que levava outro caminho.
Casai lá com um vilanzinho
mais covarde que um judeu. 385*
- Se fora outro homem agora
e me topara a tal hora
estando assi às escuras
falara-me mil doçuras
ainda que mais nam fora. 390*

Vem a Mãe e diz:

Mãe *Pero Marques foi-se já?*
Inês Pereira *Pera que era ele aqui?*
Mãe *Nam te agrada ele a ti?*
Inês Pereira *Vá-se muito ieramá!*

Que sempre disse e direi: 395
mãe eu me nam casarei
senam com homem discreto.
E assi vo-lo prometo
ou antes o leixarei.

Que seja homem mal feito 400
feo, pobre, sem feição
como tiver descrição
nam lhe quero mais proveito.

E saiba tanger viola
e coma eu pão e cebola 405
siquer uma cantiguinha
discreto feito em farinha
porque isto me degola.

Mãe *Sempre tu hás de bailar*
e sempre ele há de tanger? 410
Se nam tiveres que comer
o tanger te há de fatar.

Inês Pereira *Cada louco com sua teima*
com uma borda de boleima
e uma vez de água fria 415
nam quero mais cada dia.

Mãe *Como às vezes isso queima.*

[Pode faltar uma quadra]

Inês Pereira *E que é desses escudeiros?*
Eu falei ontem ali 420
que passaram por aqui

*os judeus casamenteiros
e hão de vir logo aqui.*

[II – Parte]

[4.episódio]

Aqui entram os judeus casamenteiros, chamados um Latão e o outro Vidal, e diz Vidal:

Vidal	<i>Ou de cá.</i>	
Inês Pereira	<i>Quem está lá?</i>	
Vidal	<i>Nome del Deu aqui somos.</i>	
Latão	<i>Nam sabeis quam longe fomos.</i>	425
Vidal	<i>Corremos a ira má.</i>	

	<i>Este, e eu.</i>	
Latão	<i>Eu, e este</i> <i>pola lama e polo pó</i> <i>que era pera haver dó</i> <i>com chuiva, sol e nordeste.</i>	430

	<i>Foi a coisa de maneira</i> <i>tal friúra e tal canseira</i> <i>que trago as tripas maçadas</i> <i>assi me fadem boas fadas</i> <i>que me saltou caganeira.</i>	435
--	---	-----

	<i>Pera vossa mercê ver</i> <i>o que nos encomendou.</i> <i>O que nos encomendou</i> <i>será se hoiver de ser.</i>	
--	---	--

	<i>Todo este mundo é fadiga!</i>	440
--	----------------------------------	-----

	<i>Vós dissestes filha amiga</i> <i>que vos buscássemos logo.</i>	
Vidal	<i>E logo pusemos fogo.</i>	
Latão	<i>Cal-te.</i>	
Vidal	<i>Nam queres que diga</i> <i>nam sou eu também do jogo?</i>	445

- Latão *Nam fui eu também contigo
tu e eu nam somos eu?
Tu judeu e eu judeu
nam somos massa dum trigo?*
- Vidal *Si somos juro al Deu.* 450
Latão *Deixa-me falar.*
Vidal *Já calo.*
- Latão *Senhora há já três dias.
Falas-lhe tu ou eu falo?
Ora dize o que dizias
que foste que fomos que ias
buscá-lo esgaravatá-lo.* 455
- Vidal *Vós amor quereis marido
discreto e de viola.*
Latão *Esta moça nam é tola
que quer casar por sentido.* 460
- Vidal *Judeu queres-me deixar?*
Latão *Deixo, não quero falar.*
Vidal *Buscámo-lo.*
Latão *Demo foi logo.
Crede que o vosso rogo
vencera o Tejo e o mar.* 465
- Eu cuido que falo e calo
calo eu agora ou não?
Ou falo se vem à mão?
Nam digas que nam te falo.*
- Inês Pereira *Jesu guarde-me ora Deos
nam falará um de vós?
Já queria saber isso.* 470
Mãe *Que siso Inês que siso
tens debaixo desses véus.*
- Inês Pereira *Diz o exemplo da velha:
o que nam haveis de comer* 475

