

Gil Vicente

Os Físicos

e os amores d'el-rei



1524



Noémio Ramos
2017

Gil Vicente, Os Físicos

Título *Gil Vicente, Os Físicos*
Sub-títulos *e os amores d'el-rei*
História da Europa - 26

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 **428830/17**

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

- Todos os direitos reservados.

Gil Vicente, Os Físicos

e os amores d'el-rei

História da Europa - 26

Autor e Editor

Noémio Ramos

1ª Edição

prt 12 exemplares

formato digital: .swf

Faro, Julho de 2017

www.gilvicente.eu

Índice

INTRODUÇÃO	9
• SAGA DE EL-REI JOÃO III DE PORTUGAL	13
REESCRITA DE TEXTOS	15
• SOBRE O SENTIDO E SIGNIFICADOS	15
► O MYTHOS EM REGATEIRAS	20
• OUTROS AMORES DE EL-REI JOÃO III	24
• REGATEIRAS DE LISBOA (1524)	25
• <i>REGATEIRAS DE LISBOA</i> (FIGURAS)	27
• OBSERVAÇÕES SOBRE REGATEIRAS	30
• ESQUEMA ESTRUTURAL DE <i>REGATEIRAS</i>	31
SOBRE O <i>AUTO DOS FÍSICOS</i>	33
• DATA DA REPRESENTAÇÃO	34
• TRAMA, MYTHOS E ENREDO	36
• FIGURAS DO <i>AUTO DOS FÍSICOS</i>	42
• ESQUEMA ESTRUTURAL DA PEÇA	44
• DA REPRESENTAÇÃO DO TEMPO AO <i>SENTIDO</i>	46
• OS MÉDICOS E O CONFESSOR DE EL-REI	50
• CONCLUINDO	56
AUTO DOS FÍSICOS	57
APÊNDICE	81
• AUTO DAS REGATEIRAS DE LISBOA	81
ENQUADRAMENTO CRONOLÓGICO	99

Introdução

A iniciativa de el-rei Manuel I de Portugal casar com a prometida noiva de seu filho (que, em Dezembro de 1521 após a morte de seu pai, será aclamado rei, João III de Portugal), conduziu a que o príncipe se afastasse introjectando amarguras, fantasmas com alguma mistura de valores e ideias religiosas. Gil Vicente mantém-se atento, mesmo às manifestações menos exuberantes da personalidade do príncipe herdeiro da Coroa.

Devemos atentar naquilo que Gil Vicente observava nos comportamentos e nas ideias das personalidades de então e, no caso, as observações incidem sobre o príncipe João – algo que nos deixou registado na *Comédia de Rubena*, uma peça realizada para lhe ser representada – muito pouco tempo antes de suceder a seu pai, em versos bastante *obscuros* onde, como no caso do Nigromante em *Exortação da Guerra*, ou da Moura Tais em *Cortes de Júpiter*, brincando e figurando significados vários, o autor põe nas palavras *mágicas* dos *feitiços* um pouco daquilo que pretende referenciar, palavras que caracterizam o futuro monarca naquele momento histórico, fantasiando, usando e deformando, *escurecendo o texto* – muito possivelmente como deformou as palavras em *língua* grega do Nigromante, – neste caso obscurecendo o português, o italiano e o latim, dizendo a Feiticeira da *Comédia de Rubena*:

*Quequinque vulto salmus es
ante monia opus es
hui tem a gaiola fidem
cam nisi que antre o gram
e tudo per i além.* 470

*No princípio o verbo era
era do vérbio cheo
o vérbio era apodeo
e nessa mita mera.*

Esta voz era lux vera 475
*que vai lá no neniente
nam era ele luz luzente
como este lume de cera.*

E o mundo mundo xera
mundo xera e mundo xé 480
*e si nisso fato niché
e ele nisso mita era.*

*E mundos nam convinarão
junto com missus a Deo
testimonio testimonio meo* 485
cujo nome era João.

*Ave Maria senhora
chea de gracia plena
olhade ora por Rubena
e trazede-lh'a boa hora.* 490

*Os intes vintus que mora
a vinta um grave tive
polo que reina e que vive
spíritos trazede-a ora.*

Num possível ensaio de *tradução*, ainda que ingénuo, mas por isso mesmo talvez o mais apropriado ao caso, podemos supor:

(...) // *Que quinze vultu salmus es / ante monia opus es* [antes da cerimónia / os demónios – estranhos – da obra de arte] // *hui tem a gaiola fidem* [foge para a gaiola do fideísmo] // *cam nisi que antre o gram* [a não ser que entre o imperador] // *e tudo per i além.* (470) // [do Génesis:] *No princípio o verbo era / era do vérbio cheo / o vérbio era apodeo* [nomeação] // *e nessa mita mera* [e nisso mero mito]. // *Esta voz era lux vera / que vai lá no neniente* [.it, non è niente – não é nada] // *nam era ele luz luzente / como este lume de cera.* // *E o mundo mundo xera / mundo xera e mundo xé / e si nisso fato niché* [.it] // *e ele nisso mita era.* // *E mundos nam convinarão / junto com missus a Deo / – testimonio testimonio meo – / cujo nome era João.* Por outros termos, podemos repetir esta última copla:

E o mundo, mundo será,¹ mundo será e mundo (s)é – [.it] e se, nisso tudo é niquento – e ele nisso, mito era. // Os mundos (poder secular) não combinam junto com missões a Deus – este testemunho é testemunho meu – missões de quem o (cujo nome) nome era João.

Concluindo este pormenor, que no fundo constitui uma abertura para uma explicação daquilo que a peça dramatiza, de que fala e em que consiste (*Rubena*):

Os intes vintus que mora / a vinta um grave tive (492)...

Os idos vinte que mora (existência vivida, mora) / a vinte e um grave tive... Muito claramente o autor refere-se aos quase vinte anos vividos desde a publicação em 1503 do *Manual do Cavaleiro Cristão* (o *Enchiridion*) de Erasmo e, na continuidade da prática do desenvolvimento da doutrina nele perspectivada, a recente excomunhão de Lutero (1521). Gil Vicente antecipa assim uma grave cisão (Cismena, Cisma) na Igreja Romana, aliás já exposta no Natal de 1511 pela peça *Sibila Cassandra*, nessa data pela acção doutrinal que as publicações de Erasmo (*o ovo que Lutero chocou*) tiveram no seio da Igreja (nos adeptos do conciliarismo) e na política de Luís XII, rei de França. Portanto um cisma já previsível a Gil Vicente desde que escreveu e encenou o espectáculo do *Auto da Alma*, onde expôs, pela *acção dramática* da peça, a *contradição fundamental* entre o pensamento do religioso de Roterdão e a secular doutrina da Igreja configurada pela exegética interpretação da *parábola do bom samaritano* e personalizada pela figura do Papa Júlio II:² entre a completa liberdade de expressão e interpretação dos textos bíblicos defendi-

1 - Como em *Cortes de Júpiter*, a personagem Moura Tais, usa o x pelo s, xera = será.

2 - Nossa publicação: *Gil Vicente, o Auto da Alma, Erasmo, o Enquiridion e o Papa Júlio II*. 2008, já em 2ª Edição (de 2012) em formato digital.

da por Erasmo, e a posição de defesa da unidade da interpretação das escrituras defendida pela instituição da Igreja e pelo Papa. Como tal, sobre Erasmo dirá Gil Vicente em *Floresta de Enganos*: *...que vem Copido [Erasmo] / cometer o mor engano* (260) / *que nunca foi cometido. // Em o qual, / mostra o amor natural / que a Grata Célia [Graça dos Céus] tem, / porém, vereis que do bem / às vezes se segue o mal.*

Introduzimos aqui esta referência a *Rubena* apenas para apresentar, tal qual, a caracterização que Gil Vicente fez do príncipe João pouco antes da morte de seu pai: um jovem enclausurado na gaiola da fé cristã, com dificuldades em enfrentar o mundo real – numa clausura incompatível com o exercício do Poder e da governação – absorto num fideísmo míope (*gaiola fidem*) sem uma perspectiva do futuro, sem dar conta da realidade do mundo em que vive, um mundo que, naquele tempo, estava dominado por lutas e ideologias relacionadas com o domínio da Igreja (instituição) na Europa (que, em verdade, tinha por objectivo dominar a política europeia usando aquela instituição que o vinha fazendo havia séculos), lutas ideológicas e guerras autênticas que conduziram a diferentes modos de ver e configurar o exercício do Poder dentro Igreja (Papa ou Concílios), uma Igreja instituição que haveria necessariamente de defender uma concepção unificada na interpretação das Escrituras (teologia) e, sobretudo pelos confrontos que atrás já referimos, exercício da liberdade individual de interpretar e expressar o pensamento (conduzindo a um sem número de *pastores* da fé) e a necessidade de união dos fiéis sob uma mesma interpretação das *sagradas escrituras*.

No estado actual do conhecimento que adquirimos, segundo entendemos, Gil Vicente considera que esta luta ideológica não é compatível com o exercício do Poder. E, nessa perspectiva, o retraimento do príncipe na *gaiola fidem* (fideísmo), não era aconselhável para o governo da Nação. Porém, esta atitude do príncipe, depois rei, serve para o caracterizar em 1521, antes da morte de seu pai, e um pouco mais tarde, figurando-o como um Clérigo.

SAGA DE EL-REI JOÃO III DE PORTUGAL

Do conjunto das peças conhecidas que compõem a saga fazem parte três daquelas que mais constam das listas da Inquisição em interdição completa: *Auto da Vida do Paço*, *Auto dos Físicos* e o *Auto da Aderência do Paço*.

Nas suas peças Gil Vicente não se intromete na vida particular do rei – nem do rei nem de quaisquer outros – pois que, quando o autor sublinha alguma particularidade sobre alguém, em caricatura ou na forma de sátira, refere-se àquilo que já é do conhecimento de todo o seu público, tendo como objectivo provocar o riso pela forma e contexto em que uma qualquer personagem se refere ao sujeito em causa, pelo que o distingue ou caracteriza, ou pela situação evocada.

Todavia, um comportamento bem diferente tem o autor dramático para com as manifestações oficiais (vida pública, responsabilidade para com o Estado, etc.) que têm carácter social, implicações do ser e carácter de um sujeito com a vida pública e suas consequências nas populações. É o caso dos amores oficiais do rei (casamento, herdeiros, sucessão), incluindo o “drama real” da paixão pela sua madrastra figurada de modo singular em *Vida do Paço*.

Designamos por *saga de el-rei* o conjunto de peças que se referem aos amores oficiais de el-rei João III que, pelas obras conhecidas, ocupa cinco das peças de Gil Vicente e abre com uma primeira peça, que hoje conhecemos por recriação de um autor terceiro, anónimo, designada por *Auto das Regateiras de Lisboa, composto por um frade Loyo filho de uma delas*.

Em *Regateiras de Lisboa* representa-se pelo seu *mythos* o figurado *escândalo público na Ribeira* (Paço da Ribeira) transposto pela figuração do enredo para o Mercado da Ribeira de Lisboa (Ribeira velha, na Alfama ribeirinha), que assim terá sido elaborado a partir da realidade do relacionamento apaixonado entre el-rei João III e a sua madrastra, a jovem rainha criada e educada na Flandres por sua tia Margarida de Habsburgo.

Esta *saga* inicia-se com (1) o *Auto das Regateiras de Lisboa* (atrás referido); prossegue com (2) *Auto da Vida do Paço*. Seguem-se duas peças que constam da *Copilaçam* sobre este mesmo assunto: (3) *Auto dos Físicos*; e (4) *Frágua de Amor*. Pouco tempo decorrido sobre a representação de *Frágua*, a situação provocada pelo “drama real”, ele é ainda referido em *Almocreves: Senhor o homem inteiro / nam lh'há de vir à memória* (670) / *co a dama o de*

seu pai. Todavia, a quinta peça (conhecida) que compõe a representação dos casos de amor de el-rei João III, e que conclui a *saga* já nos finais de 1525, é (5) o *Auto de Aderência do Paço* (*Auto de Florisbel*). Bem mais tarde, encontramos apenas inofensivas referências ao “drama real” em apartes no *Auto dos Sátiros* e, se a memória não falha, no *Auto de Dom Fernando*.

Nas peças de Gil Vicente as *figuras*, em forma de caricatura de el-rei João III, não se ficam pela *saga* composta pelos amores do rei, todavia noutras peças a temática não envolverá os seus amores. *Frágua de Amor* terá sido a única peça da *saga* que não foi totalmente proibida, porque o *Auto dos Físicos* – tal como *Vida do Paço* e *Aderência do Paço* – chegou a estar proibido por completo e o *Auto das Regateiras de Lisboa* pode ter desaparecido antes das primeiras manifestações conhecidas da Inquisição, e, ou, ter tido outra designação. Todavia, *Frágua de Amor* foi também uma peça bastante danificada pela censura de quinhentos, mas por outros motivos alheios aos amores do rei que, na acção dramática, passaram despercebidos aos censores, pois a peça foi concebida e elaborada com extrema cautela, contendo tudo o que o autor antecipou na conclusão do texto de *Físicos* ao projectar a sua representação para a Páscoa do ano seguinte (1525).

O caso dos amores oficiais do rei, incluindo o desfecho do “drama real” da paixão pela sua madrastra, a rainha Leonor de Habsburgo, ficou figurado na peça *Vida do Paço* (*Dom André*), mas, vai concluir-se com a recuperação amorosa de el-rei e possivelmente o seu casamento (não fora a acção da censura), com a peça *Aderência do Paço* (*Auto de Florisbel*), representada no Outono de 1525, por ocasião do casamento por procuração (em Almeirim, Portugal) de Isabel de Portugal com Carlos V. Mas, convém sublinhar que, para se compreender bem a integração do *Auto de Dom André* e o *Auto de Florisbel* nas obras respeitantes à referida *saga de el-rei*, é importante relacionar alguma informação sobre as peças mais próximas que envolvem a mesma temática: seja *Regateiras de Lisboa* seja o *Auto dos Físicos*. E ainda que para compreender bem o que se passa na acção dramática de *Físicos* não sejam necessárias leituras de outras peças de Gil Vicente, deve ler-se primeiro *Regateiras de Lisboa*. As duas peças construíram-se a partir da sequência e dos mesmos factos históricos. É lamentável que a versão do autor, o original da obra que deu origem à existente peça de autor anónimo *Auto das Regateiras de Lisboa*, se tenha perdido por completo.

Reescrita de textos

Sobre o sentido e significados

O título da peça, *Auto das Regateiras de Lisboa*,³ pode não corresponder à sua primeira versão – o original de Gil Vicente, – nem a maior parte do texto conhecido (que apresentamos em anexo) terá seguido com rigor o original, nem a extensão apodada ao título – *composto por um frade Loyo filho de uma delas* – serão cópia do original. Esta peça foi certamente reescrita, muito possivelmente – terá sido *novamente actualizado* o texto – talvez tantas vezes quantas as representações realizadas, quase sempre de modo a repor a peça para um público mais popular. Ainda hoje as companhias de teatro (e cinema) praticam reescritas e adaptações de todo o tipo, a partir de autores conhecidos ou não.

O *Auto das Regateiras de Lisboa* foi impresso em 1919 pela Imprensa Nacional de Lisboa, publicado por ordem da Academia das Ciências de Lisboa, na colecção Monumentos da Literatura Dramática Portuguesa IV, por Francisco Maria Esteves Pereira, e, conforme este refere, editada a partir do estudo de dois manuscritos (8:581 e 8:594) existentes na Biblioteca Nacional de Portugal.

Pela *linguagem* (no texto) da peça, pelo vocabulário, pela métrica e estrutura dos versos, etc., os relatores da Academia das Ciências situam a peça no final do século XVII ou mesmo início do XVIII, contrariando Esteves Pereira, o autor do estudo e editor, que a situaria ainda antes de 1580. Mas como se torna evidente a quem se debruçar sobre a referida brochura, os sábios da Academia só se debruçam sobre a forma do texto, e apenas se referem a *formalismos*, incluindo uma ou outra unidade lexical.

Reescrever, tornar a escrever, ou escrever de novo a mesma *coisa*.

A reescrita de uma obra de arte, seja ela por apenas uma das suas partes essenciais, como um texto de teatro, seja a totalidade de uma obra literária, não constitui caso raro na história da cultura. Importantes autores o fizeram tanto no teatro como na literatura, inclusivamente sem qualquer alteração no

3 - Foi recentemente identificada uma peça (entremez) de Rebelo Coelho (século XVII) com o mesmo título, *Regateiras de Lisboa*, fruto do trabalho de José Camões e sua equipa no CET, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, contudo o enredo e o texto da peça são outros, nem as peças se podem relacionar. Com o mesmo título, são peças diferentes.

enredo, mantendo a *trama* (conservando o *mythos*) ou ainda introduzindo alterações, umas mais significativas que outras (reformulando o *mythos*), outros autores apenas alteraram o fecho do enredo, modificando ou acrescentando algo de maior ou menor extensão. Formas muito específicas de reescrita foram realizadas na Grécia antiga por autores dramáticos, em geral com modificação do sentido, todavia, outras formas de reescrever uma peça dramática, fazendo gala disso e nessa sequência, encontraram os autores romanos, seleccionando os que consideraram como os melhores autores gregos, *imitando* as suas obras. Esta *tendência* assumida pelos autores durante o império romano foi retomada ostensivamente no decorrer do século xvi e, na época, quase todos os autores o fizeram. Contudo, devemos sublinhar que uma tal atitude, se mantém bem viva ao longo dos séculos atingindo a actualidade. A par desta atitude tomada pelos produtores das obras assim elaboradas, foram e são criados os mais diversos desenvolvimentos teóricos que o pretendem justificar nas diferentes épocas, sendo os mais consistentes, o da repetida imitação das obras mais destacadas dos melhores autores, aquelas obras que devem servir de modelo (e servir o estudo e aprendizagem nas academias), tomadas como cânone, justificando essa atitude pelos destinatários que hão de usufruir do prazer dado por tais produtos, a elite de uma sociedade, em geral a que detém o Poder, a elite de classe, denominando-se assim por classicismo.

De um modo geral, o que sucede no dia-a-dia do teatro, desde há séculos, é a recriação de um texto a partir de um outro ou mais textos, mais ou menos conhecido do público – quanto melhor conhecidos maior o sucesso – a quem se destina o espectáculo, com a expectativa de que os aficionados se satisfaçam no seu íntimo com o reconhecimento dos *enredos* pela *forma aparente* dos textos, objectos da bricolage, envolvidos na peça recriada. Reconhecer algo satisfaz o ser humano e é-lhe sempre reconfortante, faz apelo ao seu carácter gregário fazendo-o sentir-se participando na cadeia magnética que une o grupo dos presentes à encenação. Raramente se vai mais além deste conceito mais simples de reconhecimento.

Constatamos pois que, desde a antiguidade e até aos nossos tempos, vamos encontrando diversas formas de reescrita de textos de obras dramáticas, ou mesmo literárias reformuladas em drama, ou pelo menos em forma de diálogo, embora nem todas essas formas e reformulações correspondam exactamente ao modelo clássico, classicismo ou a uma perspectiva canónica da arte do Teatro.

Referindo um muito bem conhecido exemplo de actualidade, já tratado por eminentes académicos, podemos comparar este caso das *Regateiras de Lisboa* com um outro caso bem recente, algo semelhante, porém em muitos aspectos, numa aparente inversão, pela opinião da maioria vista como simétrica ao classicismo: como foi o caso de *Levantado do Chão*⁴ de José Saramago.

No caso de *Regateiras de Lisboa* o autor da reescrita do texto poderá ter assumido a recuperação de uma obra anónima, como poderia ter pretendido melhorar ou actualizar a linguagem, ou apenas o português dos falantes e, na segunda parte, *na ida ao juiz*, poderá ter apelado à memória, ou, reinventando, poderá ter escrito de novo uma outra coisa.

No caso de *Levantado do Chão*, o autor mudando o nome às *figuras*, em parte também reescreveu o texto, mas em grande parte *transcreveu* (*trasladou*) o manuscrito da autoria de João Domingos Serra – um «*texto de vida*» de valor impressionante – directamente para o seu primeiro grande sucesso literário, o *Levantado do Chão* (1980). Reescrita à qual terá ajuntado um breve acrescento final, pela reconstrução de narrativas orais (*trasladadas*) elaboradas a partir das gravações áudio realizadas em Lavre nos anos que antecederam a publicação desse seu livro.

Como no caso do *Auto das Regateiras de Lisboa* (?), o caso de Saramago, contrariamente ao paradigma da *reescrita*, a *imitação* (não clássica) foi impressa, publicada e tornada pública, muito tempo antes do seu original, que, dado a ler pelo autor primeiro ao segundo, foi por este utilizado, e conservado fora do circuito editorial durante trinta anos. Após a apropriação do manuscrito original, com a posse de todos os direitos, incluindo os de autor, cedidos em doação pelos descendentes de João Serra, e com o fim da sua vida a aproximar-se, José Saramago concedeu (ele, editando através da sua Fundação) tornar público (em 2010) o texto do manuscrito original de João Domingos Serra, com um título que não saiu da pena do autor: *Uma família do Alentejo*. Nessa ocasião, reflectindo sobre o caso trinta anos depois, e comentando o facto de João Serra lhe ter entregue o manuscrito, escreve José Saramago a esse propósito no *Prefácio* do livro de João Serra: “...*Com o caderno debaixo do braço corri para o meu refúgio e pus-me a ler, com a ideia de ir copiando à mão as passagens mais interessantes, mas rapidamente compreendi que nem só uma daquelas palavras poderia perder-se. Não terminei a leitura. Meti uma folha de papel na máquina e comecei a trasladar, com todos os seus pontos e vírgulas, incluindo algum erro de ortografia, o escrito de João Serra. Tinha enfim livro. Ainda tive de esperar três anos para que a histó-*

4 - Devemos esclarecer que, contrariamente ao que é uso (e paradigma) corrente, não somos adeptos do exercício de qualquer auto-censura, maior ou menor discricção, atitude *reservada* ou de especial delicadeza, para dizer ou calar o que pensamos sobre qualquer assunto que nos mereça atenção ou seja objecto de análise.

*ria amadurecesse na minha cabeça, mas o Levantado do Chão começou a ser escrito nesse dia, quando contrai uma dívida que nunca poderei pagar.*⁵

Todavia, o facto de *Levantado do Chão* constituir obra literária de um autor que a *elite cultural* coloca entre os seus melhores representantes, não anula o facto de a autoria do *mythos* e de algo mais importante numa obra, o seu *sentido e significados*, e, em muitos aspectos até uma certa *forma* de escrever, de compor o universo da escrita, expressos na obra, ser um produto – obra de arte original – de João Domingos Serra.

Concluindo: qualquer coisa entre o semelhante e o reverso, mas por certo, de forma não consciente, se passou com *Regateiras de Lisboa* cujo *mythos*, produto – obra de arte original – de Gil Vicente poderia ter tido outro nome, mas assim como o *mythos*, trama e enredo, a estrutura da peça, a sequência da acção e o âmagos dos diálogos manteve-se.

De qualquer modo, os recursos encontrados em obras de outros autores nada tem de perverso nem constitui causa para diminuição do trabalho de criação de um autor que recupera ideias, formas, ou outros quaisquer dados em obras anteriores ou mesmo coetâneas, a não ser que o autor que recupera recursos em obras alheias se remeta à simples reprodução ou ao plágio. Tudo depende do serviço que esses dados desempenham na obra daquele que recorre a um tal estratégia, serviços que prestam no contexto da trama, no *mythos* ou no enredo... Gil Vicente, como qualquer autor do período a que chamamos renascença – como mais tarde no período maneirista, tanto como no classicismo – também recorreu, por muitas e diversas vezes a um tal estratégia.

Por um exemplo bem mais adequado ao *classicismo* da época em referência – (*Regateiras de Lisboa*), – também Shakespeare viria a usar *enredos* conhecidos (parcialmente ou na totalidade), obras originais de outros autores, entre outras peças, foi o caso de *O Mercador de Veneza*, ou de *Rei Lear*, ou mesmo da peça *Romeu e Julieta*. Por exemplo, desta última peça podemos ler uma versão da antiguidade clássica na história de Píramo e Tisbe, em *Meta-*

5 - Prefácio de José Saramago a *Uma Família do Alentejo* (p.13), de João Domingos Serra. Ed. Fundação José Saramago, 2010. Sobre o texto de João Serra dirá Manuel Gusmão no *Posfácio* a este livro: “*A partir, pois, de Agosto de 1972 começa João Domingos Serra a escrever aquilo que inicialmente é a história da sua vida e da vida da sua família e que virá depois a alargar-se de forma impressionante...*” Depois disto ensaia Manuel Gusmão, com algum *malabarismo*, resolver as contradições em que Saramago se envolveu ao escrever o *Prefácio*, querendo afirmar o contrário, que Saramago não copiou palavra por palavra, pontos e vírgulas..., tentando justificar três anos de trabalho em alterações ao texto original, quando, na verdade, em poucas aparências – sempre formais, ao nível da morfologia e sintaxe (regência), ou pouco mais, pois *figuras* e *tropos* são quase sempre de João Serra – se modificou o texto do manuscrito original, quando o fez manteve os *universos* e a arquitectura, a sequência de episódios e a narrativa, pois, nas duas obras, no original e na imitação, estes e outros fundamentos são exactamente os mesmos.

*morfo*ses de Ovídio, obra que foi tomada como cânone por vários autores. Porém, mais directamente e já no século xvi, encontramos publicada em 1562, a *Trágica História de Romeu e Julieta* por Arthur Brooke, e vinte anos depois (1582) em *Palácio do Prazer* por William Painter. Shakespeare foi buscar o enredo e as figuras de *Romeu e Julieta* a estes dois autores, ampliando a importância das figuras secundárias para alargar o tempo da acção da peça, demonstrando assim, também este autor dramático inglês, que os autores podem, em qualquer circunstância, recorrer a um enredo conhecido e, a partir dele, recriar uma nova forma, uma nova obra de arte.

Também nos cumpre assinalar que na actualidade é muito vulgar o uso de segmentos de texto das peças de teatro (ou literatura) – quase sempre destruindo as obras originais – as obras melhor conhecidas de autores famosos, em resumos ou em reconstruções que, nada devendo a qualquer classicismo, em geral, apenas têm por objectivo destacar a performance de um ou mais actores, exibindo-se para um público seu aficcionado – *dominado pela corrente magnética* (Platão, em *Íon*) – que se espelha no rever mais simples das aparências, que sente prazer, emociona e satisfaz com a maior facilidade pelo simples *reconhecer* do enredo, ou das alusões simples e mais directas dos trechos ou elementos daquelas obras, ou algumas das suas intrigas, reproduzidas num novo espectáculo.

Assim, muito contrariamente ao que se passa com o teatro de Gil Vicente, hoje sucede que, grande parte dos autores e encenadores contemporâneos, recorrem a obras literárias adaptando-as ao teatro (também ao cinema), mas ao contrário do que se passava no universo cultural grego, sem transformar nem *mexer* nos enredos, de modo a que o público mais simples, a quem se dirige o teatro da actualidade, se emocione e satisfaça com a capacidade de actuação dos actores e do encenador em vivificar um espectáculo que reproduza o que será espectável pelo público, o mais simples *reconhecimento* da forma aparente ou do drama patético (psicológico e emocional) já expresso literariamente na obra.

O MYTHOS EM REGATEIRAS

Em 13 de Dezembro de 1521 morre el-rei Manuel I de Portugal, deixa viúva Leonor de Áustria (n.1498, Leonor de Habsburgo, irmã de Carlos V) que, antes de se casar com o rei Venturoso (em 1518), havia anos que tinha sido prometida em casamento ao filho deste, o herdeiro da Coroa, o príncipe João (n.1502) futuro rei de Portugal.

Com a morte de seu pai, no jovem rei João III, renasce o *desejo* de cortejar a também jovem viúva sua madrastra. E os seus avanços, no sentido da realização do desejo, tornam-se realidade visível a todos os que o cercam, como também se evidencia aos olhos populares. Na verdade, sabemos pelos cronistas, que o desejo foi levado à prática, pois do povo à nobreza, das estruturas locais do Poder às nacionais e aos conselheiros do reino, ao ponto de estes até prestarem esclarecimentos sobre o interesse da Nação nessa ligação, todos comentaram o caso e houve propostas para que o novo rei, João III, se casasse com Leonor de Habsburgo sua madrastra.

O duque de Bragança, elaborou uma longa missiva em seu nome e em nome das cidades de Portugal, descrevendo e equacionando a situação (emocional, política, económica e social) respeitante a este caso, propondo o casamento do rei com a jovem viúva de seu pai, dizendo a certo passo:

...pedimos a V. A. que deixe mais dias pascer as bestas das suas carregas, e vos ponhais de novo a cuidar considerando que para conservação da república destes reinos de Portugal fostes nascido, e que mandando a Rainha, mandais a maior senhora da Cristandade fora de vossa poder, a qual senhora é louvor e honra de vossas províncias, favor e abrigo de vossos povos, paz de vosso estado, muito formosa, muito moça e bem inclinada, por sinal tão amada de todos que não é nada os preços que a levam, mas os desejos que deixa. (...) V. A. há de considerar que todas estas adversidades com que a fortuna nos ameaça causou vosso pai por casar por conselho de poucos, o qual deveis de curar com seu contrário, casando por conselho de muitos, ele casou com a mulher alheia, e V. A. deve casar com aquela que sempre por justa razão e no coração dos vossos súbditos sempre foi vossa, não senhor com tenção de serdes restituído a ela mas para vossos reinos restituirdes por vós (...) e pedimos por seu amor que V. A. case com a Rainha nossa senhora ⁶...

⁶ Pequeno trecho transcrito da longa Carta do duque Jaime de Bragança transcrita na *Crónica de el-rei D. João III*, Francisco de Andrade.

As Crónicas transcrevem, além desta carta do duque de Bragança, de que apresentamos um muito breve trecho, algumas das implicações – a exigência do imperador insistindo que Leonor fosse para Castela levando a infanta Maria sua filha e de el-rei Manuel I – que envolveram esta possibilidade (proibida) do casamento em desobediência ao imperador Carlos V, e descrevem sumariamente alguns dos acontecimentos que a jovem viúva teve de enfrentar, aqueles que a licença permitiu que tivessem sido relatados pelos cronistas e, ainda assim, os que mais se evidenciaram sem comprometer os actores principais pelas cenas realmente sucedidas.

Cerca de um ano depois da morte de Manuel I, apresenta-se a el-rei João III de Portugal, em 12 de Novembro de 1522, o doutor Cabreyro, ouvidor do Conselho Real de Carlos I (Carlos V), que vem com uma nobre comitiva com a função expressa de acompanhar a realaleza, a rainha Leonor à presença do seu irmão Carlos de Habsburgo, rei e imperador. Da comitiva que acompanha o doutor Cabreyro, para além do contingente da Guarda Real de Carlos (para protecção de Leonor), faz parte o Conde de Cabra (Diego Fernandez de Córdoba e Montemayor, que morreu em 1525) e o Bispo de Córdoba (Alfonso Manrique de Lara y Sólis, que, logo depois, 10 de Setembro de 1523, foi nomeado Inquisidor Geral e do Conselho Geral do Reino), ficando estes em Badajoz, onde vão permanecer desde o início de Novembro de 1522 – esperando a entrega de Leonor de Habsburgo – até fins de Maio de 1523 ou início de Junho, quando uma comitiva portuguesa composta pelo duque de Bragança, pelo barão do Alvito e pelos infantes irmãos do rei, bem como o doutor Cabreyro e seus homens de apoio, fazem a entrega da viúva de Manuel I à comitiva que os espera em Badajoz. Ora, entre Novembro de 1522 e finais de Maio de 1523 decorreram mais de seis meses.

Portanto, é importante apresentar alguma informação sobre os acontecimentos que, segundo os cronistas, pretendem justificar uma tão grande demora, cuja primeira causa, reside na instabilidade política em Espanha, as guerras que proliferam no território com revolta contra o domínio estrangeiro (flamengo), que adquirem aspectos e objectivos regionais, com diferentes motivações: (a) a revolução das Comunidades de Castela; (b) a revolta das Germanias em Valência, e logo em Maiorca. Porém, com o regresso do imperador a Espanha em 16 de Julho de 1522, após resolvidas a seu favor a maior parte das guerras, e realizada alguma distribuição do poder pela nobreza local, impõe-se o regresso de Leonor de Habsburgo a Espanha.

Logo após a morte de Manuel I, contam as *Crónicas* que Leonor, sua viúva, pretendia ir para o convento de Odivelas, mas que, por insistência de el-rei João III, ficou hospedada em Xabregas numas casas de Tristão da Cunha e, muito pouco tempo depois, (alguns dias) passou a ser hóspede em casa do duque de Bragança, onde haveria de permanecer durante todo o ano de 1522. Ora, nessas casas, João III foi visita constante da sua madrastra.

Com o surgir de uma nova peste em Lisboa no final do ano de 1522, a Corte portuguesa desloca-se (em Janeiro 1523) para o Lavradio (Barreiro), onde permanecerá até meados do mês de Março. E, com a Corte seguiu a jovem viúva Leonor de Habsburgo e muitos cortesãos. Mais tarde, com o agravamento da peste em Lisboa, a Corte portuguesa dirige-se para Almeirim, onde deverá permanecer até final de Maio. Porém, Leonor de Habsburgo fica pelo caminho, em Muge.

Desde a sua saída de Lisboa que o duque Jaime de Bragança e também Diogo Lobo, barão do Alvito, seguem na comitiva da Corte portuguesa acompanhando as damas, Isabel de Portugal, Leonor de Habsburgo...

Ora, como já referimos, em Lisboa, em casa do duque de Bragança, as visitas do rei à sua madrastra vinham sendo cada vez mais frequentes e, como eram bem conhecidas as propostas para o seu casamento, cresceram suspeitas sobre o carácter de tais visitas, e as suspeitas foram talvez empoladas e assim tornadas públicas por Cristóvão Barroso, embaixador castelhano e encarregado de negócios, que desencadeou um grande escândalo.

Todavia, foi durante o percurso da Corte do Lavradio para Almeirim em meados de Março, que aumentou o alvoroço já levantado por Cristóvão Barroso, afirmando-se até, em correspondência do embaixador da Polónia, que Leonor estava grávida.⁷ Dizem as *Crónicas* que em consequência do escândalo e da insistência de Barroso, que Leonor de Habsburgo (com suas damas) se viu obrigada a ficar em Muge (Salvaterra de Magos), isolada da gente da Corte portuguesa e, daqui só saiu perto do fim de Maio de 1523, seguindo então para Badajoz ao encontro da comitiva castelhana que a esperava havia alguns meses, desde Novembro de 1522.

O tempo da *acção dramática de Regateiras de Lisboa*, formulando o *mythos*, surge definido pelos “momentos” decorridos antes da Corte portuguesa sair de Lisboa – com Leonor de Habsburgo – para o Lavradio em Ja-

7 - *Carlos V, el César y el hombre*. Manuel Fernández Alvarez afirma que a insistência na saída de Leonor de Portugal se deveu aos rumores que se estendiam pela Europa, sobre a relação amorosa de el-rei com a sua madrastra, e cita a carta da embaixador da Polónia com a suspeita da gravidez.

neiro de 1523. Contudo, a peça escrita por Gil Vicente, terá sido concebida, idealizada e escrita (construída), ainda em 1523, portanto, contando o autor com todo o *universo* do sucedido entre os finais de 1522 e os primeiros meses de 1523, e esta será a primeira peça representada em 1524, talvez no Carnaval ou antes.

O lugar de referência onde se desenvolve a acção dramática da peça, apresenta o figurado *escândalo público na Ribeira* (Paço) transposto para o Mercado da Ribeira de Lisboa (Ribeira velha, na Alfama ribeirinha), elaborado a partir da *realidade* do relacionamento entre el-rei e a sua madrasta.

Este caso amoroso de el-rei João III conclui-se com a partida de Leonor de Habsburgo que chega a Medina del Campo em 15 de Junho de 1523 para o encontro com seu irmão Carlos. Pouco tempo depois da partida de Leonor para Espanha, a Corte portuguesa prossegue para norte, a caminho de Tomar, onde o rei haverá de tomar posse como Grão-Mestre da Ordem de Cristo, e onde, segundo se sabe, assistirá à representação da peça *Inês Pereira*.

A infanta Maria filha de Leonor de Habsburgo e de Manuel I, que completa os dois anos de idade em 8 de Junho de 1523, fica em Portugal por decisão deste reino, contrariando a vontade da mãe e de seu irmão, o imperador Carlos V.

OUTROS AMORES DE EL-REI JOÃO III

Cumpre-nos ainda referir que el-rei João III de Portugal teve dois filhos (bastardos) antes do seu casamento com Catarina de Habsburgo, o que consideramos importante para esclarecimento do *mythos* da peça. Segundo se sabe pelos cronistas ambos filhos de Isabel Moniz, dama da rainha Leonor de Habsburgo (*a flamenga*).⁸ O primeiro foi nado morto em 1521, e o segundo nasceu em 1523 (não conseguimos precisar a data), mas talvez enquanto a rainha sua madrastra esteve isolada em Muge com as suas damas (incluindo Isabel Moniz?). Se foi o caso, quem sabe se o segundo filho, que se chamou Manuel e, mais tarde lhe mudaram o nome para Duarte de Portugal – que foi arcebispo de Braga alguns meses (morreu em 1543) – não seria filho da rainha Leonor e não de Isabel Moniz (recordamos que o embaixador da Polónia noticiou nesse ano a gravidez da rainha viúva de Manuel I, além dos escândalos provocados pelo embaixador de Castela, Cristóvão Barroso. Isabel Moniz era filha do Alcaide-Mor de Lisboa, a quem chamavam “o Carranca”.

Assim se configuram na peça as duas crianças na rua (*desamparadas*), uma figurando a filha de Leonor e Manuel I – a infanta Maria com dois anos de idade – e a outra, figurando um recém-nascido simbolicamente nu, porque bastardo, é “*abandonado*” pelo pai à porta de casa de quem pode ou se deve responsabilizar por ele, repetimos, na peça, porque é a casa onde reside Natália do Vale (figurando Leonor de Habsburgo) por quem o Clérigo (figurando João III de Portugal, pai da criança) está deveras apaixonado.

8 - Contrariamente aos dados históricos, ainda há quem afirme que Isabel Moniz era dama de Leonor de Avis (ou Lencastre), viúva de el-rei João II. Contudo, esta Leonor, a rainha velha, retirou-se da vida pública logo no início do ano de 1519, após o casamento do seu irmão Manuel, rei de Portugal, com Leonor de Habsburgo, recolhendo-se, em isolamento, nos aposentos anexos ao Convento de Xabregas, não havendo damas da Corte no Convento, senão as recolhidas, afastadas da vida pública. Não nos consta que as duas rainhas, a nova e a velha, ambas de nome Leonor, alguma vez se tenham visto frente a frente, ou mesmo cruzado em algum lugar, senão pela lenda da saída à praia da rainha velha para ver a nova rainha entrar em Lisboa.