	<i>dexai-o a outrem mexer.</i>	
Mãe	<i>Eu nam sei quem te aconselha.</i>	
Inês Pereira	<i>Enfim que novas trazeis?</i>	
Vidal	<i>O marido que quereis</i>	480
	<i>de viola e dessa sorte</i>	
	<i>nam no há senam na corte</i>	
	<i>que cá não no achareis.</i>	
	 <i>Falámos a Badajoz</i>	
	<i>músico discreto solteiro</i>	485
	<i>este fora o verdadeiro</i>	
	<i>mas soltou-se-nos da noz.</i>	
	 <i>Fomos a Villacastim</i>	
	<i>e falou-nos em latim:</i>	
	<i>vinde cá daqui a uma hora</i>	490
	<i>e trazei-me essa senhora.</i>	
Inês Pereira	<i>Tudo é nada enfim.</i>	
	 <i>Esperai, aguardai ora.</i>	
Vidal	<i>Soubemos dum escudeiro</i>	
	<i>de feição de atafoneiro</i>	495
	<i>que virá logo essora.</i>	
	 <i>Que fala e como ora fala</i>	
	<i>estrogirá esta sala</i>	
	<i>e tange e como ora tange</i>	
	<i>alcança quanto abrange</i>	500
	<i>e se preza bem da gala.</i>	

[5.episódio]

Vem o Escudeiro com seu Moço, que lhe traz uma viola, e diz falando só:

Escudeiro	<i>Se esta senhora é tal</i>	
	<i>como os judeus ma gabaram</i>	
	<i>certo os anjos a pintaram</i>	
	<i>e nam pode ser i al.</i>	505

*Diz que os olhos com que via
eram de santa Luzia
cabelos da Madanela.
Se ela fosse donzela
tudo essoutro passaria.*

510

*Moça de vila será ela
com sinalzinho postiço
e sarnosa no toutiço
como burra de Castela.*

*Eu assi como chegar
cumpre-me bem atentar
se é garrida se é honesta
porque o melhor da festa
é achar siso e calar.*

515

Mãe *Se este escudeiro há de vir
e é homem de discrição
hás-te de pôr em feição
e falar pouco e nam rir.*

520

*E mais Inês nam muito olhar
e muito chão o menear
por que te julguem por muda
porque a moça sesuda
é uma perla pera amar.*

525

Escudeiro *Olha cá Fernando eu vou
ver a com que hei de casar
visa-te que há de estar
sem barrete onde eu estou.*

530

Moço *Como a rei corpo de mi
mui bem vai isso assi.*

Escudeiro *E se cuspir pola ventura
põe-lhe o pé e fazesura.*

535

Moço *Ainda eu isso nam vi.*

Escudeiro *E se me vires mintir
gabando-me de privado
está tu dissimulado* 540
ou sai-te lá fora a rir.

*Isto te aviso daqui
faze-o por amor de mi.*
Moço *Porém senhor digo eu
que mau calçado é o meu* 545
pera estas vistas assi.

Escudeiro *Que farei que o sapateiro
nam tem solas nem tem pele?*
Moço *Sapatos me daria ele* 550
se me vós dêsseis dinheiro.

Escudeiro *Eu o haverei agora
e mais calças te prometo.*
Moço *Homem que nam tem nem preto*
casa muito na màora.

Chega o Escudeiro onde está Inês Pereira e alevantam-se todos e fazem suas medidas, e diz o Escudeiro:

Escudeiro *Antes que mais diga agora* 555
*Deos vos salve fresca rosa
e vos dê por minha esposa
por molher e por senhora.*

*Que bem vejo
nesse ar nesse despejo* 560
*mui graciosa donzela
que vós sois minha alma aquela
que eu busco e que desejo.*

*Obrou bem a natureza
em vos dar tal condição* 565
*que amais a discrição
muito mais que a riqueza.*

- Bem parece
que só discrição merece
gozar vossa fermosura
que é tal que de ventura
outra tal nam se acontece.* 570
- Senhora eu me contento
receber-vos como estais
– se vós vos não contentais –
o vosso contentamento
pode falecer, nô mais.* 575
- Latão *Como fala.*
Vidal *Mas ela como se cala.
Tem atento o ouvido.* 580
Latão *Este há de ser seu marido
segundo a cousa se abala.*
- Escudeiro *Eu nam tenho mais de meu
somente ser comprador
do marichal meu senhor
e sam escudeiro seu.* 585
- Sei bem ler
e muito bem escrever
e bom jogador de bola
e quanto a tanger viola
logo me ouvireis tanger.* 590
- Moço que estás lá olhando?
Que manda vossa mercê?
Que venhas cá.*
Moço *Pera quê?*
Escudeiro *Pera fazeres o que mando.* 595
- Moço *Logo vou.
O diabo me tomou
tirar-me de João Montês
por servir um tavanês
mor doudo que Deos criou.* 600