REGATEIRAS DE LISBOA (1524)

Regateiras de Lisboa – ou talvez melhor pelo seu *mythos*, as *Regateiras* – na sua forma primeira (por certo perdida), como um original de Gil Vicente, constitui a abertura da *saga de el-rei João III* e, como afirmámos quando nos referimos a esta peça no Verão de 2008,⁹ ela foi reescrita e resumida no seu enredo, foi adaptada na *forma aparente*, possivelmente muitos anos mais tarde, por algum outro autor (no século xvii, Rebelo Coelho tem um entremez com o mesmo título – *Regateiras de Lisboa* – mas não é a mesma peça, nem no texto e nem no enredo, pois, embora possa ter consistido numa nova reescrita do mesmo tema, tem outro enredo), no entanto, a peça a que nos referimos, que foi impressa pela Academia das Ciências de Lisboa em 1919, conserva muito do essencial da acção criada pelo seu autor primeiro – parte significativa da *acção dramática* – e, sobretudo, mantém o âmago do *mythos* e, pela sua forma abstracta (a *trama*), mantém a sua projecção no *enredo* que podemos ler na sua forma aparente.

Muito provavelmente a caracterização da figura da *regateira* na sua tipologia também se deve a Gil Vicente. Já em peças anteriores o autor havia introduzido a *regateira*,¹⁰ contudo, como no caso do *ratinho*,¹¹ só mais tarde completa e afina a caracterização da figura. *Regateiras de Lisboa*, pode ter sido a peça na qual o autor desenvolveu a sua *ideia* mais completa sobre o carácter comum à figura da *regateira*. Ela tem características muito específicas que (hoje) o teatro e a literatura, por *norma*, encontram nas feiras e mercados de peixe do país, mas que Gil Vicente, ao introduzir a *figura* no teatro, terá captado da realidade da época o que nela mais se distingue, aquilo que se diferencia na caracterização da *regateira*, definindo-a como a mulher que – fala de rijo para si própria – pensa em voz alta, e que controla em cada momento mais que um assunto, podendo dirigir-se em simultâneo a diferentes interlocutores com discursos diferenciados, intercalando diferentes modos de expressão nos diversos diálogos em que participa. Aliás, neste último aspec-

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

10 - Surge antes, na segunda parte do *Auto das Barcas* – em *Purgatório* (1518) – e na sequência, também no *Auto da Feira* (1524), e em especial em *Romagem dos Agravados* (1533).

11 - Sobre o caso do *ratinho* publicamos informação em *Gil Vicente, o Clérigo da Beira. O povo espoliado – em pelota*. 2010.

to, numa caricatura do que o próprio autor dos *autos* faz nas suas peças e, como, também nós, o tentamos reproduzir e fazer.

Porém, se pretendermos ver na figura da *regateira* uma das características apenas da *Ribeira* de Lisboa, podemos estar a cometer um erro, pois os feirantes noutros tempos (ainda há quem o faça) percorriam um vasto território para levarem a sua mercadoria a muitas feiras do país e até do estrangeiro.

Na sua forma original, de Gil Vicente, terá sido a primeira peça representada em 1524. O lugar da acção é o mercado da *Ribeira* (zona ribeirinha de Alfama) e logo no começo do dia se inicia o tempo da peça. Domingas Nunes (Portugal) desce do alto (do Paço, ou do Castelo) aproximando-se da *Ribeira*, passando à porta da casa onde vive Brazia Antunes (representante da Espanha), ambas vendem no mercado e para lá se dirigem.

Domingas vem rezando e, esperando pela amiga, estaca-se ouvindo a Natália cantar de dentro de casa e enquanto observa Brazia que, saindo de casa, entra em cena benzendo-se com o *sinhal da cruz*, isto é, Brazia ao mesmo tempo que gesticula as várias cruces, uma na testa e outra na boca com o polegar, e mais uma no peito, depois, entre a cabeça e o corpo com gesto largo do braço, a mão apontado a cabeça, peito e ombros, pronuncia a reza da benzedura em voz alta, porém, intercalando ao mesmo tempo, o que vai dizendo pela porta, postigo ou janela para dentro de casa, para Natália que a terá chamado – coisa que o público não ouve¹² – e a quem Domingas responde a cada pergunta (que também não são ouvidas pelo público): a quantidade de farinha que devia amassar e tipo de pães que devia fazer; depois fala para as crianças que estão abandonadas na rua, e censura que o menino esteja nu; mas, ainda durante a benzedura, diz – por conjectura – para Natália vir recolher o menino. Por fim, antes de concluir a benzedura, exclama como que em interjeição o nome de seu Deus: *Jesu!* Domingas Nunes avança então dando alguns passos para se cruzar com Brazia Antunes à porta de casa, iniciando o diálogo.¹³

12 - Aparentemente há uma incongruência: ouve-se Natália cantar dentro de casa, mas depois não se ouve o que ela vai perguntando a Brazia Antunes, mas é teatro.

13 - Trecho do texto de *Regateiras de Lisboa*, segundo a Edição da Academia das Ciências de Lisboa... Jamais poderemos garantir, nem concordar, que a forma dos versos, ou a redacção do texto, seja da autoria de Gil Vicente, pois ele não colocaria uma regateira a articular tão bem e em linguagem tão perfeita, certamente o texto terá sido reformulado. Logo nos versos da benzedura se nota que a letra do «sinhal da cruz» terá sido reelaborada para apresentar uma forma a condizer com as regras da Igreja em prejuízo dos versos e do teatro: verifique-se que a métrica parece descontrolada.

Brazia	<i>Pelo sinal – que queres – da Santa Cruz,</i>	a Natália
	<i>Livre-nos Deos – só seis – Nosso Senhor</i>	a Natália
	do rolam – de nossos inimigos.	a Natália
	<i>Em nome do Padre e do Filho – dá-lhe os figos,</i>	à criança maior
	<i>e do Spirito Santo – andas nu?</i>	à criança menor
	Recolhe este menino. – <i>Ámen.</i> – JESU!	a Natália

A confirmação do que Brazia falava para Natália, ainda que já se soubesse, porque ela canta dentro de casa dizendo o que está fazendo (amassa o pão), vem muito mais tarde na acção da peça quando, chegando ao mercado afirma: [Natália] *Lá deixo em casa amassados / seis alqueires do rolam / já tanto amassar de pam / me trás os braços mirrados.*

Para o que aqui nos interessa, o mais importante desta peça constitui o seu *mythos* que, apesar do texto ter sido em quase todo (senão todo) reelaborado, configura ainda a mesma *trama* baseada nos factos históricos (1523) da época de Gil Vicente. Com a reescrita da peça terá mudado a (escrita) *forma aparente*, e algo mais vivo do *enredo*, perdendo muito na sua qualidade artística, mais significativamente no *drama*, dado que resultou num *resumo descritivo* do que teria sido o original, que não será possível recuperar, nem por conjecturas.

Entretanto, o encaixe na benzedura aborda o próprio *mythos*, pois, além das recomendações sobre o *pão (do rolam)* e os alqueires (*só seis*) a amassar, sugere que, não um menino, mas duas crianças se encontram *desamparadas na rua*, um menino, quase recém-nascido e abandonado, chora (Manuel – Duarte – o bastardo de João III) e, junto dele, uma menina (infanta Maria), com quase dois anos de idade, que o quer consolar. Vendo isso, Brazia Antunes sugere à menina que lhe dê os figos – algum carinho formalizado como algo para entreter¹⁴ – para chuchar... Mas, logo pede a Natália para recolher o menino, para significar a adopção da criança recém-nascida “abandonada” pelo pai.

Regateiras de Lisboa (figuras)

Brazia Antunes	Espanha (Nação, voz do povo)
Domingas Nunes	Portugal (Nação, voz do povo)

¹⁴ - A expressão *dá-lhe os figos* poderia ser como: *não dou por isso nem um figo*; ou, *não vale um figo*. Figo, tomado como algo sem valor senão apenas um simples carinho.

Natália do Vale	Leonor de Habsburgo
Juiz à Casinha	Povo, ou figura jocosa dos Juízes
Meirinho	Doutor Cabreiro (Espanha)
Beleguim	Guarda

<i>(Brazia) Acusadora</i>	Cristóvão Barroso (Espanha)
<i>Clérigo</i>	João III de Portugal
<i>Jorge Afonso</i>	Imperador Carlos V

Brazia Antunes (Nação, Espanha) perde sangue (com as três guerras internas, os comuneros de Castela, os agermanados de Valência e os de Maiorca) de menstruada, *da madre anda há três dias, / que as tripas se lhe somem já de frias* e, pelo que ela diz: o marido (seu Povo) *nam faz comigo a sua avença*. Comenta então Domingas, o outro lado da disputa sobre a infelicidade de Brazia Antunes: Jorge Afonso (Vasco Afonso – imperador Carlos V – em *Pastoril Português*), *nem poderá fazer o que Deos manda*.

Domingas Nunes (Nação, Portugal), assim como Constança no *Auto da Índia*, com o marido (o seu Povo) longe no mar alto: *Nam tenho de casada mais que a fama, / pois o nam sou da mesa nem da cama; / e foi, que vindo ele do alto estoutro dia / na tartaranha grande*¹⁵...

As duas regateiras discutem o caso amoroso de Natália do Vale (Leonor de Habsburgo), que se *presume de rainha*, criada de – *da criação de* – Brazia, que anda de amores com o Clérigo (João III de Portugal), que *se pôs de guardinfante* (pela infanta Maria), e este namoro muito comentado publicamente desencadeia o *escândalo na Ribeira*. Pelo debate entre as duas Nações, Brazia – atizada por Domingas – espuma de raiva pelo caso e pela falta de respeito de Natália do Vale, chegando à agressão (Brazia, pelo embaixador Cristóvão Barroso), de tal modo que o Meirinho (doutor Cabreiro) leva o caso ao Juiz à Casinha, que consegue chegar a acordo com Brazia (Espanha) para não condene Natália, afinal a única que arcou com as culpas do escândalo da Ribeira.

Não nos restam quaisquer dúvidas que se configuram os eventos históricos que acabámos de descrever pelo *mythos* da peça e, por consequência, uma ideia original de Gil Vicente, todavia, o texto da peça apresenta um carácter mais descritivo (quase narrado), como que um resumo tosco (com uma segunda parte de conteúdo reles) e, na globalidade da forma teatral, algo grosseiro, semi-disfarçado por certa forma *correcta* da linguagem expressa

15 - *Tartaranha*: trata-se de uma embarcação típica do rio Tejo, que qualificada como grande deverá constituir um tropo para significar um navio (nau), desvalorizando o seu carácter.

no texto: as regateiras são *bem falantes*, sabem gramática e falam também em latim, o que dizem apenas *pretende* ser conversa ordinária (e nisso resulta na peça), mas também porque com a alteração que se gerou na *Ribeira* que provocou o embate violento, até ao encontro com o Juiz e castigo imposto, tanto como a *condenação*, que toda a *acção dramática* se esvaiu, morrendo por completo, tornando-se a peça meramente descritiva, não condizente com as obras do mestre. Pelo que, concluímos que a peça terá sido reescrita a partir de alguns dos versos de uma ou outra página (das primeiras), usando outras palavras, outras formas de dizer e pronunciar, de expor as ideias, a mais das vezes *descrevendo* a acção.

Portanto, esta é uma peça reconstruída por trabalho realizado a partir de algumas poucas páginas que terão servido para a identificar, e depois terá sido concluída num resumo descritivo feito por (fraca) memória e, na intervenção e sentença do juiz, por certo quase completamente inventada de novo.

Em todo o caso, no que respeita à *saga* de el-rei João III de Portugal, o *mythos* de *Regateiras* antecede o que se apresenta na elaboração da peça *Vida do Paço* (*Auto de Dom André*), à qual sucede o *Auto dos Físicos*. Atente-se à sequência das peças, em *Regateiras de Lisboa* a figura de Leonor de Habsburgo, representada em Natália do Vale, está em Portugal. Em *Vida do Paço* a figura de Leonor representada em Belícia ainda está em Portugal e só no fim da peça parte para algures (lá para a Quinta – de Carlos V – morar). Enquanto que, em *Físicos*, a figura da rainha Leonor representada em Branca de Nisa já partiu, abandonou Portugal, supondo encontrar-se lá para Bilbau.

E, como *Físicos*, assim *Regateiras de Lisboa*, ou vice-versa.

Se não fosse a conjugação demasiado evidente entre os enredos, o elenco, o encadear da acção das personagens e o *mythos* de *Físicos* e *Regateiras*, poder-se-ia julgar que ao interpretarmos *Regateiras de Lisboa* estaríamos apenas a inventar semelhanças com os factos históricos para atribuímos a ideia original desta peça a Gil Vicente. Na nossa opinião as duas peças constituem casos diferenciados do habitual em toda a obra de Gil Vicente – claro que nos referimos ao que teria sido o original de *Regateiras de Lisboa*, – porque acreditamos que nunca teriam sido representadas ao rei.

Entre o Natal de 1523 e o de 1524 o rei não esteve em Lisboa onde o *Auto das Regateiras de Lisboa* deverá ter sido representado, no início do ano ou no Carnaval de 1524, e alguns meses mais tarde o *Auto dos Físicos*. Porém, logo após *Regateiras*, foi representada a peça *Vida do Paço* em Évora.

Regateiras de Lisboa poderá ter sido criada para figurar uma acentuada crítica à Justiça em Portugal, algo relacionado com a actividade de algum

Juiz, ou da própria acção dos Tribunais, tal como sucederá no ano seguinte em *Frágua de Amor e Aderência do Paço (Auto de Florisbel)*.

OBSERVAÇÕES SOBRE REGATEIRAS

A peça termina com uma quadra de despedida, que é totalmente descabida na fala de Brazia Antunes, tanto como no contexto da peça, mais ainda quando se refere à peça como um entremez... Isto é, quem reescreveu esta última versão conhecida da peça, considerou-a no contexto do que no seu tempo era mais comum ser representado e sabia bem construir versos. Nestes termos, parece-nos que a classificou por iniciativa própria, e, ao mesmo tempo, justificou que o final da peça não fosse a pancadaria, perseguição e fuga que era habitual num entremez.

*Aqui se acaba o entremês
nam como outros às pancadas,
mas deixando consoladas
a nós e a Vossas mercês.*

Sublinhe-se que, mesmo com todas as modificações efectuadas ao longo dos anos em que foi representada, o *Auto das Regateiras de Lisboa* manteve a sua estrutura, constituindo-se como peça de teatro – não um arremedo nem um entremez – embora com falhas graves na segunda parte (com texto de um mau restauro, de facto próximo dos entremezes) manteve uma *acção dramática* própria, dinâmica e diversificada para além do texto dos diálogos, decorre em tempo bem determinado, um dia, desde o amanhecer, e, as cenas desenvolvem-se em lugares bem definidos, o espaço dramático distribui-se por três (lugares) cenários (efectivamente existentes) diferenciados, a caminho do mercado, no mercado da ribeira, e no tribunal à casinha, inclusivamente a peça manteve bem definido o prólogo (primeiro cenário), e uma óptima diferenciação entre as duas partes (em outros dois cenários diferentes), iniciando-se a segunda parte apenas com a algazarra por fundo sonoro e depois a presença do Juiz, que entra comentando o barulho que já se ouvia e prenuncia os trabalhos que vai encarar, portanto antes da entrada das restantes personagens para a audiência.

O facto de o último autor da reescrita do texto da peça a considerar como um entremez também não se coaduna com a dimensão do texto, e consequentemente com o tempo de duração necessário à representação da peça. Um entremez tinha (em geral) entre 100 e 200 versos, mas, alguns poucos, ultrapassam, rondando os pouco mais de 200 e, mais raros, até 260 versos¹⁶ e, eram peças que dispensavam cenários, o espaço ou lugar dos diálogos havia de ser evocado, captado pela imaginação do público, pois os entremezes

¹⁶ - São frequentes no século XVII. Porém, uma peça com mais de 900 versos também surge classificada como entremez.

eram peças escritas para serem representadas no intervalo de um espectáculo de tragédia, ou de comédia, normalmente representados em prosa, enquanto se trocavam os cenários, figurinos e adereços da tragédia ou comédia em curso de representação. Portanto, nem pelos três cenários diferentes, nem pela sua dimensão a peça poderia ter sido usada como um entremez, senão ocupando três intervalos de outras peças, o que não nos parece plausível.

Ora, o *Auto das Regateiras de Lisboa*, na reescrita que se conhece, tem 503 versos (e algumas falhas correspondendo a cortes da censura) e, sabendo-se que ontem como hoje, a reescrita em geral conduz à redução do tempo de duração da peça (ou a tem mesmo por objectivo), a sua dimensão original seria por certo um pouco maior. Comparando com o *Auto dos Físicos*, podemos observar que este tem, sem as cantigas finais, 669 versos. Quase podíamos dizer que a dimensão original do primeiro se aproxima do tamanho das peças de Gil Vicente da mesma época e do mesmo teor.

Esquema estrutural de *Regateiras*

	Prólogo
	As regateiras [Nações católicas, que dividem o globo.]
	I – Parte
1.episódio	Entre as regateiras: tecer e torcer da intriga Gestação do conflito
2.episódio	Com Natália: do conflito aos confrontos Prisão das mulheres
	II – Parte
3.episódio	Julgamento de Natália Sentença do Juiz: condenação de Natália
...desenlace	Brazia obtém o perdão para Natália
	Êxodo... (?)

Sendo evidente que grande parte da renovada redacção do texto já não é da autoria de Gil Vicente, lembramos a proximidade da data de *Fadas* (Janeiro de 1521), onde constatamos um paralelo na rima – em pares de versos rimados – mas não na métrica. E, de momento, não encontramos nada mais para dizer sobre esta peça. Contudo, devemos ainda recordar, no que respeita à acção dramática e, sobretudo ao *mythos*, a relação muito directa desta peça com o *Auto dos Físicos*, no que a seguir vamos expor.

Sobre o *Auto dos Físicos*

Caso porventura único no teatro de Gil Vicente, os físicos, personagens da peça de Gil Vicente, correspondem, na realidade, a destacadas personalidades com as quais o autor convive na Corte portuguesa e, tanto estes como aqueles que são referidos pelas personagens, são de facto médicos de el-rei João III de Portugal, ou foram-no de anteriores reis e rainhas.

Esta peça poderá constituir um caso muito especial em toda a obra de Gil Vicente – talvez como o original de *Regateiras de Lisboa*, – pois, na nossa opinião, nunca foi representada ao rei.

No *Auto dos Físicos* o autor retoma o contexto de *Regateiras de Lisboa*, agora centrando a *acção dramática* no referido Clérigo, enamorado e *atrevido* (em *Regateiras*) por Natália do Vale e, agora em *Físicos*, sofrendo de amores por Branca de Nisa. E, note-se que, enquanto que antes (Antunes), Brazia (Espanha) zelava por Natália do Vale, agora (Dias), Brásia (Portugal) zela pelo Clérigo.

Em 1523, el-rei João III, depois de assistir à representação da *Tragédia Dom Duardos em dia de Maio* (primeiro de Maio), em Almeirim ou talvez (por mais certo) em Muge, de alguma maneira aludindo à partida para Espanha de Leonor de Habsburgo – que terá assistido *e vivido* aquela encenação da triste partida de Flérida – e, pouco tempo mais tarde, em Tomar, onde assistirá à representação de *Inês Pereira*, volta novamente a Almeirim, seguindo daí para Évora, onde nesse mesmo ano celebra a festa de Natal assistindo ao *Auto em Pastoril Português* e, no Natal de 1524 ao *Auto da Feira* onde ainda se encontrava. Entre o Natal de 1523 e o de 1524 o rei não esteve em Lisboa, por certo onde o *Auto dos Físicos* foi representado, como também teria sido representado antes o original do *Auto das Regateiras de Lisboa*.

Pela análise da peça concluímos que – como terá sido a peça original de Gil Vicente que deu origem às *Regateiras de Lisboa* – o *Auto dos Físicos* constitui um divertimento para uma pequena parte da Corte e, sobretudo, para alguns dos médicos (físicos) que estão em Lisboa em 1524, pois, para além da peste teriam muitos outros afazeres. Mas é evidente que haveria também médicos junto de el-rei. Se o objectivo da ironia, na crítica pessoalmente dirigida, tivesse sido a actividade dos físicos, não constariam da peça o nome de cada um deles, mas os nomes de personagens na forma de caricaturas daqueles que figurariam. Além disso nem as referências a outros físicos (médi-

cos) – nos termos em que são feitas por personagens que personificam entes reais – se haveriam de apresentar, pois são citados alguns outros mestres físicos: Gil, Rodrigo, Nicolau e Luís Mendes. O objecto da sátira não está nos médicos, o objecto da sátira está na figura do Clérigo, para os médicos até há da parte do autor da peça uma certa simpatia. Costa Ramalho, muito bem o observou: *quer mestre Fernando, o do estribilho «ouvi-lo?», quer mestre Henrique, o do «haveis mirado?», são apresentados com bem humorada simpatia, como personagens do «Auto chamado dos físicos, no qual se tratam uns graciosos amores de um clérigo»*,¹⁷ Como no próprio impresso existente da peça consta: ***no qual se tratam uns graciosos amores de um clérigo***. Assim, a questão fundamental, o âmagô da peça, são os amores do clérigo e não a actividade, o agir ou comportamento dos físicos.

DATA DA REPRESENTAÇÃO

Em 8 de Setembro de 1524, mestre Gil da Costa foi confirmado oficialmente como Cirurgião Mor de el-rei João III de Portugal (já o tinha sido de el-rei Manuel I). E, na verdade, pode muito bem ter sido este facto o motivo de celebração com a representação do *Auto dos Físicos*. Mestre Gil foi companheiro de folguedos literários e “teatrais” (*Processo Vasco Abul*) de Gil Vicente e, na peça, o físico Tomás Torres, a personalidade mais destacada entre as personagens, refere: *Topei ali com mestre Gil...* Segundo Egas Moniz¹⁸ a cotação de físico era superior à de cirurgião e Tomás Torres seria então o único titular de físico entre os quatro figurados nesta peça de Gil Vicente.

Os médicos da Corte estão lá entre o público, para se divertirem com as imitações feitas de si próprios – pelas *figuras* que deles faz o autor da peça, – pois Gil Vicente terá sido ele próprio o actor que representou todos os papéis, dos quatro físicos e do frade confessor – que em castelhano se diz Diego, – logo porque as cinco personagens entram na sequência umas das outras e nunca se encontram, nunca se cruzam em cena, mas sobretudo, porque podemos reconhecer na *trama* da peça a conivência dos médicos presentes na assistência com a tramóia organizada pelo autor, e poderão estar todos os oito, mas sem dúvida os mais velhos, só excluindo a presença de mestre Ni-

17 - Costa Ramalho, *Mestre Anrique da «Farsa dos Físicos» de Gil Vicente*.

18 - Egas Moniz, *Os médicos no teatro vicentino*. Conferência na Academia das Ciências (1937). Separata da Imprensa Médica. Ano III. N.8.

colau, hão de estar Tomás Torres, Gil da Costa, e mestre Rodrigo que Brásia Dias refere por troca (simulada) com Fernando, por ele o imitar, servindo-lhe como *modelo* de mestre (físico). Por isso Gil Vicente teve o cuidado de o citar. Os físicos assistem à representação enlevados com o *objecto* representado no *mythos*, e pela actuação do próprio autor desenrolando a *acção dramática*, disso não nos restam quaisquer dúvidas, pois para confirmar este *tecer do enredo* ficou registado no texto – enredado (fictício) – por um dito cruzamento, de conversa (*prática*) da figura do físico Tomás Torres (o actor autor) com mestre Gil (cirurgião mor) e Luís Mendes (também médico).

De sublinhar que a referida (suposta) *prática*¹⁹ da personagem Tomás Torres com os supostos mestre Gil (celebrando a nomeação) e Luís Mendes, marca bem a datação da peça, que se escreveu e representou depois da Conferência de Badajoz (desde 1 de Março até ao fim de Maio de 1524) sobre a *Questão das Molucas*, em que, com Francisco de Melo, Simão Fernandes e outros, onde Tomás Torres também participou – pois na sua fala quando diz, *ontem quis vir e nam pude* (Gil Vicente) deve estar a referir-se ao caso de não ter estado presente à representação da peça *Vida do Paço*. A Conferência de Badajoz (Portugal e Espanha) onde a questão fundamental consistiu estabelecer um acordo sobre as ilhas Molucas – pelas técnicas de medida das longitudes, foi inconclusiva, – sendo discutida extensão da linha do equador (a maior cintura do globo terrestre), isto é, por extensão, como medir as *longitudes*, mencionada vulgarmente como a *altura de leste a oeste* – por analogia com a medida das latitudes, designada por *altura do sol* – e que aqui nesta peça o autor refere, e muito bem, como *o leste e oeste e o Brasil*, o que textualmente se pode e deve traduzir: a linha oposta no globo terrestre (completando o meridiano nas ilhas *Molucas*) àquela linha meridional definida pelo tratado de Tordesilhas, traçada sobre o Brasil.

19 - A referência à *prática* (conversa) sobre *o leste e oeste* constitui também uma forma de dizer que falaram de ciência de vanguarda (por exemplo, qual a distância do Brasil às Molucas, a longitude). Também em *Almocreves* o Fidalgo comenta para o seu Capelão: *Se vós pudésseis achar / a altura de leste a oeste...* O problema da correcção da longitude, que se exigia tão correcto quanto a já correcta leitura das latitudes, a *altura do sol*, foi uma constante quotidiana para toda a navegação e homens de ciência. O problema na sua maior correcção científica só foi resolvido no século XVIII pelo artesão (relojeiro) inglês John Harrison em 1736. E só assimilado e compreendido, reconhecido pelos cientistas, quase quarenta anos depois, em 1773.

TRAMA, *MYTHOS* E ENREDO

O isolamento de cada *intervenção médica* representada que, sequencialmente, não dá oportunidade a qualquer confronto entre os sábios pelos diagnósticos e receituário realizados, portanto sem pôr em causa (em jogo de crítica benévola) a competência dos ilustres físicos da Corte, justifica-se portanto pela cumplicidade participada nos jogos de galhofa ao rei por parte dos imitados – na mímica e na mimologia, possivelmente na aparência visual também – pelo autor desta *comédia de jogos*, comédia onde *mythos* e *enredo* se confundem pela trama criada na *trama* da peça. Isto porque o doente é a figura caricaturada de el-rei, pois todos os quatro são médicos de el-rei, e Frei Diego (Diogo em português) a figura do frade seráfico observante Diogo da Silva, que era então o confessor do rei João III – mais tarde foi bispo de Ceuta – e que, após ser nomeado pelo Papa Inquisidor Geral, em 1531, recusou a posse ou o exercício do cargo em acção conjugada com o rei. Por fim, a referência directa a Gil Vicente e ao seu trabalho, e logo com a promessa de mais divertimento no mesmo âmbito temático – sobre os amores de el-rei João III de Portugal – para a Páscoa, mais confirmam a cumplicidade.

Por tudo isto, os verdadeiros (as reais personalidades) físicos (os médicos) – tanto como frei Diogo da Silva (confessor de el-rei), – figurados nas correspondentes personagens homónimas da peça de teatro, sabem muito bem que o Clérigo (o *frei João* da cantiga final) representa a figura de el-rei João III. Assim, a peça constitui também uma demonstração – para além da criação do autor – das capacidades de recriação figurativa, de interpretação e representação, da performance do actor. E neste sentido, ainda hoje os cinco papéis deviam ser representados apenas por um actor.

Contribui para confirmar esta nossa afirmação a análise realizada por Egas Moniz (1937)²⁰ à actividade dos físicos nesta peça. Pois, do seu ponto de vista médico e de historiador da medicina, na sua análise, pelas intervenções dos físicos figurada na peça por Gil Vicente, o autor da análise conclui que as doudas figuras *sabiam o que faziam*, isto é, observaram bem o doente, analisaram com correcção a suposta (fingida) doença que cada um *escolheu* diagnosticar, recomendaram e receitaram os preceitos e remédios adequados

20 - *Os médicos no teatro vicentino*, Egas Moniz. Em conferência na Academia das Ciências (1937). Separata da Imprensa Médica. Ano III. N.8.

ao seu diagnóstico – conforme a sua época e a formação específica de cada um deles, – e assim conclui que todos eles foram unânimes em prescrever uma dieta. Isto é, Gil Vicente cumpriu com sabedoria, dominando o saber médico da época e o carácter específico da *medicina* praticada por cada um dos físicos, então: ou o autor da peça também tinha conhecimentos (vários) de medicina ou, que assumimos como o mais provável, antes de escrever a peça, falou com cada um dos físicos representados – ou com os mais velhos. Lembramos que o físico *mestre Gil* também participou (tal como Gil Vicente) no arremedo encenado (literário) de Henrique da Mota, o *Processo Vasco Abul* – para depois criar as figuras nas personagens.

Assim sendo, queremos reafirmar, replicando Egas Moniz, que não haverá na peça grande crítica aos médicos ou à sua actividade e, como afirma, como que adivinhando as nossas conclusões (sublinhando os **comparsas**): *Gil Vicente marcou estes seus comparsas, de uma maneira inequívoca, pelos nomes, em que não houve disfarce, pelas doutrinas e até pelos estribilhos.*

Assim sendo, cada um deles, cada figura na personagem personificada, sabe que na farsa se trata dos amores de el-rei, e do seu casamento já contratado, – os amores e a necessidade do casamento referidos na peça – optando, pois, por inventar um outro mal – talvez até sugerido pelo real *doente* durante algumas das suas *indisposições* – indicando depois o tratamento adequado ao diagnóstico que cada um propõe como personagem.

Os físicos presentes reconhecem-se a si próprios e aos seus pares nas caricaturas benévolas, ao assistir à sua conduta, aos seus tiques, na fraseologia, no modo de falar e imitação de voz, nos gestos, no uso da sua cultura e saber, emoções, etc., onde o *objecto* do divertimento é a *figura* de el-rei na personagem do Clérigo enamorado, nos seus lamentos por acabar de perder Branca de Nisa (Leonor de Habsburgo) que partiu para Espanha, – *está a doença em Bilbao* – e vai já (supostamente) a caminho da Provença, talvez passando em Perpignan (Perpinhã, Pero Pinhão) ao encontro de quem foi prometida em casamento por seu irmão Carlos de Habsburgo, o duque Carlos III de Bourbon, que ao tempo se encontrava no Sul de França (seus territórios) preparando o cerco a Marselha. Entretanto, segundo o Clérigo, ela haveria de passar por casa da mãe (Joana a Louca) em Tordesilhas, e até se poderia encontrar com a tia (Margarida de Habsburgo) e o cunhado do Clérigo²¹ (irmão de Catarina e de Leonor, Carlos V).

21 - Na data de escrita e representação da peça (Físicos), o casamento de el-rei João III com Catarina de Habsburgo (irmã de Carlos V) já estava efectivado em Tordesilhas.

No final a *figura* do padre confessor do rei, frei Diogo, ouve o *doente* que, expressando as suas emoções, se sente preparado para a morte de amor: ... / *no me puedo arrepentir, / porque es tan dulce el dolor / que no me amarga el morir. // Padre, no soy quien solía.* (600).

Como já dissemos, na peça *Frágua de Amor* os amores do rei passaram em branco aos censores, mas enquanto Gil Vicente concluía a escrita do *Auto dos Físicos*,²² enquanto encenava e representava a peça, teria já escrito o *Auto da Feira* e estava ensaiando a peça, preparando os actores e os cenários para encenar a peça no Natal²³ e, ao mesmo tempo, como projecto para uma nova peça, essa na sequência de *Físicos*, preparava e organizava as ideias para a formulação do *mythos* para um novo espectáculo, que o autor vinha desenvolvendo para dar continuidade à *saga de el-rei João III*, estudando e escrevendo, criando um *enredo* apropriado ao *jocos* com os amores do rei e à situação política de Portugal e Espanha com reflexo em toda a Europa, que prevê apresentar na Páscoa do ano seguinte (1525). Todavia, a data da representação será antecipada por se ter apressado a vinda da desposada, a rainha Catarina de Habsburgo para Portugal (para se poder *orientar* o rei nas tarefas de governo) e assim, *Frágua de Amor* tinha de ser representada antes da chegada da rainha ao encontro com o rei.

Portanto, a passagem de *Físicos* para *Frágua*, surge nos últimos versos daquele auto, na intervenção do *Frade confessor* (o Padre) que, pelo conteúdo dos mesmos nos mostra que foi o autor quem representou os cinco papéis – os quatro físicos e o Padre – quando diz: *Quede así este mistério / suspenso hasta el verano* [Primavera]. / *Sobre vos pongo la mano /.../ y haced cuenta que sois sano. // Voyme a la huerta de amores* (665)...

(Padre)	<i>Voyme a la huerta de amores</i>	665
	<i>y traeré una ensalada,</i>	
	<i>por Gil Vicente guisada,</i>	
	<i>y diz, que otra de más flores,</i>	
	<i>para Pascua tien sembrada.</i>	

22 - A escrita da parte final do *Auto dos Físicos* terá sido feita quase sobre a data da representação, pois, será o autor da peça a representar o papel.

23 - Como noutros casos que já temos referido, por exemplo, quando analisámos as peças de 1526 para 1527, o autor dá continuidade a *Pedreanes* do Outono de 1526, em Março ou Abril de 1527 com o *Auto da Feira da Ladra* (também chamado de *Escrivães do Pelourinho*), ficando de intermédio *Nau de Amores* representado em Janeiro de 1527, porque este trata de outros assuntos, como é também o caso do *Auto da Feira* que em nada se relaciona com a *saga de el-rei João III*.

Nos versos que acabámos de transcrever, o autor diz que irá à *horta de amores*, isto é, à *horta* de Desiderius Erasmus, colher (algumas ervas) algo da sua produção (filosófica, ideológica) – *ervas do amor ervas / ervas do amor, ervas* – de onde trará uma *ensalada por Gil Vicente guisada*. Refere-se assim a uma primeira peça que já está pronta, e que será representada no Natal de 1524 (já está escrita, *guisada*), o *Auto da Feira*. Depois a personagem acrescenta que Gil Vicente lhe disse, *que outra de mais flores para a Páscoa tem sembrada*.

Assim especificando, na sequência de *Físicos*, a perspectiva de continuidade da *saga de el-rei João III* dada pelo autor nas palavras do padre confessor, frei Diego, que apontam para mais tarde o retomar da *comédia jocosa* sobre os amores de el-rei, assim: *que otra de más flores / para a Pascua tien sembrada*. [tem semeada²⁴ na horta de Amores]. Isto é, uma outra peça mais *floreada* (fantasiosa) para a qual tem já preparado um esboço – um semblante (a aparência, aspecto visual) – para apresentar na próxima Páscoa. Porém, já antes havia comunicado que da *Horta de Amores*, da produção de Desiderius Erasmus, trará uma *ensalada* por Gil Vicente guisada (já concluída): o *Auto da Feira* para o Natal de 1524. Assim, o autor anuncia na estrofe as duas peças que se vão seguir a *Físicos*, as duas com motivação rebuscada na *Horta de Amores*, na produção ideológica de Erasmo de Roterdão, uma está pronta, guisada (*Auto da Feira*) e a outra está *sembrada*, está em processo de elaboração, e que será *Frágua de Amor* (cuja representação foi antecipada para antes da Páscoa de 1525).

Claro que as *ervas* constituem as obras já publicadas e o último texto (1524) de Erasmo de Roterdão, *Diatrobe sobre o livre arbítrio*, cujas ideias constituem um dos suportes filosóficos e ideológicos a uma segunda *ensalada guisada* que o autor tem previsto apresentar na Páscoa de 1525 (*Frágua*). Pois, *Quede así este mistério / suspenso hasta el verano* [Primavera, Páscoa], isto é, com a motivação no programado casamento de el-rei. *Sobre vos pongo la mano /.../ y haced cuenta que sois sano*. (Sobre a cabeça do Clérigo, na figura el-rei). Mais tarde, por urgência na chegada da rainha Catarina de Habsburgo a Portugal, a data do casamento e, por consequência, a data da representação da peça *Frágua de Amor* foi antecipada para Fevereiro de 1525, talvez para o dia 5, logo após as cerimónias protocolares do casamento.

24 - Se for mesmo o termo castelhana, sembrada quer dizer semeada. Sublinhe-se que a personagem frei Diego fala em castelhano. E *sembrada* em português, do verbo sembrar usado no século xvi, segundo o *Dicionário* de José Pedro Machado, quer dizer fazer semelhante.

De salientar também o nome da figura referenciado como Branca de Nisa, onde *de Nisa* se refere à mitologia. Trata-se da cidade de Nisa (algures, para alguns na Índia) de onde seria natural Branca, portanto numa referência a Dionísio (Baco), o Libertador – também o deus patrono do teatro – que liberta o indivíduo do seu ser normal pelo efeito da música da flauta e do álcool, pondo fim às suas preocupações, o deus do vinho e dos excessos sexuais (os bacanaís), assim figurando na peça um ambiente que viveu el-rei e a rainha Leonor de Habsburgo referenciado por um “culto do deus Baco (um filho de Júpiter)”. Pois, segundo a mitologia, Nisa seria a cidade onde Baco teria nascido, ou a cidade que ele próprio teria fundado, por certo, a cidade onde o seu culto domina sobre o de todos os outros deuses, ele é o «Zeus de Nisa», assim surge: «Branca de Nisa». Baco foi muito bem integrado na cultura de toda a Renascença e ainda Luís de Camões se irá referir a esta cidade de Nisa (figurada na Índia) em *Os Lusíadas*.

Por fim, na cantiga a vezes, com quatro cantores, muito possivelmente com dança de motivação erótica, celebra-se Baco (de Nisa) – *Estai quedo co a mão / frei João, / frei João, estai quedo co a mão. // Padre, pois sois meu amigo, / quando falardes comigo / frei João, estais vós quedo, / mas estai vós quedo, / mas estai vós queda co a mão..., / frei João, estai quedo co a mão* – representa de facto uma *grande saladada*, também pelas saltitantes intervenções no canto *dele* e *dela*. Porém, apesar disso, a cantiga refere o mês da partida de Leonor para Espanha e o nascimento do filho bastardo do rei: *En el mes era de mayo / vispera de Navidad (...) Media noche con lunar / al tiempo que el sol salía / recordé que no dormia (...) quando la mona parida (...) não deria quem era la moça, / não diria quem, nem quem não*.²⁵

Referindo ainda a cantiga final: a França e a guerra em curso, quando se prepara uma grande batalha, o que sucederá em Pavia.