- Escudeiro *Fui despedir um rapaz
por tomar este ladrão
que valia Perpinhão.
Moço.*
- Moço *Que vos praz?*
- Escudeiro *A viola.* 605
- Moço *Oh como ficará tola
se nam fosse casar ante
c'o mais sáfio bargante
que coma pão e cebola.*
- Ei-la aqui bem temperada* 610
- nam tendes que temperar.*
- Escudeiro *Faria bem de ta quebrar
na cabeça bem migada.*
- Moço *— E se ela é emprestada
quem na havia de pagar? —* 615
- Meu amo eu quero-me ir.*
- Escudeiro *E quando queres partir?*
- Moço *Antes que venha o Inverno
porque vós não dais governo
pera vos ninguém servir.* 620
- Escudeiro *Nam dormes tu que te farte?*
- Moço *No chão e o telhado por manta
e çarra-se-me a garganta
com fome.*
- Escudeiro *Isso tem arte.*
- Moço *Vós sempre zombaís assi.* 625
- Escudeiro *Oh que boas vozes tem
esta viola aqui.
Deixa-me casar a mi
depois eu te farei bem.*
- Mãe *Agora vos digo eu* 630
- que Inês está no paraíso.*

- Inês Pereira *Que tendes de ver com isso?
Todo o mal há de ser meu.*
- Mãe *Quanta doudice.*
- Inês Pereira *Como é seca a velhice* 635
leixai-me ouvir e folgar
que nam me hei de contentar
de casar com parvoíce.
- Mãe *Pode ser maior riqueza*
que um homem avisado? 640
Muitas vezes mal pecado
é melhor boa simpreza.
- Latão *Ora ouvi e ouvireis.*
Escudeiro cantareis
algua boa cantadela 645
namorai esta donzela
esta cantiga direis:
- Canta o Judeu:
- Canas do amor canas*
canas do amor.
- Polo longo de um rio* 650
canaval vi florido
canas do amor.
- Canta o Escudeiro o romance de *Mal me quieren en
Castilla*, e diz Vidal:
- Vidal *Latão já o sono é comigo*
como oivo cantar guaiado
que nam vai esfandegado. 655
- Latão *Esse é o demo que eu digo.*
- Viste cantar dona Sol*
Pelo mar vai a vela
vela vai polo mar.

Vidal *Filha Inês assi vivais* 660
que tomeis esse senhor
escudeiro cantador
e caçador de pardais.

Sabedor, rebolvedor
falador, gracejador 665
afoitado pela mão
e sabe de gavião.
Tomai-o por meu amor.

Podeis topar um rabugento
desmazalado, baboso 670
descancarrado, brigoso
medroso, carrapatento.

Este escudeiro aosadas
onde se derem pancadas
ele as há de levar 675
boas senam apanhar.
Nele tendes boas fadas.

Mãe *Quero rir com toda a mágoa*
destes teus casamenteiros
nunca vi judeus ferreiros 680
aturar tam bem a frágua.

Não te é melhor mal por mal
Inês um bom oficial
que te ganhe nessa praça
que é um escravo de graça 685
e casarás com teu igual?

Latão *Senhora perdi cuidado.*
O que há de ser há de ser
e ninguém pode tolher
o que está determinado. 690

Vidal *Assi diz rabi Zarão.*
Mãe *Inês, guar-te de rascão!*

Inês Pereira *Escudeiro queres tu?*
Jesu nome de Jesu
quam fora sois de feição. 695

Já minha mãe adivinha.
Houvestes por vaidade
casar à vossa vontade
eu quero casar à minha.

Mãe *Casa filha muito embora.* 700
 Escudeiro *Dai-me essa mão senhora.*
 Inês Pereira *Senhor de mui boa mente.*
 Escudeiro *Por palavras de presente*
vos recebo desde agora.