Lembramos ainda que Leonor de Habsburgo ficou identificada pelo Sol no *Auto das Fadas* (na sua entrada em Lisboa) e saiu de Portugal em finais de Maio de 1523, ano em que nasceu o último filho bastardo de João III, sendo a mãe, oficialmente, uma das damas de Leonor, a *flamenga*. Repetindo, lembramos ainda que a rainha viúva de Manuel I foi por seu irmão prometida em casamento ao ex-condestável de França, o duque Carlos III de Bourbon, que atraícoou o rei Francisco I para lhe fazer guerra, a favor do imperador. Lem-

25 - Pela letra desta canção, diríamos que o filho bastardo de João III de Portugal, Manuel, nascido em 1523, depois alterado o nome para Duarte, era filho de Leonor de Habsburgo, madrastra do rei. A letra da cantiga assim parece confirmar. O que, por si só, pode ter servido de justificação da Censura Real (Inquisição) para proibir por completo a peça.

bramos também que ficou conhecida e documentada por cronistas, a propensão religiosa do rei, sobretudo no período de tempo que antecede o *mythos* da peça (após o casamento de seu pai com Leonor), assim como também a sua inclinação para se refugiar na embriaguês (pelo vinho, possivelmente importado de Perpilhã, pelo de cá da casta Pero Pinhão). Então, tudo isto, e mais ainda, estará descrito por alusões e figurações diversas na letra da cantiga final do *Auto dos Físicos*.

Contudo, ao longo de toda a peça podemos dar conta da identificação da personagem do Clérigo com el-rei de Portugal. Pois, para além das personagens de destaque da peça se identificarem nominalmente com as personalidades que no reino são responsáveis pela saúde física e pela *alma* do rei, verificamos ainda outros pormenores adicionais que mais confirmam a identificação, porque o Clérigo confessa a frei Diego que: *no me puedo arrepentir, / porque es tan dulce el dolor / que no me amarga el morir. // Padre, no soy quien solía...* Como por exemplo, o tempo de duração do vivido namoro, na resposta ao Padre, que desvaloriza o sofrimento do enfermo por ser o penar dele próprio muito maior:

Padre	<i>Ha mucho que os enamoró?</i>	
Clérigo	<i>Dos años.</i>	*desde 1522
Padre	<i>Santa María!</i>	
	<i>Eso es penar, un día...</i>	
	<i>Oh triste, mezquino yo,</i>	
	<i>cuán luenga pena es la mía.</i>	

Ou, as relações de João III com a sua prometida e amada donzela, antes do casamento dela com seu pai, Manuel I de Portugal:

(Padre)	<i>Y, aunque diga algún letrado,</i>	650
	<i>por la mujer que es dada,</i>	
	<i>Eva, no era aún casada</i>	
	<i>cuando por Dios fue mandado,</i>	
	<i>que la mujer fuese amada.</i>	
	 <i>y cuando dixo: por ella</i>	655
	<i>dexe el hombre toda cosa.</i>	
	<i>Entiéndese, por la hermosa,</i>	
	<i>porque, tal estaba ella,</i>	
	<i>y no por cualquiera tiñosa!</i>	

Além da promessa de casamento, ou noivado do príncipe (*Eva não era ainda casada*), encontramos ainda outras referências ao casamento de João III (o Clérigo) com Catarina de Habsburgo, pelo tratado já assinado, nas palavras dos físicos, como por exemplo:

(Anrique) *Mantenga Dios el casamiento
del ruibarbo, con aquella
muy preciosa doncella,
caña fistola, que yo siento
que seréis sano con ella.* 450

(...)

(Torres) *Mostrai cá ora, e veremos
este pulso que nos diz...
Oís, que altera? Ora, chis,
Que antes que nos casemos
haverá outro juiz!* 525

Assim se apresenta o esquema de atribuições das personagens às figuras criadas pelo autor da peça a partir das entidades figuradas.

Figuras do *Auto dos Físicos*

– em Lisboa, com o Rei ausente em Évora

Gil Vicente faz os papéis dos quatro físicos e do padre confessor, Frei Diego.

Clérigo	Rei	João III	
Moço, Perico	Seu criado	Pedro Laso de la Vega	Amigo de Leonor e João III
Brásia Dias	Governanta	Nação portuguesa	
Mestre Felipe	Médico	Felipe	Médico de el-rei
Mestre Fernando	Médico	Fernando	Médico de el-rei
Mestre Anrique	Médico	Anrique	Médico de el-rei
Físico Torres	Astrólogo	Tomás Torres	Médico de el-rei
Padre confessor	Frei Diego	Frei Diogo da Silva	Confessor de el-rei

Figuras ausentes. Referenciadas.

Branca de Nisa	Leonor de Áustria	De Nisa, Culto de Baco
Mãe de Branca	Joana a louca	

Tia de Branca		Margarida	Margarida de Habsburgo
Cunhado*		Carlos V	
Mestre Gil	Médico	Gil da Costa	Cirurgião Mor em 8-Set-1525
Luís Mendes	Médico	Luís Mendes	
Mestre Rodrigo	Médico	Rodrigo	<i>Modelo</i> de mestre Fernando
Mestre Nicolau	Médico	Nicolau Coronel	Da rainha Maria e Manuel I
Pero, Perico		Lassico	Pedro Laso de la Vega

* O casamento de João III com Catarina de Habsburgo (irmã de Carlos V) foi tratado e assinado pela diplomacia ainda em Julho, Agosto de 1524.

A figura da personagem Perico (o Moço), diminutivo de Pero²⁶ sem outras conotações, não seria fácil de identificar, poderia ser outra figura que não a que pretendemos. A identificação que fazemos baseia-se em alguns factos: Pedro Laso conviveu com João III – que o tratava por Lassico,²⁷ – era frequentador assíduo da Corte portuguesa participando em convívios com o rei, e em casa de Elvira de Mendonça camareira mor de Leonor de Habsburgo, pois, como o próprio afirma em 1553, recordando a sua juventude em carta a João III de Portugal:

“Si V. A. se acuerda del tiempo de su juventud, bien ter na memoria de un hombre, a quien V. A. llamava Lassico, por mucha familiaridad, en casa de D. Elvira de Mendoça [*camareira-mor da rainha D. Maria, e depois de D. Leonor*], antes que fuese Rey”. *Assim começa uma carta datada de Bruxelas a 13 de Abril de 1553, e dirigida a D. João III por Pedro Laso de la Vega, então “marechal des logis” da Rainha D. Leonor, viúva de D. Manuel...*²⁸

Admitimos, portanto, como um facto, que Pedro Laso de la Vega conviveu na Corte portuguesa também com Leonor de Habsburgo (Branca de Nisa), ainda desde o tempo de el-rei Manuel I, e sabemos que, depois, conviveu em permanência na Corte em tempo de el-rei João III, só regressando a Espanha em 1526, acompanhando Isabel de Portugal, e, durante todo esse tempo, tornou-se um dos homens de confiança desta rainha Leonor – possivelmente foi através dela (em Espanha a partir de Junho de 1523) que ele foi

26 - Sublinhe-se que o sufixo ico/ica nos diminutivos em castelhano seriam bastante usados na época, pois foram os que se fixaram na América de língua castelhana: Cuba, Venezuela, República Dominicana, etc.. Portanto, Perico, na época nada tem de jocoso, é um amigável diminutivo.

27 - Carta de Pedro Laso de la Vega a D. João III. Citada por Braamcamp Freire, “*A gente do Cancioneiro*”, Revista Lusitana, Vol. X, 278.

28 - Braamcamp Freire, “*A gente do Cancioneiro*”, Revista Lusitana, Vol. X, 278.

obtendo o perdão faseado do imperador pela sua participação na revolta das *Comunidades de Castela* – pois, quando ela se fez rainha de França, ele acompanhou-a como seu servidor.

Contudo, o Perico na cantiga final refere-se também ao vinho (casta) de Pero Pinhão, para evocar também Perpinhã e o duque de Bourbon.

O *Auto dos Físicos* constitui-se como uma farsa na *classificação do autor*, pois, assim mesmo a peça terá sido classificada por Gil Vicente, quando afirma na didascália final: *Vieram quatro cantores, os quais por fim desta farsa cantaram a vozes a ensalada seguinte... En el mês era de mayo / vispera de navidad /cuando canta la cigarra.*

Esta *navidad* da *ensalada* refere-se ao nascimento do bastardo de João III (Manuel, depois mudado para Duarte) em 1523, e Maio foi o mês em que Leonor partiu para Espanha ao encontro de seu irmão.

Esquema estrutural da peça

Prólogo

Diálogo expondo o tema: El-rei e a sua *coita de amor*

Corpo da peça em um acto

1.episódio Esperanças, expectativa, conflito e reviravolta, desengano

Desenlace: tratamentos ao enfermo

Aos cuidados de Brasia Dias (Nação, pelo seu povo)

Moço e Brasia acompanham o tratamento do enfermo

...as imitações

O Tratamento adequado pelos especialistas

2.episódio

(a) Mestre Felipe

(b) Mestre Fernando

(c) Mestre Henrique

(d) Físico Tomás Torres

3.episódio

Na morte de amores, o consolo final

Padre confessor, frei Diego (frei Diogo da Silva)

Êxodo

Cantiga a quatro vozes

No prólogo, em forma de diálogo entre o Clérigo (el-rei João III) e o Moço (Lassico, Perico, Pero, Pedro Laso de la Vega), o autor situa o tempo da acção da peça para logo após a chegada de Branca de Nisa (Leonor de Habsburgo), a Espanha, ao encontro do seu irmão, o imperador Carlos V. Di-

rigindo-se a Perico, o Clérigo diz-lhe para entregar a sua carta estando ela só, sem a mãe (Juana a louca) e sem a tia (Margarida de Habsburgo, que criou Leonor e Carlos quase desde o berço) e que, se por acaso estiver acompanhada, que seja dissimulado, perguntando se está acabada a obra do *meu cunhado*: Carlos V, irmão de Leonor e de Catarina de Habsburgo, com quem João III já está casado, por tratado assinado em Burgos (19 de Julho) e em Tordesilhas (10 de Agosto).

Pouco depois, após a discussão sobre a ida ou não ida do Moço com o recado, ainda no prólogo e antes da saída do Moço, o autor expõe, pelas palavras do diálogo, o tema em causa na acção dramática da peça: a dor de amor, o *sofrimento de amor*, num diálogo em versos primorosos.

Clérigo	<i>Por bien que puedes hablar no puedo acabar conmigo por eso acaba contigo de no me aconsejar mas ayuda como amigo.</i>	50
---------	--	----

	<i>Bien entiendo mi dolor y conosco el tu decir para mozo es buen sentir mas no sientes que al amor no se puede resistir?</i>	55
--	---	----

	<i>Que cuanto más sabedor el hombre y más esforzado más prudente y confiado más cativo es del amor y más firme namorado.</i>	60
--	--	----

Moço	<i>Ó mestre, cousa é sabida, se vos lembra o entender: que amar quem vos não quer, é seta de amor perdida pera quem se quer perder.</i>	65
------	---	----

Clérigo	<i>No juzgaste buena trecha! Oh mozo, que te condenas..., que la saeta sin penas</i>	70
---------	--	----

*no va recia ni derecha.
Siempre las penas son buenas.*

Moço	<i>Que presta a seta em penar sem ter da caça esperança?</i>	75
Clérigo	<i>Siempre la gloria se lanza por las puertas del penar daquel que huye mudanza.</i>	

O prólogo termina com a partida do Moço ao encontro de Branca de Nisa, depois de o autor ter especificado, o tempo, lugar e acção da peça: os amores de el-rei João III por sua madrasta que partiu para Espanha. Se o prólogo se encena em proscénio com o pano ainda fechado, depois do Moço sair por um lado, para o outro lado sai também o Clérigo. Após alguns momentos o pano abre e, no cenário geral da peça, estará já o Clérigo – vestindo outra roupa – ansioso pela chegada do Moço e na expectativa que lhe traga boas notícias.

DA REPRESENTAÇÃO DO TEMPO AO *SENTIDO*

Com a saída do Moço faz-se silêncio, e a sua duração depende da imaginação do encenador para fazer correr o tempo de uma viagem de ida e volta a Espanha, talvez fazendo o Clérigo sair e entrar no espaço do cenário (palco) deslocando-se, uma ou mais vezes, e desde logo representando a inquietação e as esperanças do Clérigo que, não tardando, interrompe o seu silêncio rogando a Cupido alguma ajuda, e que, em falas espaçadas, reflectindo sobre as suas tormentas, se mostra ansioso pelo regresso do Moço com a resposta da sua amada à carta enviada. Na sua ansiedade, é o Clérigo que, continuamente perscrutando, avista e anuncia a chegada do Moço.

Este nosso trabalho, não se constitui como o lugar apropriado, nem cabe aqui e agora, uma possível descrição de um guião para uma qualquer encenação da peça, as palavras anteriores tiveram apenas um objectivo preciso: serviram para evidenciar uma nítida separação entre o prólogo e o corpo da peça. Mas, na peça há outros separadores também evidentes.

Contudo, enquadram-se neste trabalho observações sobre o carácter da *acção dramática* da peça, das personagens e dos entes que figuram, e de al-

gumas das suas intervenções e, considerando as nuances da *prática médica* (ainda mais a de quinhentos), recorremos à *Conferência* de Egas Moniz,²⁹ como sendo o do mais especializado analista sobre o tema também presente nesta peça de Gil Vicente, uma vez que pelas nossas áreas de conhecimento apenas pudemos observar nos pronunciamentos médicos, e até nas mezinhas de Brásia Dias, as alusões a condimentos ou alimentos afrodisíacos.

Antes, porém, havemos de referir a *exposição do drama*, o ponto de partida, o que causa o desfalecimento do Clérigo. Como avançamos, há de suceder um período de tempo, que haverá de ser considerável, entre o encargo de Perico para a entrega em mão da carta do Clérigo a Branca de Nisa e o regresso daquele com a resposta dela e a promissora carta rasgada, causadora do desfalecer, que vai ter por consequência a *doença* do Clérigo. É evidente que a peça se centra na doença do Clérigo, – o *protagonista* – no seu drama.

No prólogo o *mythos* da acção dramática de *Físicos* remete o público habitual e conhecedor das peças de Gil Vicente, para uma sequência da peça *Regateiras de Lisboa*, agora sob o ponto de vista do Clérigo e, mais directamente dando continuidade pelo seu *mythos* a *Vida do Paço*, a última peça encenada, a peça imediatamente anterior representada ao rei, possivelmente em Évora ou outra localidade aonde el-rei se tenha deslocado na primavera ou verão de 1524.

Em *Vida do Paço*, os amores de Belchior (João III de Portugal) por Belícia (Leonor de Habsburgo) receberam por parte desta uma firme negativa, mas por obediência a sua irmã (Espanha) e a Dom André (Portugal), tendo ela partido para morar na Quinta (para Espanha). Assim, contactando a sua amada estando ela longe da presença da mãe (Joana) e da tia (Margarida), mas também afastada do irmão – Carlos, já seu cunhado (por via de Catarina) – e, apesar de se encontrar já com o seu casamento efectivamente tratado com outra (Catarina), surge agora no Clérigo (João III) uma réstia de esperança em recuperar os amores de Branca de Nisa (Leonor). E ainda que o Moço (Pero Laso) alcoviteiro se incomode por não acreditar na reciprocidade emotiva e sentimental de Branca de Nisa, ele cumpre o recado do Clérigo.

O corpo da peça vai pois iniciar-se ao abrir do pano, com o Clérigo, reflectindo numa reza a Cupido, exprimindo a sua ansiedade e tormenta pela resposta de Branca à sua carta. Concluídas as meditadas orações, suposta-

29 - Conferência recitada pelo autor na Sessão solene da Academia das Ciências de Lisboa na noite de 8 de Março de 1937: *Os Médicos no Teatro Vicentino*, por Egas Moniz, Separata da Imprensa Médica. Ano III, n.8. 1937.

mente desloca-se a um e outro lado espreitando, em aflição permanente por ver chegar o Moço. E logo que o avista assim descansa, e pergunta se ela estava só e o que fazia...

Com a descrição do que se passou e da réplica das palavras de Branca, o Clérigo passa da situação emotiva de expectativa e dúvida da veracidade das respostas do Moço, à desilusão, que com a confirmação do rasgar e esmighalar da carta, se converte em sentimento de triste perdição, em que o próprio sangue gela atingindo o seu coração, um choque emocional que o desfalece. Assim, o primeiro avanço da peça constitui um progressivo crescente de esperança que desemboca naquela reviravolta sentimental logo que o Moço transmite que Branca de Nisa se abespinhou e que sobre a carta: *rompeu-a de barra a barra* e esmighalhou-a.

Tudo o que se segue na peça é um desenlace contínuo que permanece e se reconfigura a cada entrada, e que, consoante os diagnósticos e terapêuticas aconselhadas toma os mais diversos aspectos, tanto na empatia do Clérigo como no comportamento de quem trata o enfermo. Porém, é esse o espírito e objectivo do autor para esta peça de teatro: o cultivar da sátira a el-rei em cumplicidade com alguns dos seus amigos, os comparsas que assistem a cada simulacro na partilha do divertimento, na especulação dos diagnósticos e respectivas terapêuticas, em figuras de retórica descritas para o tratamento daquele singular enfermo de amor.

A conclusão sobre a enfermidade surge com a confissão do Clérigo feita ao Padre (o confessor de el-rei) que, desvaloriza o sofrimento do enfermo ao compará-lo com o seu próprio caso de amor sofrido por mais de quinze anos. E, o Êxodo recupera todos os assuntos envolvidos no tema, as implicações da peça com a realidade da Corte portuguesa e situação política na Europa ocidental, e explora-o em festa animada pela simulada embriaguês, a liberdade sob os auspícios do deus do teatro, Dionísio.

De assinalar que na peça quando Perico, o Moço, replica as palavras de Branca de Nisa (Leonor de Habsburgo) ao Clérigo (João III) que morre de amores por ela, diz: *Inda esse doudo prefia!* (116) / *Olhai aquela fantasia / de clérigo escomungado*; segundo o autor e na sequência de *Vida do Paço*, quer com isso dizer: ainda esse doido, desleal, vem faltar ao juramento, contrariando o prometido silêncio – e infiel porque já está oficialmente casado com outra, – pretendendo assim que aquele “drama real” de amor pela madrasta terá sido uma *fantasia de clérigo excomungado*. Por isso e pelo que a seguir se expõe, o Clérigo interrompe: *No creio que eso deria*. Ora, pelo que demos conta em *Vida do Paço*, na *mythologia* criada

pelo autor o amor era correspondido, pelo menos pela visão de Belchior (aqui, o Clérigo). Portanto, aqui em *Físicos* a figura de Leonor, nesta sua resposta estaria descartando-se de todo o sucedido (naquela *mythologia*), como se nada tivesse existido (se existiu) entre ambos (Leonor e João III), portanto Branca de Nisa exclui o seu passado, dissimula-se, da sua parte nada se passou com o Clérigo, tal como se pode entender pelo Moço na réplica que faz das palavras dela. Com isto queremos dizer que a primeira frase deve ser lida: *Ainda esse doido perfidia!*

Perfidia (do latim, *perfidia*), atitude pérfida, uma acção que contraria o prometido, deslealdade, traição, etc..

Pensamos que este pormenor que acabámos de transcrever é importante para o entendimento, desta e das outras peças da *saga de el-rei João III*, mas também o quisemos destacar para um melhor entendimento do termo usado: *prefia*, que geralmente é considerado pela crítica tradicional como uma variante de *perfia*, isto é *porfia*. Esta questão, do diferente significado das palavras *prefia* e *perfia*, está mais claramente exposta na obra de Gil Vicente no *Auto da Feira*, uma das peças aqui anunciadas, que já está pronta e está na sequência cronológica de *Físicos* – aquela *ensalada / por Gil Vicente guisada* – representada no Natal de 1524, em que os dois termos são usados mais claramente.

Sobre Brásia Dias e a sua intervenção, pouco haverá a dizer: a Comadre e o Compadre, ou a Nação e o seu Líder, confrontam-se e compartilham o futuro, ela tenta por tudo encontrar o remédio adequado percorrendo todas as enfermidades mais comuns, sem acertar na doença. Porém, alerta para a mais crua realidade: *Compadre fazê por comer* (205) / *e curai de vossa vida / que depois da vida ida / não há cá mais que perder / como [quando] a tiverdes perdida*.

OS MÉDICOS E O CONFESSOR DE EL-REI

Segundo Egas Moniz (EM), na já referida *Conferência*,³⁰ foi Ricardo Jorge quem primeiro *esquadrinhou* nas peças de Gil Vicente uma série de *enfermidades* que enumerou: *tinha, sarna, gafeira, peste, tramas* (bubões [tumores inflamatórios]), *tísica, pleuriz* [pleurisia], *variadas febres; entre as quais nomeia as sesões* [sezões] *ou maleitas*; refere ainda as *cólicas nefríticas*. O conferencista lembra de seguida as psicoses, tidas por *possessões diabólicas e almas do outro mundo*, cuja última versão encontra na filha de Cananea, do *Auto da Cananea*, surgindo ou um pouco como Cezilia em *Clérigo da Beira*, e depois refere-se, às *mezinhas terapêuticas* de Genebra Pereira (em *Fadas*) e à Feiticeira de *Rubena*.

A partir daqui vamos seguir o galardoado médico no nosso trabalho, sublinhando as observações de Egas Moniz pelo exposto na *Conferência*.

Desde logo apontando o momento em que o Clérigo desfalece e necessita de tratamento, EM observou muito bem que ele *sofre um grande choque ao receber a nova quase ultrajante que lhe traz o moço e cai desfalecido*: depois dizendo o Clérigo:

Cúbreseme el corazon / y la sangre se me hela; / y pues no hay quien se duela / de mi triste perdición...

Mas os primeiros cuidados de saúde partem de Brásia Dias com as suas mezinhas, mas o Clérigo debate-se com a sua dor, e (EM) *no maior dos desesperos pedindo a morte como único refrigério (...). É neste transe dramático que mestre Filipe acode pressuroso a ocupar-se da saúde do clérigo*.

Em todas as intervenções dos médicos de el-rei, sobressai a brincadeira, ou com o caso dos amores do rei por Leonor, ou com o seu preparado (e já legalizado) casamento com Catarina de Habsburgo. Para mestre Filipe, que ao entrar cumprimenta os presentes – *Deus vos salve. Quem está aqui* [enfermo?] ... – Pois, pretendendo perguntar quem está ali doente, ao ver o Clérigo (João III), interrompe-se e diz: *Ora andar, são paixões* (preocupações, sofrimento de amor)... E logo depois diz: *Sardinha há na Ribeira*. Expressão

30 - Já citada: *Os Médicos no Teatro Vicentino*, por Egas Moniz.

que aqui quer dizer: Tudo corre como normalmente... Acrescentando: *Ora em fim de rezões* – isto é: No fim de contas – *todo este mundo é canseira!*

A receita será muito simples: *Entendeis?* (EM) Além da limpeza com o clister de água de cevada, para comer será alface espargada, e não beber vinho, só água fervida com rosmaninho.

Mestre Filipe houve a primeira, carta do dr. Mestre Rodrigo, confirmada em 1498 pela do Físico-mór Dr. Mestre António de Lucena. Por carta de 1510 é-lhe concedida licença para andar em mula. Mais tarde, em 1518, segundo averiguou o douto académico Silva Carvalho, foi Mestre Filipe nomeado professor da nova cadeira de Astronomia, que foi criada nos Estudos de Lisboa, sendo a sua nomeação confirmada em 1523 por D. João III. Segundo informa Maximiano Lemos, dava Mestre Filipe grande importância ao exame das urinas, ao tempo rudimentaríssimo e fantasioso, como se depreende de um tratado manuscrito «Das urinas e das XX cores dellas», que existe na Biblioteca de Évora. A terapêutica de Mestre Filipe é simples: alface e rosmaninho, ambos citados por Dioscórides; e este particularmente aconselhado nas doenças do peito.

Segue-se Mestre Fernando (EM) o que causa certa surpresa à comadre Brásia Dias, que lhe diz: *Vós sodes solorgiam*. Ao que ele responde: *Eu também físico sam. / Tanto sei cá como lá (...). De físico sam eu mestre, / mais que de solorgiam*. E sobre os pastéis de lebre que Brásia tem para o enfermo, Mestre Fernando lavra a sua receita: *Ora vos faço a saber / que ha de comer cousa leve. // Nem a lebre, nem coelho, / nem porco, nem cação. / Congro, lampreia, tubarão, / não coma de meu conselho / inda que estivesse são (...). Uns poucos de grãos torrados / não sejam muito salgados... – Ouvi-lo?*

Sousa Viterbo e, depois, Braancamp Freire conseguiram identificar Mestre Fernando. Era cristão-novo, físico do Marquês de Vila Real, primo de D. Manuel, com honras de físico e morador em Lisboa. Foi examinado em 1494 pelo dr. Mestre Rodrigo, que lhe deu carta de licença, confirmada em 1498, depois de aprovado pelo dr. Mestre António de Lucena, físico mor. Obteve depois análoga carta para cirurgia livrada por Mestre Gil, físico e cirurgia mor.

Entra Mestre Henrique, que devia ser um bom motejador, bem-humorado e irónico, o autor assim o retrata na criação de metáforas. Depois de trocar algumas palavras, canta *Mi amor me arrecordara...*, e, após questionar porque o não chamaram mais cedo: *Mostradme el pulso acá / y veremos...*, que *tien lebre?* / *Aguda tenéis la febre...* E assim faz o seu diagnóstico: *Esta fie-*

bre es sincopal, / y la enfermedad tal / curase con mucho peso, / habeis mirado? Que es mortal.

Sobre os quatro coelhos que Brásia tem para o Clérigo comer e, *pera beber / muito bons vinhos vermelhos*, Mestre Henrique diz: *Errada estáis en la cuenta. // Habéis mirado? No coma /- habéis mirado señora?- / sino pasas, por ahora, / y buscalde una redoma / grande, de agua de alcanfora. // Aquesto le procedió / de comer demasiado / y es menester purgado, / habéis mirado? y digo yo / que este hombre está opilado... // El tiene fiebre podrida, habeis mirado? – efemera;*

habeis mirado? – de manera / que para dalle la vida / es menester que no muera.

Nas recomendações médicas destaca-se a figuração do casamento de el-rei com Catarina, na metáfora da (EM) *terapêutica, em forma enfática e redondeante*:

Mantenga Dios el casamiento / del ruybarbo con aquella / muy preciosa doncella / caña fístola, que yo siento / que seréis sano con ella.

Diz Braancamp Freire: «Mestre Anrique, o do Habeis mirado? aprenda muito tempo da ciência e arte de física e sabia muito bem curar; mas, não ousando de o fazer com receio da ordenação, pediu para ser examinado, como de feito foi, pelo dr. Mestre António de Lucena, físico mor que o aprovou e lhe mandou passar carta de física em 27 de Dezembro de 1497».

Mestre Anrique era também cirurgião. Havia 16 anos que fora examinado pelo dr. Mestre Fernando, cirurgião-mór, tendo obtido carta de licença para curar da arte de «solorgia» e, como fosse ordenado que todos os cirurgiões já examinados confirmassem as suas cartas, pediu novo exame. E foi mandado, a Mestre Gil, físico d'El-Rei e cirurgião mor, para ver se era «suficiente e bastante».(...).

As febres enumeradas constam de Galeno, com excepção da febre sincopal, que é apresentada por Avicena. Os físicos de quinhentos liam Hipócrates e Galeno, mas também conheciam os arabistas Avicena e Rasis.

Para Mestre Anrique, a doença, resultando de excessos de alimentação, acarretara opilação. Combate-a com purgantes e, por isso, entram em cena o ruiharbo e a cana fístula que, segundo informa Maximiano Lemos, já eram mencionadas no regimento de 1497.

A cana fistula era o nome então dado a uma leguminosa indiana., Cassia fistula, de que se aproveita, como laxativo, a polpa do fruto. Ainda hoje é exportada da América e especialmente do Brasil (Cassia grandis). A borragem era aconselhada de acordo com as doutrinas de Laguna: «purgava o humor melancólico, fortificava a virtude vital e alegrava o ânimo aflito e atribulado. A água de alcânfora, que Mestre Anrique mandava buscar, era panaceia para muitos e variados males, cujo valor terapêutico foi apregoado durante séculos.

Tomás Torres, o físico titular, entra, cumprimenta os presentes e expõe imediatamente a questão: *Ora bem, Deos vos ajude / e vos dê muita saúde! / Isto não serão amores? / Ontem, quis vir e não pude!* – Por certo, Tomás Torres teria dito a Gil Vicente que ficou amargurado por ter perdido a representação da peça *Vida do Paço*, mas na data desse espectáculo (início de Maio) ele estava ausente, participando na Conferência de Badajoz, como nos elucida Gil Vicente pela continuidade dos versos: *Topei ali com Mestre Gil / e com Luís Mendes, assi / que praticámos ali / o leste e oeste e o Brasil...*

Matemático, astrónomo e astrólogo, o físico Torres, ainda brincava – na peça – com a astrologia para fazer o diagnóstico, referindo a propósito o ano bissexto e o alinhamento dos planetas em Peixes (1524), o que também será motivo para galhofa no Natal de 1524 com o *Auto da Feira*. Mas, ainda em *Físicos*, a paródia com a astrologia (diagnóstico) cabe bem nas palavras de Torres:

Há // Dez dias, de manhã cedo / estava Saturno em Áries. / (...) // Bissexto, é ano agora, / em Picis, estava Júpiter... / (...) // Também em Piscis, a Lua, / isso foi em quarta-feira, / Mercúrio à hora primeira! / Não vejo causa nenhuma / para febre verdadeira. // E também, deste ajuntamento / dos planetas desta era... / Não sei, não sei, mas, por mera / estrolomia não sei..., eu sinto / não sei que é, nem que era! // Mas há de saber, quem curar / os passos que dá uma estrela... / E há de sangrar por ela... / E há de saber julgar / as águas numa panela! // E há de saber, proporções, / no pulso, se é ternário / se altera, se é binário... / E saber quantas lições / deu Ptolomeu a el-rei Dário!

Ainda antes de passar à terapêutica Torres avalia o pulso ao enfermo e evoca o casamento de el-rei: *Mostrai cá ora e veremos / este pulso que nos diz... / Oís, que altera? Ora, chis, / que antes que nos casemos / haverá outro juiz!*

Não coma senão lentilhas, / si? Ou abóbora cozida, / si? E assi, Deos dará vida, / si? E dem-lhe caldo de ervilhas, / si? Que esta febre é parida! //

Água cozida, lhe dareis / com avenca, si? Então / amenhã lhe tirarão / algum sangue, si? Entendeis? / Si? Então si? Logo é são. (Mas a zombaria com a astrologia vai servir a despedida, para terminar a sua actuação) // Porém, a falar verdade, / segundo seu pulso está, / e segundo os dias que há, / e segundo a viscosidade, / e segundo eu sinto cá... // E, segundo está o zodíaco, / e, segundo está retrogrado... / Jupiter confessado / há mister, que está mui fraco! / Si, si, si, bem trabalhado!

Os nossos cronistas da época dão notícia do Físico Torres. António Ribeiro dos Santos averiguou muito a seu respeito e Braancamp Freire completou a biografia (...). O licenciado Tomás de Torres era castelhano, «médico e astrólogo, naquele tempo, insigne». Foi nomeado por D. Manuel, lente de Astrologia e Matemática na Universidade de Lisboa, onde permaneceu até à transferência desta para Coimbra.

Gil Vicente apresenta-o como Físico que dava a maior importância às indicações tiradas dos astros no tratamento dos doentes. Nesses tempos, a sangria, e mesmo os purgantes, não deviam ministrar-se em certas conjunções dos astros.

Ao Clérigo foi sempre receitada pelos médicos uma dieta vegetal. Talvez Gil Vicente também quisesse dirigir a nossa atenção para um pleno acordo entre os físicos, como por fim alerta Egas Moniz:

...mostrar que estão de acordo numa das suas mais importantes prescrições: a dieta do doente. E estarem de acordo quatro médicos sobre uma indicação terapêutica é coisa rara em todas as épocas! (...).

As teorias eram diversas, os latins nem sempre primavam pela correcção, as citações dos grandes Mestres da Medicina Grega e Árábica, que dominaram séculos, nem sempre foram precisas, mas o bom senso clínico destes médicos de quinhentos encaminhou-os para o mesmo resultado: reduzir o doente a uma alimentação frugal.

Por fim: *Vem o frade a o confessar e diz o Clérigo...*

Que daqui a poco moriré / de dolor del corazón. // Porque, el humor radical, / de humor volvióse amor, / de amor grave dolor, / de dolor estoy mortal, / de mortal vivo amador. //...

Como já dissemos o padre confessor de el-rei João III, era o frade seráfico observante Diogo da Silva, que viria a ser nomeado Inquiridor Geral em 1531 (nomeação nula, pois a Inquisição em Portugal não foi para a frente nos

termos apresentados nessa data). Na peça o autor usa para a personagem frei Diego, o nome próprio (real) do frade, tal como fez com os médicos. Pensamos que Gil Vicente seria amigo muito próximo do frade, assim como dos médicos, a julgar pelo divertimento chistoso que lhe é dirigido naquela galhofa com a figura do rei na personagem do Clérigo. Frei Diogo da Silva, pode ser o padre figurado em Rui Barbosa, no diálogo com Pero Camões (figurando este Gil Vicente), no *Auto de Vicentanes Joeira*.

O padre confessor desvaloriza por completo o sofrimento do enfermo: *Dos años, y aun diez y médio, / dos dias son en amores / pera merecer favores...* Lembra-lhe o amor de Jacob por Raquel e, depois a sua própria dor de amor. *Há quince años que ardo en fuego / sin ella decir una hora: ni viste allá fray Diego.*

Vos pensáreis que amores / son como boliñolos, entiendo / sino ferviendo y comiendo, / pues no se cogen las flores / sino espinas sufriendo. //...

Depois, o canto no final constitui *de facto* uma grande saladá da actualidade de todos os assuntos políticos e das intrigas da Corte portuguesa, e já referimos alguns dos mais importantes: (1) o nascimento – *vispera de navidad* – do bastardo de João III em 1523; (2) a saída para Espanha da rainha (Sol) Leonor de Habsburgo – *al tiempo que el sol salía* – em fins de Maio do mesmo ano; (3) os amores de el-rei pela madastra – *quem ora soubesse / onde o amor nasce* – e vice-versa; (4) O destino de Leonor seria (virtualmente) Perpinhã para se encontrar com o prometido duque de Bourbon (Carlos III) que, com o imperador, faz guerra a Francisco I rei de França – *dixo Francia en su latin: / si volem ligera (...) / vera xi, si vole la guerra* – não deria quem era la moça, / não diria quem nem quem não; (5) O Clérigo, com a partida de Branca de Nisa, – *frei João estai quedo co a mão* – embriaga-se com os vinhos de casta Pero Pinhão; etc., etc..

CONCLUINDO

Como temos afirmado, na *saga* de el-rei João III, o *Auto dos Físicos* é antecedido por *Vida do Paço*, onde, pelo seu *mythos*, se figura a situação vivida na Corte portuguesa, num conflito com o imperador por duas razões objectivas: pela alongada permanência da rainha Leonor de Habsburgo em Portugal, e em confronto quase oculto com os Habsburgo, por o governo deste país não autorizar que a filha de Manuel I de Portugal, a infanta Maria, acompanhe sua mãe para Espanha. E, entretanto, com o sucessivo adiamento da partida de Leonor de Habsburgo para Espanha, prepara-se em Portugal, diríamos que à socapa de sua mãe e das entidades oficiais castelhanas, a melhor educação para a criança (a infanta Maria). Enquanto que em *Físicos*, em verdade e de modo figurado, Leonor já saiu de Portugal e o casamento de el-rei João III com a irmã de Leonor e do imperador Carlos V, Catarina de Habsburgo, está já em tratado assinado em Burgos a 19 de Julho de 1524, e depois da dispensa do Papa Clemente VII (porque eram primos direitos) confirmado o casamento, repetindo-se a cerimónia em Tordesilhas a 10 de Agosto de 1524 (*Crónica...*, Francisco de Andrade).

Entre a partida de Leonor e a chegada da rainha Catarina de Habsburgo, na Corte portuguesa viveu-se um período de tempo, traduzido por importante produção cultural, por um sentimento de liberdade que se manifesta ainda no ambiente de recuperação emocional que Gil Vicente vai caracterizar no seu teatro, em *Aderência do Paço*, por *estado pastoril*, vivendo-se como que na Arcádia. São desta época as peças da *saga* de el-rei João III de Portugal, mas algumas outras peças, que não fazem parte desta *saga*, são também deste período. São criações que se integram numa nova tipologia, cujos antecedentes conhecidos são *Índia* e *Quem tem farelos*, mas esta nova fase, mais avançada, inicia-se em 1523 com a peça *Inês Pereira*, adquire aperfeiçoamento em toda a obra de Gil Vicente e, o *universo* criado na *forma aparente* de cada peça, gera as matrizes para o teatro barroco.

Auto dos Físicos

Gil Vicente, 1524

Auto chamado dos Físicos, no qual se tratam uns
graciosos amores de um Clérigo.

[Prólogo]

O qual entra logo e diz a um seu moço:

Clérigo *Perico ve tú ahora
a verme Blanca de Nisa
salúdamela de guisa
que sepa qu'es mi señora
y en después diremos misa.* 5

*Si estuviere bien segura
sola sin la madre y tía
dale tú esta carta mía
y harás tan gran medida
como yo se la haría.* 10

*Y estando acompañada
como yo estó descuidado
así muy desimulado
pregunta si está acabada
la obra de mi cuñado.* 15

Moço *Disse-me ela terça feira:
se tu mais me dizes nada
dar-te-ei tanta bofetada
que não saibas a primeira...
Olhai, como está aviada!* 20

Clérigo	<i>No veis vos?</i>	
Moço	<i>Bem o vejo que não vos quer sóis olhar.</i>	
Clérigo	<i>Caza mata el profiar como dice el refrán viejo.</i>	
Moço	<i>Diz que me há-de esbofetar.</i>	25
Clérigo	<i>Aunque ella eso diga...</i>	
Moço	<i>Pior o há de fazer! Quando ela bem vos quiser que me pinguem na barriga.</i>	
Clérigo	<i>Ve háceme este placer.</i>	30
Moço	<i>Dizê vós missa primeiro.</i>	
Clérigo	<i>Cuerpo de Dios con la misa y con el mozo y con la prisa.</i>	
Moço	<i>Creo que vosso salteiro é esta Branca de Nisa.</i>	35
Clérigo	<i>Ora juro a Dios que bien yo no soy señor de ti.</i>	
Moço	<i>Quem não é senhor de si, por que o será de ninguém? [xxx...i]</i>	
	<i>Sede vós senhor de vós, em fazer o que deveis! Então é bem que mandeis.</i>	40
Clérigo	<i>Tú quieres que sea Dios?</i>	
Moço	<i>Mas clérigo, e não vos daneis!</i>	
	<i>Se aquela moça não quer, e dou-lhe ora que quisesse..., que proveito, ou interesse, ganharíeis em vencer a quem por vós se perdesse?</i>	45
Clérigo	<i>Por bien que puedes hablar no puedo acabar conmigo</i>	50

*por eso acaba contigo
de no me aconsejar
mas ayuda como amigo.*

Bien entiendo mi dolor 55
*y conosco el tu decir
para mozo es buen sentir
mas no sientes que al amor
no se puede resistir?*

Que cuanto más sabedor 60
*el hombre y más esforzado
más prudente y confiado
más cativo es del amor
y más firme namorado.*

Moço *Ó mestre, cousa é sabida,* 65
*se vos lembra o entender:
que amar quem vos não quer,
é seta de amor perdida
pera quem se quer perder.*

Clérigo *No juzgaste buena trecha!* 70
*Oh mozo, que te condenas...,
que la saeta sin penas
no va recia ni derecha.
Siempre las penas son buenas.*

Moço *Que presta a seta em penar* 75
sem ter da caça esperança?