Nome de Deos assi seja. 705
Eu Brás da Mata escudeiro
recebo a vós Inês Pereira
– por molher e por parceira –
como manda a santa igreja.

Inês Pereira *Eu aqui diante Deos* 710
Inês Pereira recebo a vós
Brás da Mata sem demanda
como a santa igreja manda.
 Latão *Juro al Deu aí somos nós.*

Os Judeus ambos

Alça manim dona o dono há 715
arrea espeçulá
bento o Deu de Jacob
bento o Deu que a faraó
espantou e espantará...

Bento o Deu de Abraão 720
benta a terra de Canão
pera bem sejaís casados.
 Vidal *Dai-nos cá senhos ducados.*
 Mãe *Amenhã vo-los darão.*

- Pois assi é bem será* 725
que nam passe isto assi
eu quero chegar ali
chamar meus amigos cá.
- E cantarão de terreiro!...*
 Escudeiro *Oh quem me fora solteiro.* 730
 Inês Pereira *Já vos vós arrependeis?*
 Escudeiro *Ó esposa nam faleis*
que casar é cativoiro.

[6.episódio]

Aqui vem a Mãe com certas moças e mancebos pera fazerem a festa, e diz uma delas per nome Luzia:

- Luzia *Inês por teu bem te seja.*
Oh que esposo e que alegria. 735
 Inês Pereira *Venhas embora Luzia*
e cedo te eu assi veja.
- Mãe *Ora vai tu ali Inês*
e bailareis três por três.
 Fernando *Tu connosco Luzia aqui* 740
e a desposada ali.
Ora vede qual direis.

Cantam todos a cantiga que se segue:

- Mal ferida va la garza*
enamorada...
Sola va y gritos daba. 745
- A las orillas de un río*
la garza tenía el nido
ballestero la ha herido
en el alma.
Sola va y gritos daba. 750
- Fernando *Ora senhores honrados*
ficai com vossa mercê

*e nosso senhor vos dê
com que vivais descansados.*

Isto foi assi agora 755
mas melhor será outra hora
perdoai pelo presente
foi pouco e de boa mente
com vossa mercê senhora.

Luzia *Ficai com Deos desposados* 760
com prazer e com saúde
e sempre ele vos ajude
com que sejais bem logrados.

Mãe *Ficai com Deos filha minha*
nam virei cá tam asinha. 765
A minha benção hajais
esta casa em que ficais
vos dou e vou-me à casinha.

Senhor filho e senhor meu
pois que já Inês é vossa 770
vossa molher e esposa
encomendo-vo-la eu.

E pois que dês que nasceu
a outrem nam conheceu
senam a vós por senhor 775
que lhe tendais muito amor
que amado sejais no céu.

Ida a Mãe, fica Inês Pereira e o Escudeiro, e senta-se
Inês Pereira a lavar e canta esta cantiga:

Canta
Inês Pereira *Si no os hubiera mirado*
no penara
pero tan poco os mirara. 780

[...]

O Escudeiro vendo cantar a Inês Pereira, mui agastado lhe diz:

Escudeiro *Vós cantais Inês Pereira
em bodas me andáveis vós?
Juro ao corpo de Deos
que esta seja a derradeira.*

Se vos eu vejo cantar 785
eu vos farei assoviar.

Inês Pereira *Bofé senhor meu marido
se vós disseis sois servido
bem o posso eu escusar.*

Escudeiro *Mas é bem que o escuseis* 790
e outras cousas que não digo.

Inês Pereira *Por que bradais vós comigo?*

Escudeiro *Será bem que vos caleis.*

E mais sereis avisada
que não me respondais nada 795
*em que ponha fogo a tudo
porque o homem sesudo
traz a molher sopeada.*

Vós não haveis de falar
com homem nem molher que seja 800
*nem somente ir à igreja
nam vos quero eu deixar.*

Já vos preguei as janelas
por que vos não ponhais nelas
estareis aqui encerrada 805
*nesta casa tam fechada
como freira de Oudivelas.*

Inês Pereira *Que pecado foi o meu?*
Por que me dais tal prisão?

Escudeiro *Vós buscais discrição* 810
que culpa vos tenho eu?

*Pode ser maior aviso
maior discrição e siso
que guardar eu meu tisouro?
Nam sois vós molher meu ouro? 815
Que mal faço em guardar isso?*

*Vós não haveis de mandar
em casa somente um pêlo
se eu disser isto é novelo
havei-lo de confirmar. 820*

*E mais quando eu vier
de fora haveis de tremer
e cousa que vós digais
nam vos há de valer mais 825
que aquilo que eu quiser.*

*Moço às partes dalém
me vou fazer cavaleiro.
Moço Se vós tivésseis dinheiro
nam seria senam bem.*

*Escudeiro Tu hás de ficar aqui 830
olha por amor de mi
o que faz tua senhora
fechá-la-ás sempre de fora.
Vós lavrai ficai per i.*

*Moço Com o que me vós deixais 835
nam comerei eu galinhas.*

*Escudeiro Vai-te tu por essas vinhas
que diabo queres mais?*

*Moço Olhai olhai como rima 840
e depois de ida a vendima?*

*Escudeiro Apanha desse rabisco.
Moço Pesar ora de sam Pisco
convidarei minha prima.*

Escudeiro *E o rabisco acabado
ir-me-ei espojar às eiras.
Vai-te por essas figueiras
e farta-te desmazelado.* 845

Moço *Assi.*
Escudeiro *Pois que cuidavas?
E depois virão as favas.
Conheces túbaras da terra?* 850
Moço *I-vos vós embora à guerra
que eu vos guardarei oitavas.*

Ido o Escudeiro, diz o Moço:

Moço *Senhora o que ele mandou
nam posso menos fazer.*
Inês Pereira *Pois que te dá de comer
faze o que te encomendou.* 855

Moço *Vós fartai-vos de lavrar
eu me vou desenfadar
com essas moças lá fora.
Vós perdoai-me senhora
porque vos hei de fechar.* 860

[III – Parte] [7.episódio]

Aqui fica Inês Pereira só fechada lavrando e cantando esta cantiga:

Inês Pereira *Quem bem tem e mal escolhe
por mal que lhe venha nam se anoje.*

[...]

Falado:

*Renego da discrição
comendo ao demo o aviso
que sempre cuidei que nisso
estava a boa condição.* 865

*Cuidei que fossem cavaleiros
fidalgos e escudeiros
nam cheos de desvarios 870
e em suas casas macios
e na guerra lastimeiros.*

*Vede que cavalaria
vede já que mouros mata
quem sua mulher maltrata 875
sem lhe dar de paz um dia.*

*E sempre ouvi dizer
que homem que isto fizer
nunca mata drago em vale
nem mouro que chamem Ale 880
e assi deve de ser.*

*Juro em todo meu sentido
que se solteira me vejo
assi como eu desejo
que eu saiba escolher marido. 885*

*À boa fê sem mal engano
pacífico todo o ano
que ande a meu mandar.
Havia-me eu de vingar
deste mal e deste dano. 890*

Entra o Moço com uma carta de Arzila e diz:

Moço *Esta carta vem dalém
creo que é de meu senhor.*
Inês Pereira *Mostrai cá meu guarda mor
veremos o que aí vem.*

Lê o sobrescrito:

*À mui prezada senhora
Inês Pereira da Grã 895*

*a senhora minha irmã.
De meu irmão. Venha embora.*

- Moço *Vosso irmão está em Arzila
apostarei que i vem* 900
nova de meu senhor também.
Inês Pereira *Já ele partiu de Tavila?*
- Moço *Há três meses que é passado.*
Inês Pereira *Aqui virá logo recado
se lhe vai bem ou que faz.* 905
Moço *Bem pequena é a carta assaz.*
Inês Pereira *Carta de homem avisado.*

Lê Inês Pereira a carta, a qual diz:

- Inês Pereira *Muito honrada irmã
esforçai o coração
e tomai por devação* 910
*de querer o que Deos quer.
E isto que quer dizer?*

Prossegue:

- E nam vos maravilheis
de cousa que o mundo faça
que sempre nos embaraça* 915
*com cousas. Sabei que indo
vosso marido fógindo
da batalha pera a vila
a mea légua de Arzila
o matou um mouro pastor.* 920
- Moço *Oh meu amo e meu senhor.*
- Inês Pereira *Dai-me vós cá essa chave
e i buscar vossa vida.*
Moço *Oh que triste despedida.*
Inês Pereira *Mas que nova tam suave* 925