Clérigo *Siempre la gloria se lanza*
*por las puertas del penar
daquel que huye mudanza.*

No la tengo de olvidar 80
ansí puedo yo morir.

Moço *Ora sus, quero lá ir.*

Clérigo *Viene presto sin tardar.*

Moço *Logo ess'hora hei de vir.*

[fim do prólogo]

[Corpo da peça em um acto]

Clérigo	<i>Oh Copido mi señor in te speravi y espero pues testigo eres que quiero a ti por mi valedor neste mal de que me muero.</i>	85
	<i>Suave eres llamad amor blando y aplacible pues neste trance terrible ayuda a este cercado de tormenta y tan horrible.</i>	90
	<i>A mi parecer ya ahora si el muchacho se dio prisa habló con Blanca de Nisa plega a Dios que venga en hora que aproveche la misa</i>	95
	<i>Pues que tarda este rapaz bien puede ser que arrecada si estaba sola apartada no le ha de saber a agraz la carta ni la embaxada.</i>	100
	<i>Aquí do viene veremos... Estaba sola?</i>	105
Moço	<i>Só estava.</i>	
Clérigo	<i>Qué hacía?</i>	
Moço	<i>Ensaboava.</i>	
Clérigo	<i>Y de lo al qué tenemos?</i>	
Moço	<i>Quando me viu espierrava.</i>	
Clérigo	<i>Porque é?</i>	
Moço	<i>Porque é boa molher.</i>	110
Clérigo	<i>Dime toda la verdad no te quede nadia allá.</i>	
Moço	<i>Tudo vos hei-de dizer não me há-de ficar nada cá.</i>	

Disse como eu fui entrado: 115
 Inda esse doudo prefia!
 Olhai aquela fantasia
 de clérigo escomungado.
 Clérigo No creo que eso dería.

Moço Esperai vós que inda é cedo 120
 diz: **Triste madora naci!**
 E que viu ora ele em mi,
 o padre lambe-lhe o dedo
 que se alvorçou assi?

O triste demoninhado 125
 isso havia eu de fazer
 não m'haj'ele por molher!
 A maldição de João Calado
 haja, s'eu não hei de ver.

E vós, dom alcouviteirinho, 130
 rapaz, cujo filho és?...
 Pardeos! Eu apanho os pés!
 Se não varrer o caminho,
 não torno eu lá este mês.

Dou eu já ò demo a cigarra, 135
 que assi é emispinhada...
 Clérigo Y la carta desdichada?
 Moço Rompeu-a, de barra a barra,
 ei-la aqui, esmigalhada.

Clérigo Cúbreseme el corazón 140
 y la sangre se me hiela
 y pues no hay quien se duela
 de mi triste perdición.
 Mozo, venga la candela.

Moço Pera a missa? 145
 Clérigo No, cuitado,
 nel inferno diré misa!
 Moço Pesar de Branca de Nisa...

Clérigo *Ay, ay, ay, desamparado...
Trae la candela aprisa.*

Entra Brásia Dias:

Brásia Dias *Que é isto compadre amigo?* 150

Clérigo *Es la muerte por más cierto.*

Brásia *Dormerieis descoberto
e arrefeceu o embigo!*

Moço *Olhai aquele concerto.*

Brásia *Não é senão frialdade...* 155

Ponde-lhe uma telha quente.

Clérigo *Ay, que es mortal accidente.*

Brásia *Ui, compadre, esforçade,
nunca outrem foi doente?*

Tomai ora um suadouro 160

de bosta de porco velho

e com unto de coelho

esfregai o pousadeiro

e crede-me de conselho.

E se de quebranto for 165

tomade o encenso belo

e o sumo do marmelo

e as favas de Guiné

e untai o cotovelo.

Si! E se for priorisa 170

tomade da guiabelha

pisada co o fel de ovelha.

Moço *Mas, ponde-lhe Branca de Nisa!*

Brásia *Zombais de quem no aconselha!?*

E se for de cadarrão 175

comei caramujos quentes

como saírem ferventes

e mexilhões vos cozerão

porque são quasi parentes.

- E se for cóleca passa* 180
que nasce das badarrinhas
tomai do sumo das vinhas
e acolá sopa na brasa
entam sorver as mezinhas.
- Não posso mais aqui estar* 185
que ando destemperada
como eu for estancada
virei cá mais de vagar.
Moço *Boa mestra é aquela honrada!*
- Clérigo *Ay ay ay triste de mí* 190
por qué la muerte no viene?
Suéltela quién la detiene
venga y lléveme daqui
qu'el vivir no me conviene.
- Oh muerte pues qu'es hermosa* 195
por qué te pintan terrible?
Y pues eres conveniente
por qué te llaman furiosa?
Mas ante muy aplacible.
- Oh bendito Dios amén* 200
porque me hizo mortal
que si naciera inmortal
en pago de querer bien
fuera para siempre el mal.
- Brásia *Compadre fazê por comer* 205
e curai de vossa vida
que depois da vida ida
não há cá mais que perder
como a tiverdes perdida.
- Clérigo *Es muy claro y descubierto* 210
a los tristes de mi suerte
qu'el morir es su conorte
porque la vida del muerto
no está sino en la muerte.

- Brásia *Ora, escutade lá,* 215
seredes João de Tomar
que depois de morto já,
diz que punha-se a mijar?
Tal sôis vós agora cá.
- Curade-vos, que doce é a cura...* 220
Mestre Felipe vem aqui.
- Clérigo *Venga y cure de mí*
pues mi mal no tiene cura.
- Entra mestre Felipe:
- Felipe *Deos vos salve. Quem está aqui...*
- Ora andar, são paixões...* 225
- Brásia *Sentai-vos nessa cadeira.*
Felipe *Sardinha há na Ribeira.*
Ora em fim de rezões
todo este mundo é canseira!
- Quanto há que vos sentis?* 230
- Clérigo *Anteayer me comenzó*
y nunca más me dexó.
- Felipe *Há muito que não saístes?*
Clérigo *Ay cuitado que me vo.*
- Felipe *Ora, será bom que tomeis* 235
cristel, de água de cevada
com farelos mesturada.
E sabeis que comereis?
Uma alface esparregada.
- Que lhe tendes vós guisado?* 240
- Brásia *Cabeças de alcupetor...*
Que não come o pecador
desde o sábado passado.
E dieta, será pior!

- Clérigo *Ay, que no sé dónde estoy.* 245
Brásia *E se isso não quiser,
cuidava eu de lhe fazer
apisto, de pé de boi,
pera não enfraquecer.*
- E um pouco de manjar branco,* 250
*de posperna de veado,
e pescoço de bode assado.
Assi curei eu João Franco
e anda são, Deos louvado!*
- Felipe *Fazei o que vos eu digo...,* 255
*que essa febre é velhaca,
procede da cardiaca.
Atentais no que vos digo?
Até vermos se se apraca...*
- Faça ele embora as ourinas* 260
*e pola menhã eu virei,
entendeis? e vos direi,
entendeis? Se são sanguinhas,
entendeis? Então virei.*
- Brásia *E dar-lhe-ei eu puro o vinho?* 265
Felipe *Guarde-vos Deos de mal,
não senão água tal!
Entendeis? Cozida com rosmaninho,
entendeis? Não façais al!*
- Ora ficai-vos embora,* 270
*entendeis? Eu terei cuidado...
E ponde-vos a bom recado!*
- Clérigo *Oh Nisa! oh mi señora,
cómo me tienes lastimado.*
- Moço *Será bem que torne lá* 275
*mas há-me de arrepiar
quereis-me vós trosquiar
e não m'arrepiará.*
- Clérigo *Ve que no te ha de matar*

- Y dile que ponga en calma* 280
la tormenta que me da
que Satanás no podrá
dar tanta pena a mi alma
como amor, vida ella da.
- Y dile que no le pido* 285
sino que oya mis males
y a mis quejas creminales
quiera inclinar su oído
por que se vuelvan veniales.
- Moço *Mande Deos se eu lá entrar* 290
que não me corte as orelhas.
E se i estiverem as velhas?
 Clérigo *No deben ahora ahí estar.*
 Moço *Com grão temor vou pardelhas.*
- Brásia *Aqui vem mestre Fernando.* 295
 Fernando *Oulá que é isto que é isto?*
 Brásia *Venhades com Jesu Cristo*
mestre Rodrigo amigo
quem vos chamou pera isto?
- Fernando *Porquê? Sou de palha eu?* 300
 Brásia *Vós sodes sorlogião.*
 Fernando *Não está ferido?*
 Brásia *Não.*
 Fernando *Pois que foi?*
 Brásia *Mal que lhe deu.*
 Fernando *E também físico são.*
- Tanto sei cá coma lá.* 305
Oulá que é isto? Dormis?
 Clérigo *Ay!*
 Fernando *De que vos sentis?*
Mostrai esse braço cá...,
isto procede dos rins?

- Ou pulso, cordis será?* 310
Mijastes no ourinol
que vos faça boa prol!?
Brásia *Não!*
Fernando *Pois sem isso, quem saberá*
se é da chuva, se é do sol?
- Dizem os nossos doutores,* 315
ouvi-lo? Ouvis que vos digo?
Non est bona purgatio, amigo,
illa qui incipit con dolores,
porque traz flema consigo.
- E, illa qui incipit trarantram* 320
quia tralarum est,
ouvi-lo? De físico são eu mestre,
mais que de surlugiam!
Em que me chamam sudeste.
- Chamam-me, vento assomado,* 325
alguns assi. Ouvi-lo?
Porque alço o gorgomilo,
e ando assi espetado...,
mas eu rio-me daquilo.
- Que tendes pera comer?* 330
Pastel de lebre.
Brásia
Fernando *Pera a febre,*
jogamos a que tem lebre?
Ora, vos faço a saber,
que há de comer cousa leve.
- Nem a lebre, nem coelho,* 335
nem o porco, nem cação!...
Congro, lamprea, tubarão,
não coma, de meu conselho,
inda que estivesse são!
- Ora pois, que comerá?* 340
Uns poucos de grãos torrados,
Brásia
Fernando

*não sejam muito salgados,
e amenhã eu virei cá
ainda que pes'òs dados.*

Moço *Diz! Que boa prol vos faça,
aquessa vossa doença!
E se fora pestelença
tevera muito mais graça
e vedes aqui a sentença.* 345

*E depois que saí fora,
escutei, e ela, dizia
antre si: **oh que perfia
moura moura na màora
leixar-me-á sequer um dia?*** 350

***Ele o domenos obisco,
sempre co os olhos em mi,
à oferta e ele ali!
Parece melro mourisco...
O demo o ele trouxe aqui...*** 355

Clérigo *Daqui podeis vós tomar
o melhor que vos vier.
De donde el mal tien poder
qué bien se puede ganar
sino ser cierto el perder?* 360

*Ve llámame a mis amigos
con que solía cantar
que canten cuando espirar
y también sean testigos
cuán fuerte cosa es amar.* 365

*Verán cómo el alma se va
y queda el cuerpo sin vida
y la vida ofrecida
a quien la muerte me da
y sea muy bien venida.* 370

Verme han triste, acabar, 375
verme han el mundo dexar
tan contento de partir,
como ellos, de quedar.

[devem faltar cinco versos]

Brásia *Mestre Anrique vem aqui.*

Anrique *Ao. Quién está cá? Sois vos?* 380
Pues con la ayuda de Dios
presto os ergueréis de ahí...
Alto, que Dios es con nos,
cuánto ha que os sentís?

Clérigo *Cuatro días.*
 Anrique *A qué hora* 385
os tomó?

Clérigo *Por la mañana.*
 Anrique ***Mi amor me arrecordara...***
Desde entonces, hasta ahora,
no hubiera quién me llamara?

Mostradme el pulso, acá, 390
y veremos..., que tien, lebre?
Aguda, tenéis la febre...,
muy recia e intrinsa está,
pero yo, le haré que quiebre.

Salís bien?
 Clérigo *Salgo de seso.* 395
 Anrique *Esta febre es sincopal,*
y la enfermedad tal...
cúrase con mucho peso,
habéis mirado? Que es mortal!

Que, cuando la cólora adusta, 400
habéis mirado? se enfria,
vuélvese malenconía,

*habéis mirado? y desgusta
la salud de la sangría...*

Habéis mirado? y así 405
*que habemos experiencia,
que, no hay ninguna dolencia
que yo quisiese pera mí
en cargo de mi conciencia.*

Qué tiene para comer? 410
Brásia *Tem ali, quatro coelhos,
dous caçapos, e dous velhos
e um chouriço. Pera beber...,
muito bôs vinhos vermelhos.*

Anrique *Pardiós! Vos habéis mirado?* 415
*Estáis donosa mi parienta,
es fiebre continua y quenta!
Habéis mirado y bien mirado?
Errada estáis en la cuenta.*

Habéis mirado? No coma, 420
*habéis mirado señora?
sino pasas, por ahora,
y buscalde una redoma
grande, de agua de alcanfora.*

Aquesto, le procedió 425
*de comer demasiado,
y es menester purgado,
habéis mirado? y digo yo
que este hombre está opilado...*

Él tiene fiebre podrida, 430
*habéis mirado? Efímera,
habéis mirado? De manera
que, para darle la vida,
es menester que no muera!*

Oís dueña? Tomará 435
a la noche, un violado,

*y de mañana, habéis mirado?
un cristel..., y salirá
para él ser aliviado.*

*Tiene el sol en la cabeza, 440
del verano que pasó,
habéis mirado? Pero yo,
antes que su mal más crieza,
daré el remedio o no.*

*Sois vos el que me dicen? 445
Habéis mirado? Esforzad,
que esas febres, en verdad,
por más que en ellos aticen,
yo los sacaré de allá.*

*Mantenga Dios el casamiento 450
del ruibarbo, con aquella
muy preciosa doncella,
caña fistola, que yo siento
que seréis sano con ella.*

*Y cocelde unas borrajas, 455
y suerba de caldo caliente,
habéis mirado? Qu'el doliente
no se cura con las pajas,
habéis mirado, pariente?*

*Haréis las aguas mañana, 460
yo verné a veros priado,
Dios queriendo, habéis mirado?
Y hacelde una tizana
y yo, terné de él cuidado.*

Moço *Quanta eu, não posso entender 465
estes físicos, senhor,
vós sois doente de amor,
e eles, querem-vos meter
per caminho doutra dor.*

Clérigo	<i>En todo dicen verdad!</i>	470
Moço	<i>Eu lhes vejo acertar...</i>	
Clérigo	<i>Quien tiene amor y pesar, tiene toda enfermedad que natureza puede dar.</i>	
Brásia	<i>Aqui vem o físico Torres.</i>	475
Torres	<i>Ora bem, Deos vos ajude e vos dê muita saúde! Isto não serão amores? Ontem, quis vir e não pude!</i>	
	<i>Topei ali com mestre Gil, e com Luís Mendes, assi que praticámos ali, o leste e oeste, e o Brasil, e lá lhes dei rezão de mi!</i>	480
	<i>Este mal é já de dias?</i>	485
Clérigo	<i>Hoy ha diez que así está.</i>	
Torres	<i>A que horas vos tomou?</i>	
Clérigo	<i>Allí a las Ave Marías y de mañana comenzó.</i>	
Torres	<i>Dez dias, de menhã cedo, estava Saturno em Aries...</i>	490
	<i>Doem-vos as pontas dos pés?</i>	
Clérigo	<i>Ay, mezquino que no puedo decir mi mal, de qué es.</i>	
Torres	<i>Bissextto, é ano agora, em Picis, estava Jupiter...</i>	495
	<i>Saturno, há de desfazer quanto natureza melhora...</i>	
	<i>Bem há aqui que guarecer!</i>	
	<i>Também em Piscis, a Lua, isso foi em quarta feira, Mercúrio à hora primeira! Não vejo causa nenhuma pera febre verdadeira.</i>	500

- E também, deste ajuntamento
dos planetas desta era... 505*
*Não sei, não sei, mas, per mera
estrolomia não sei..., eu sento
não sei que é, nem que era!*
- Mas há de saber, quem curar 510*
os passos que dá uma estrela...
E há de sangrar por ela...
E há de saber julgar
as águas numa panela!
- E há de saber, proporções, 515*
no pulso, se é ternário
se altera, se é vinário...
E saber quantas lições
deu Ptolomeu a el rei Dário!
- E, quem isto não souber, 520*
vá-se beber disso mesmo...
E mestre Nicolau quer
e outros, curar, a esmo, ??
ora agora quero ver.
- Mostrai cá ora, e veremos 525*
este pulso que nos diz...
Oís, que altera? Ora, chis,
que antes que nos casemos
haverá outro juiz!
- Isto procede do baço..., 530*
bem o mostram essas cores!
Tendes vós nas costas dores?
Moço *Pardeos! Em grande embaraço*
vejo eu estes doutores.
- Torres *Que dizes lá, moço? Au! 535*
Falas e não sais do ninho.
Moço *Que levais mui bom caminho...*
Está a doença em Bilbau,
vós is (pera) antre Douro e Minho.

- Torres *Que come, dês que é doente?* 540
 Brásia *Que não come nada, não!*
Um focinho de cação
lhe tenho ali bem valente,
com seu caldinho, que é são.
- Ontem, lhe tinha guisadas* 545
umas trincadeiras de vaca,
que esforçam a pessoa fraca,
e duas morcelas assadas,
e ele, falou-me em Malaca.
- Torres *Não coma senão lentilhas,* 550
si? Ou abóbora cozida,
si? E assi, Deos dará vida,
si? E dem-lhe caldo de ervilhas,
si? Que esta febre é parida!
- Água cozida, lhe dareis* 555
com avenca, si? Então
amenhã lhe tirarão
algum sangue, si? Entendeis?
Si? Então si? Logo é são.
- Porém, a falar verdade,* 560
segundo seu pulso está,
e segundo os dias que há,
e segundo a viscosidade,
e segundo eu sinto cá...
- E, segundo está o zodíaco,* 565
e, segundo está retrogrado...
Jupiter confessado
há mister, que está mui fraco!
Si, si, si, bem trabalhado!
- Vem o Frade a o confessar e diz o Clérigo:
- Clérigo *A llamar os envié* 570
padre, padre confesión,

*porque me voy de pasión,
daquí a poco moriré
de dolor del corazón.*

Porque, el humor radical, 575
*de humor volvióse amor,
de amor grave dolor,
de dolor estoy mortal,
de mortal vivo amador.*

Padre, digo a Dios mi culpa, 580
*que amo a una doncella
tan graciosa y tan bella,
que, su gracia me desculpa,
aunque me muero por ella.*

Y padre, confieso más, 585
*que otra cosa no adoro.
Ay de mí, que muero moro,
y tú, señora, quedarás
satisfecha con mi lloro.*

Digo más, mi culpa a vos, 590
*que me pesa ser nacido,
y con todo mi sentido,
estoy tan fuera de Dios,
como neste amor metido.*

Digo mi culpa, señor, 595
*que, aunque me veo partir,
no me puedo arrepentir,
porque es tan dulce el dolor
que no me amarga el morir.*

Padre, no soy quien solía, 600
*ya os confieso mi pena,
no tengo contrición buena
ni tengo el ánima mía,
que este mal, la hizo ajena.*

Qué haré?