*Desatado é o nó.
se eu por ele ponho dó*

*o diabo me arrebente.
Pera mi era valente
e matou-o um mouro só.* 930

*Guardar de cavaleirão
barbudo repetenado
que em figura de avisado
é malino e sotrancão.*

*Agora quero tomar 935
pera boa vida gozar
um muito manso marido
nam no quero já sabido
pois tam caro há de custar.*

[8.episódio]

Aqui vem Lianor Vaz e finge Inês Pereira estar chorando, e diz Lianor Vaz:

Lianor Vaz *Como estais Inês Pereira?* 940
Inês Pereira *Muito triste Lianor Vaz.*
Lianor Vaz *Que fareis ao que Deos faz?*
Inês Pereira *Casei por minha canseira.*

Lianor Vaz *Se ficastes prenhe basta.*
Inês Pereira *Bem quisera eu dele casta 945
mas nam quis minha ventura.*
Lianor Vaz *Filha nam tomeis tristura
que a morte a todos gasta.*

*O que havedes de fazer?
Casade-vos filha minha.* 950
Inês Pereira *Jesu Jesu tam asinha
isso me haveis de dizer?*

*Quem perdeu um tal marido
tam discreto e tam sabido
e tam amigo de minha vida.* 955
Lianor Vaz *Dai isso por esquecido
e buscai outra guarida.*

*Pero Marques tem que herdou
fazenda de mil cruzados
mas vós quereis avisados.* 960
Inês Pereira *Nam, já esse tempo passou.*

*Sobre quantos mestres são
a experiência dá lição.*
Lianor Vaz *Pois tendes esse saber
querei ora quem vos quer* 965
dai ò demo a openião.

Vai Lianor Vaz por Pero Marques e fica Inês Pereira
só dizendo:

Inês Pereira *Andar. Pero Marques seja.*
*Quero tomar por esposo
quem se tenha por ditoso
de cada vez que me veja.* 970

*Por usar de siso mero
asno que me leve quero
e nam cavalo folão
antes lebre que leão
antes lavrador que Nero.* 975

Vem Lianor Vaz com Pero Marques, e diz Lianor Vaz:

Lianor Vaz *Nô mais cerimónias agora
abraçai Inês Pereira
por molher e por parceira.*
Pero Marques *Há homem empacho mãora.*

Quanta a dizer abraçar 980
*depois que a eu usar
entonces poderá ser.*
Inês Pereira *Nam lhe quero mais saber
já me quero contentar.*

Lianor Vaz *Ora dai-me essa mão cá* 985
sabeis as palavras si?

Pero Marques *Ensinarão-mas a mi
porém esquecem-me já.*

Lianor Vaz *Ora dissei como digo.*

Pero Marques *E tendes vós aqui trigo 990
pera nos jeitar por cima?*

Lianor Vaz *Inda é cedo, como rima.*

Pero Marques *Soma vós casais comigo!*

*E eu convosco pardelhas.
Nam compre aqui mais falar 995
e quando vos eu negar
que me cortem as orelhas.*

Lianor Vaz *Vou-me, ficai-vos embora.*

[9.episódio]

Vai-se e diz Inês Pereira:

*Marido sairei eu agora
que há muito que nam saí? 1000*

Pero Marques *Si molher saí vós i
que eu me irei para fora.*

Inês Pereira *Marido nam digo disso.*

Pero Marques *Pois que dizeis vós molher?*

Inês Pereira *Ir folgar onde eu quiser. 1005
[xxx ...isso]*

Pero Marques *I onde quiserdes ir
vinde quando quiserdes vir
estai quando quiserdes estar.
Com que podeis vós folgar
que eu nam deva consentir? 1010*

Vem um Ermitão a pedir esmola, que em moço lhe
quis bem, e diz:

Ermitão *Señores por caridad
dad limosna al dolorido*

*ermitaño de Cupido
para siempre en soledad
pues su siervo soy nascido.* 1015

*Por exemplo
me metí en su santo templo
ermitaño en pobre ermita
fabricada de infinita
tristeza en quien contemplo.* 1020
[xxx ...ita]

*Adonde rezo mis horas
y mis días y mis años
mis servicios y mis daños
donde tú mi alma lloras
el fin de tantos engaños.* 1025

*Y acabando
las horas todas llorando
tomo las cuentas una a una
con que tomo a la fortuna
cuenta del mal en que ando
sin esperar paga alguna.* 1030

*Y así sin esperanza
de cobrar lo merescido
sirvo allí mis días Copido
con tanto amor sin mudanza
que soy su santo escogido.* 1035

*Oh señores
los que bien os va de amores
dad limosna al sin holgura
que habita en sierra oscura
uno de los amadores
que tuvo menos ventura.* 1040

*Yo rogaré al Dios de mí
en que mis sentidos traigo
que recibáis mejor pago* 1045

*de lo que yo recibí
en esta vida que hago.*

*Y rezaré
con gran devoción y fe
que Dios os libre de engaño
que eso me hizo ermitaño
y para siempre seré
pues para siempre es mi daño.* 1050

Inês Pereira *Olhai cá marido amigo
eu tenho por devação
dar esmola a um ermitão
e nam vades vós comigo.* 1055

Pero Marques *I-vos embora molher
nam tenho lá que fazer.*

Inês Pereira *Tomai a esmola padre lá
pois que Deos vos trouxe aqui.* 1060
Ermitão *Sea por amor de mí
vuestra buena caridad.*

*Deo gracias mi señora.
La limosna mata el pecado
pero vos tenéis cuidado
de matarme cada hora.* 1065

*Debéis saber
para merced me hacer
que por vos soy ermitaño
y aún más os desengaño
que esperanzas de os ver
me hicieron vestir tal paño.* 1070

Inês Pereira *Jesu Jesu manas minhas
sois vós aquele que um dia
em casa de minha tia
me mandastes camarinhas.* 1075

E quando aprendia a lavar

- mandáveis-me tanta cousinha
eu era ainda Inesinha
nam vos queria falar.* 1080
- Ermitão *Señora téngoos servido
y vos a mi despreciado.
Haced que el tiempo pasado
no se cuente por perdido.* 1085
- Inês Pereira *Padre mui bem vos entendo
ò demo vos encomendo
que bem sabeis vós pedir.
Eu determino lá d'ir
à ermida Deos querendo.* 1090
- Ermitão *Y cuándo?*
Inês Pereira *I-vos meu santo
que eu irei um dia destes
muito cedo muito prestes.*
Ermitão *Señora yo me voy en tanto.*
- Inês Pereira *Em tudo é boa a concrusão.
Marido aquele ermitão
é um anjinho de Deos.* 1095
- Pero Marques *Corregê vós esses véus
e ponde-vos em feição.*
- Inês Pereira *Sabeis vós o que eu queria?* 1100
Pero Marques *Que quereis minha molher?*
Inês Pereira *Que houvésseis por prazer
de irmos lá em romaria.*
- Pero Marques *Seja logo sem deter.*
Inês Pereira *Este caminho é comprido* 1105
contai uma estória marido.
Pero Marques *Bofá que me praz molher.*
- Inês Pereira *Passemos primeiro o rio.
Descalçai-vos.*

Pero Marques *E pois como?*
 Inês Pereira *E levar-me-eis ao ombro* 1110
não me corte a madre o frio.

[Êxodo]

Põe-se Inês Pereira às costas do marido e diz:

Inês Pereira *Marido assi me levade.*
 Pero Marques *Ides à vossa vontade?*
 Inês Pereira *Como estar no paraíso.*
 Pero Marques *Muito folgo eu com isso.* 1115
 Inês Pereira *Esperade ora esperade...*

Olhai que lousas aquelas
pera poer as talhas nelas.
 Pero Marques *Quereis que as leve?*
 Inês Pereira *Si.*
Uma aqui e outra aqui. 1120
Oh como folgo com elas.

Cantemos marido quereis?
 Pero Marques *Eu nam saberei entoar.*
 Inês Pereira *Pois eu hei só de cantar*
e vós me respondereis 1125
cada vez que eu acabar:
Pois assi se fazem as cousas.

Canta Inês Pereira:

Marido cuco me levades
e mais duas lousas.
 Pero Marques *Pois assi se fazem as cousas.* 1130

Inês Pereira *Bem sabedes vós marido*
quanto vos amo
sempre fostes percebido
pera gamo.

Carregado ides nosso amo 1135
com duas lousas.
Pero Marques *Pois assi se fazem as cousas.*

Inês Pereira *Bem sabedes vós marido*
quanto vos quero
sempre fostes percebido 1140
pera cervo.

Agora vos tomou o demo
com duas lousas.
Pero Marques *Pois assi se fazem as cousas.* 1144

E assi se vão e se acaba o dito auto.

Enquadramento cronológico

...na História do Teatro Europeu

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Amadis de Gaula

Cananeia (1535)

Caseiro de Alvalade

Dom Luis e dos Turcos

Dom Fernando

Enanos

Escudeiro Surdo

Farsa Penada

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

Floresta de Enganos (1536)

Jubileu de Amores (1531)

Lusitânia (1532)

Mistérios da Virgem, Mofina Mendes (1534)

Romagem de Agravados (1533)

Sátiros

Vicenteanes Joeira

Brás Quadrado ?

Triunfo de Cupido ? (1531)

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

O Teatro de Gil Vicente, por Noémio Ramos

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

Outras publicações do mesmo autor

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

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

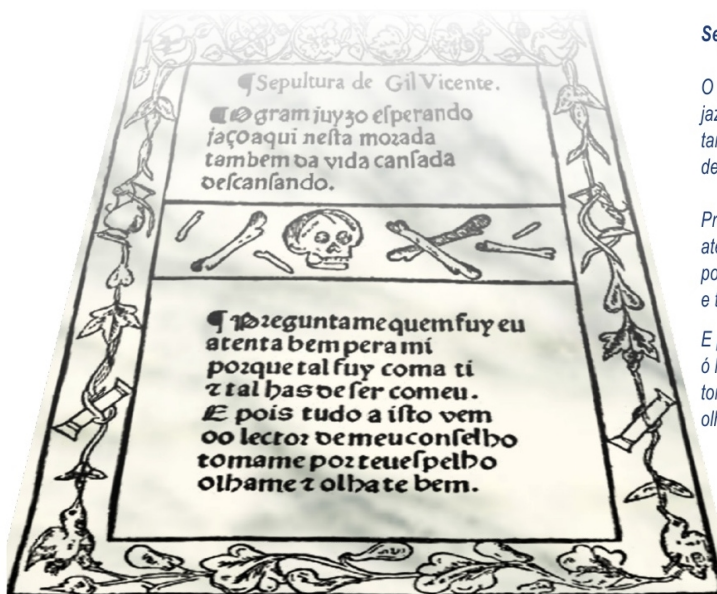
- 978-972-990000-6 (2003, brochura). Francês-Português, Dicionário do Tradutor.

1502 1536

...mais quero asno que me leve que cavalo que me derrube

Com o sarcasmo de comédia no destino escarnecedor de Inês, no *Auto de Inês Pereira*, com uma *forma aparente e figuração diferentes* e até opostas, o autor exprime a mesma *mensagem de significado político* e conteúdo último, digamos que, num subtexto muito próximo ao da *Tragédia Dom Duardos* com o infortúnio trágico no destino ressentido de Flérída. E, enquanto Duardos impondo a sua elegância, cortesia e cultura (*em falso pano*) se projecta como herói trágico, (na imagem inversa, pelo espelho) mentindo, atraíçoando e até violando as regras e a honra de Cavaleiro, aniquilando a Liberdade (Maimonda) em prol da formosura, leva (embarcando) Flérída *pelo engano*, Pero Marques desenha-se como o anti-herói, um tolo, desajeitado e até servil, (na imagem inversa) enquanto entrega sincera e totalmente o seu ser, para cumprir a sua aliança confiando a Liberdade a Inês, e, *no engano*, sente-se feliz e satisfeito sem dar conta da fealdade que transporta. *Porque si con muestra de rey / vendiéredes después señor / falso paño, / vos os quedaréis sin ley / y será emperador / el engaño.*

E assim, supomos que com o *Auto de Inês Pereira* o autor apresenta a resposta ao desafio logo após as críticas, *porque duvidavam certos homens de bom saber se o autor fazia de si mesmo estas obras, ou se as furtava de outros autores em consequência da Tragédia Dom Duardos.*



Sepultura de Gil Vicente

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

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

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

frontispício do *Livro das Obras*