Padre

Qué habéis de hacer?

605

- Clérigo *La parte hizoos engaño?
 No padre, mas desengaño...
 Que no quiere oír, ni ver,
 la desculpa de mi daño.*
- Padre *Ha mucho que os enamoró?* 610
 Clérigo *Dos años.*
 Padre *Santa María!
 Eso es penar, un día...
 Oh triste, mezquino yo,
 cuán luenga pena es la mía.*
- Decid vuestra culpa a Dios,* 615
*que muy aína os matáis,
 ante omnia os congozáis.
 Decid que no estáis en vos,
 pues, tan sin tiempo os quezáis.*
- Dos años, y aun diez y medio,* 620
*dos días son, en amores,
 pera merecer favores,
 y el que pide remedio
 es muy flaco en sus dolores.*
- No leístes de Jacob* 625
*cuánto servió por Raquel?
 Aquel, fue amante fiel,
 que juro a Dios, que afuera yo,
 nenguno llegó a aquél.*
- Ah cuerpo de Dios ahora* 630
*así se hizo Roma luego?
 Ha quince años que ardo en fuego
 sin ella decir una hora:
 ni viste allá, fray Diego.*
- Vos pensáreis que amores* 635
*son como boliñolos, entiendo
 sino fervingo y comiendo,
 pues no se cogen las flores
 sino espinas sufriendo.*

No mereces penitencia 640
por ser namorado, no,
porque Dios lo ordenó,
mas, antes mala conciencia,
es daqué que nunca amó.

Dixo Dios por la hermosa, 645
la cual Eva había nombrado:
por ésta, dexará el hombre
padre y madre y toda cosa,
luego amada es su renombre.

Y, aunque diga algún letrado, 650
por la mujer que es dada,
Eva, no era aún casada
cuando por Dios fue mandado,
que la mujer fuese amada.

y cuando dixo: por ella 655
dexe el hombre toda cosa.
Entiéndese, por la hermosa,
porque, tal estaba ella,
y no por cualquiera tiñosa!

Quede así este misterio..., 660
suspenso hasta el verano!
Sobre vos pongo la mano
como dice el evangelio,
y haced cuenta que sois sano.

Voyme a la huerta de amores 665
y traeré una ensalada,
por Gil Vicente guisada,
y diz, que otra de más flores,
para Pascua tien sembrada.

[Êxodo]

Vieram quatro cantores, os quais por fim desta farsa cantaram a vozes a ensalada seguinte:

- 1 *En el mes era de mayo* 670
2 *vispera de Navidad*
3 *cuando canta la cigarra.*
- 4 *Quem ora soubesse*
5 *onde o amor nasce*
6 *que o sameasse.* 675
- 7 *Media noche con lunar*
8 *al tiempo que el sol salía*
9 *recordé que no dormía*
10 *con cuidado de cantar.*
- 1 *Ervas do amor ervas* 680
2 *ervas do amor.*
- 3 *A las puertas de la villa*
4 *en medio de la ciudad*
5 *dixo el abad a Teresa:*
6 *Tan buen molinero sondes* 685
7 *Martín Gómez*
8 *tan buen molinero sondes.*
- 1 *Era la Pascua florida*
2 *en el mes de san Juan*
3 *quando la mona parida* 690
4 *perguntó al sancristán:*
5 *Teresica, la del Robledo?*
6 *Que te guarde Dios de mal,*
7 *respondió Pero Pinão.*
- 8 *Estai quedo co a mão* 695
9 *frei João,*
10 *frei João, estai quedo co a mão.*
- 11 *Padre, pois sois meu amigo,*
12 *quando falardes comigo*
13 *frei João, estais vós quedo,* 700
14 *mas estai vós quedo,*
15 *mas estai vós queda co a mão ...,*
16 *frei João, estai quedo co a mão.*

17 *Perguntavam qual Perico, qual Pinão,*
18 *ou qual frei João,* 705
19 *não deria quem era la moça,*
20 *não diria quem, nem quem não.*

1 *Yo, yendo más adelante,*
2 *dixo Francia en su latín:* Carlos III
3 *si volem ligera, si volem ligera,* 710 Bourbon
4 *bone xi, si volem la guerra,*
5 *vera xi, si vole la guerra.*

6 *Dixo la vieja en portugués:*
7 *palombas se amigos amades,*
8 *no rinhades,*
9 *paz in celis, paz na terra, e paz no mar,*
10 *tan guarecida vi cantar,*
11 *ficade amor ficade,*
12 *ficade amor.* 720

Fim do quarto livro, das farsas.

Apêndice

O texto da obra conforme a publicação da Academia das Ciências de Lisboa de 1919, apresenta as estrofes numeradas, primeiro correspondendo a dísticos e depois a quadras. A partir da entrada do Meirinho e até ao fim da peça, as quadras são quebradas no último verso e a rima apresenta-se enca-deada entre todas as quadras. São cerca de 500 versos, mas podiam ser mais.

Não separámos os versos em dísticos mas mantivemos a numeração.

AUTO DAS REGATEIRAS DE LISBOA

Composto por um frade Loyo filho de uma delas.

Entram as pessoas seguintes:

Brazia Antunes, Domingas Nunes, Natália do Vale sua criada, Juiz à Casinha, Meirinho, Beleguim.

[Prólogo]

Sai Domingas Nunes com uma teiga de castanhas à cabeça, e diz ao sair da porta:

Domingas	<i>Acompanhe-me a Virgem Mãe de Deos</i>	1
	<i>e a Corte celeste lá dos ceos:</i>	
	<i>o meu Anjo da guarda me defenda</i>	2
	<i>por que não encontre quem me ofenda:</i>	
	<i>os Fieis de Deos, e as almas santas</i>	3
	<i>encaminhem com bem as minhas prantas.</i>	

Canta dentro Natália

Natalia	<i>Se amassardes, menina da teiga,</i>	4
	<i>dai-me um bolo de mel e manteiga.</i>	
	<i>Se amassardes, Maria do Lambel,</i>	5
	<i>dai-me um bolo de azeite e de mel.</i>	

Benzese Brazia Antunes à porta, e fala com a criada.

Brazia *Pelo sinal QUE QUERES da Santa Cruz,* 6
Livre-nos Deos, SÓ SEIS Nosso Senhor
DO ROLAM de nossos inimigos.
Em nome do Padre e do Filho DÁ-LHE OS FIGOS,
e do Spirito Santo. ANDAS NU?
RECOLHE ESTE MENINO! Amen Jesu.

[I – Parte]

Domingas *Deos a salve, Brazia Antunes.* 7
 Brazia *Bons dias lhe dê Deos, Domingas Nunes.*
 Domingas *Ela vê que manhã tam desabrida,* 8
pera quem vai ganhar a triste vida.
 Brazia *Que fará quem da madre anda há três dias,* 9
que as tripas se lhe somem já de frias.

Domingas *Pesa-me ver-lhe os males nessa banda,* 10
que nem poderá fazer o que Deos manda.
 Brazia *Bem custa a Jorge Afonso esta doença,* 11
porque nam faz comigo a sua avença.

Domingas *A moça o pagará dias e noites.* 12
 Brazia *Dar-lhe-ei, se o souber, dois mil açoites.*
 Domingas *Depois de a zurzir na dianteira* 13
lhe quer dar palmadas na trazeira? 14
Mas em lhas dar ai muito bem faz,
que sam palmas de virgem por detrás.

Brazia *Se tal cousa fizer, com Jorge Afonso,* 15
bem lhe podem rezar logo um responso.
 Domingas *Pouco lhe custará fazer-lhe o officio,* 16
pois tem quem a mantém com beneficio.

Brazia *Clérigo dizem que é o seu amante;* 17
por isso ele se pôs de guardinfante.
 Domingas *A outra que [se] presume de rainha.* 18
 Brazia *A culpa dessas cousas toda é minha;*
porém nam me há-de estar em casa uma hora, 19

porque logo a hei-de pôr da porta fora.

- Domingas *Deixe isso, nam se agaste, Brazia Antunes.* 20
 Brazia *Estou pera a comer, Domingas Nunes.*
- Domingas *Bote terra sobre isso, nam se agaste.* 21
 Brazia *A minha criada a mim.*
- Domingas *Sus, ora baste.*
- Brazia *Agradeça ela a Deos estar ausente,* 22
que aqui a atassalhara a puro dente;
mas eu lhe cortirei do corpo o pano, 23
que o que perde ó mês, nam perde ó ano.
Por alma de meu pai António Pita, 24
que a hei-de pôr co clérigo na vizita.
- Domingas *Se quer, ela, comadre, tal nam diga,* 25
senam perdeu em mim uma grande amiga.
Venha pera a Ribeira em paz e em salvo, 26
estrearam com ela do pam alvo;
e se ali entam vier a sua moça, 27
lhe pode pespegar mui boa coça.
- Brazia *Ora enfim, nam está aqui quem falou,* 28
tudo por uma amiga se acabou.
Que teve ela estoutro dia com o seu homem, 29
que é bem, que todas dela exemplo tomem.
- Domingas *Nam tenho de casada mais que a fama,* 30
pois o nam sou da mesa nem da cama;
e foi, que vindo ele do alto estoutro dia 31
na tartaranha grande do Falia,
ele co regalo da mãe e da amiga. 32
- Brazia *Quem? Alta do Pinham?*
- Domingas *Sim.*
- Brazia *Ora diga.*
- Domingas *Sobre os dois quinhões que da faneca* 33
eu mandei pela moça a casa do Breca,
me pos as mãos, comadre, de tal sorte, 34
que cuidei naquele dia a minha morte;

- Dizendo quem eu era, e que a criada
era melhor que eu, e mais honrada.* 35
- E com isto vive Francisca com tal trato,
que nem varre a casa, nem lava um prato;
pois se faz os arredores, ou os esfrega,
nunca mais na semana o tempo emprega;
e se um credo me toma a criancinha,
logo lhe perde a lua, ou campainha;* 36
37
38
- Agora fica amassando, e receio
que me fure os alqueires pelo meio;
entam se a reprendo ou castigo,
as pancadas e gritos sam comigo.* 39
40
- Brazia *Nam diga mais, comadre amiga,
pois bem se vê a causa de tam triste vida.* 41
- Sentam-se e apreçoam.
- Domingas *Eu tenho colherinhas d' erva doce:
já nam posso apreçoar de pura tosse.* 42
- Brazia *Eu tenho gemas d' ovos amassadas:
a ambas nos trás o frio acabadas.* 43
- Domingas *Ela vê qual está esta Ribeira,
que nam há já ver nela regateira.* 44
- Brazia *Ver as velhas que havia antigamente,
tudo hoje sam cachopas de pam quente.* 45
- Domingas *Lembra-lhe Alta Gonçalves dos meloens,
quanta graça tinha nos rifões?* 46
- Brazia *Pois Antónia Lourença da letria,
que tinha a mesma cara de alegria.* 47
- Domingas *Quem a mim me dá gram saudade
é Brazia d' Atalaya, a mãe do frade.* 48
- Brazia *Nem falemos em Maria Briolanja
que vendia limam, cidra e laranja.* 49
- Domingas *Ver no Corpo de Deus a nossa dança,
nem o sarao dos Framengos lá de França.* 50
- Brazia *Só Grimaneza Jorge ao passar,* 51

- fazia a pecissam toda parar.*
- Domingas *Todas essas que honravam a cidade,* 52
estam já lá na terra da verdade.
- Brazia *Dezia minha mãe Margarida Vaz,* 53
que foi desta Ribeira a capataz:
Filha, eu, tu, tua tia, e tua avó, 54
todas nos tornaremos cinza e pó.
- Domingas *A todas nos pesca a morte em suas redes* 55
spiritus que vades, nunquam redes.
- Aparece Natália criada.
- Domingas *La vem a sua moça carrancuda.* 56
- Brazia *De manham até a noite anda beçuda.*
- Domingas *Nam lhe dá pôr sua alma na Ribeira,* 57
porque logo diram que é regateira.
- Brazia *Tal estou em a vendo, que arreceio* 58
de a abrir com açoites pelo meio.
- Natália *Lá deixo em casa amassados* 59
seis alqueires do rolam;
já tanto amassar de pam
me trás os braços mirrados.
- Brazia *Que lhe parece, comadre,* 60
que diz a minha criada,
que anda dos braços mirrada,
mirrando-lhe o corpo o Padre?
- Domingas *Senhora, nam vi ninguém* 61
queixar-se do que mais gosta;
assim do amassar disgosta,
do mais nam, que sabe bem.
- Natália *Estas molheres que falam,* 62
que nam há quem as entenda?
- Domingas *Pois nam há de ter emenda.*
- Natália *Estas já nunca se calam.*

- Brazia *Entam que fez até agora,
diga-me, cu de preguiça?* 63
- Natália *Fui-me pôr a ouvir Missa,*
- Brazia *Como é devota a senhora.*
- Domingas *Tem de casa o Capelam.* 64
- Brazia *Lembra-lhe o rifam da Gorda:
Sursum corda, sursum corda,
ela malhava no cham.*
- Levantou-se a preguiçosa,
e foi pôr fogo à casa.* 65
- Natália *Minha ama como se vasa,
que pichel lhe faz a prosa.*
- Domingas *Isso dizeis a vossa ama,
dizei Natália do Vale?* 66
- Natália *Pois se nam há quem a cale
em todo o bairro de Alfama.*
- Domingas *Calai-vos boca de cisco.* 67
- Natália *Olhai, quem me chama lula?*
- Domingas *Dizei, sois do clérigo mula?*
- Brazia *Filha, dominus vobiscum.*
- Natália *Diga, tinha muita sede?* 68
- Domingas *Pique, pique, Padre Abade,
pique, pique, nam se enfade.*
- Natália *Que aranha vai por aquela parede.*
- Domingas *Ela a dar na vaca fria.* 69
- Natália *Nominativo haec Musa,
genitivo haec infusa.*
- Brazia *Noli me tangere, Tiam,*
- Disse a caldeira à certam:
Tirte la nam me sujes.* 70
- Domingas *Comadre, deixe rabuges.*
- Natália *Parle, parle até manham.*
- Domingas *Diz que é Abade do Moncorvo.* 71
- Natália *Vede-lo, vai carambola.*

- Vede-lo, vai carambola.*
Brazia *Criai lá o corvo.*
- Domingas *Mente; quem má cara tem* 72
nam pode fazer bons feitos.
Natália *Quem? pois é dos mais perfeitos*
que na cidade se vem [vêem];
- Servi lá tais regateiras;* 73
já me deu mui boas peças.
Domingas *Alevantam-se as trepeças*
e abaixam-se as cadeiras.
- Brazia *Cagado, pera que queres luvas?* 74
Natália *Viva a serpe, morra o drago.*
Brazia *Dize, infame, esse é o pago*
de te pôr a tenda de uvas?
- Domingas *A su casa lleva el hombre* 75
muchas veces con que llora.
Natália *Camisa fora é uma hora.*
Brazia *As entranhas se me comem.*
- Domingas *Pois, comadre, paciência.* 76
- Natália *Engoda, engoda meninos,* 76
e depois papa-lhe o pam
das missas de Santo Antam.
Brazia *Olhai que anexins tam finos.*
- Natália *Carregado vai de mel* 77
e de mel, e de maduro.
Brazia *Nam sei como aqui aturo,*
que estou já cheia de fel.
- Domingas *Pois, comadre eu sempre ouvi,* 78
que na casa que está cheia
asinha se faz a ceia.
Brazia *Nam lhe quero dar aqui.*
- Domingas *Sim, diram que é regateira.* 79
Natália *Quem? Ela fala em [me] dar?*

- Domingas *Tanto haveis de vir a andar
até ir morrer à Beira.*
- Natália *Nem por muito madrugar
amanhece mais depressa.* 80
- Brazia *Olha, se tomo a trepeça,
que te hei de fazer calar.*
- Natália *Sim; nam quisera eu mais ver.* 81
- Domingas *Dê-lhe já, dê-lhe de boas
muitas vezes, as pessoas
nam podem tanto sofrer.*
- Levanta-se e dá na criada
- Brazia *Toma, infame, toma puta,
toma câncer rebatida.* 82
- Domingas *Dê-lhe bem por sua vida*
- Brazia *Toma, ardida dissoluta.*
- Natália *A del rei sobre um funil.* 83
- Domingas *Viu-se tal atrevimento?*
- Brazia *Hei-lhe de pôr o cu ao vento.*
- Natália *A del rei sobre um barril.*
- Brazia *Ai! Como está solapada.* 84
- Domingas *Se é puta de toda a terra.*
- Natália *Ó puta, tambor de guerra.*
- Domingas *Como é desavergonhada.*
- Brazia *Assim falas à vezinha?* 85
- Nam te há-de ficar gedelha.*
- Natália *Ai, como ela está vermelha,
da cor que lhe vem da vinha.*
- Brazia *Dize, sonhaste alguma hora
de andar co clergo de amores?* 86
- Domingas *Casou Maria das Flores
com João Redondo da Mora.*
- Natália *A culpa tem-na a cabaça!* 87
- Brazia *Nam quero que mais me amasses.*

- Natália *Ai ignis, grando, nix, glacies,*
isso nem dado nem de graça:
- Sam suditos do barril!* 88
- Brazia *Comadre, ela vê aquilo?*
- Domingas *Et súbito probas illud.*
Ê sudito do barril.
- Natália *Como estão hoje latinas.* 89
- Domingas *Pois ninguém nos deu liçam,*
se nam é o capelam,
onde ides às matinas.
- Brazia *Matinas, ou matinadas?* 90
- Domingas *Eu nam sei, ela o dirá.*
- Natália *Ai, Senhor, ta, ta, ta, ta;*
estão bachareis formadas.
- Ouvem ? faço muito bem;* 91
– toma infame. –
Da-lhe uma figa.
É por meu gosto.
- Brazia *Desavergonhado rosto,*
maldita! A vergonha tem!
- Sai o Meirinho e o Beleguim.
- Meyrinho *Estejam presas todas três,* 92
por bravas e descompostas;
e atem-lhe as mãos às costas
com um cordel.
- Natália *Nisto veio a dar o pichel.* 93
- Brazia *Quem? Cordel a Brazia Antunes?*
- Domingas *Cordel a Domingas Nunes?*
Isso é pulha.
- Meirinho *Olá, façam pouca bulha,* 94
e se nam, iram sem toucas.
- Brazia *Ouve? Nam nos faça coças*
com a varinha.

Meirinho	<i>Traze-as logo à Casinha perante o senhor juís.</i>	95
Beleguim	<i>Ouvis o que o senhor diz? Dai cá a mam.</i>	z
Brazia	<i>Tirai para lá, irmam, nam vos dê com a trepeça.</i>	96
Beleguim	<i>Andai por ali depressa à Casinha.</i>	
Domingas	<i>Ó homem, por vida minha, que te nam fica osso sam.</i>	97
Meirinho	<i>Botem-lhe logo um grilham dos maiores.</i>	
Natália	<i>Mofina de mim, senhores, que hoje hei-de ir dormir ao tronco.</i>	98
Brazia	<i>nam chores, alimpa o monco com a baetilha.</i>	
Domingas	<i>Vos tendes a culpa, filha, porque por vossas torpezas imos duas velhas presas desta sorte.</i>	99
Meirinho	<i>Venham, sob pena de morte, e nam me repliquem mais.</i>	100
Brazia	<i>À senhor Baltazar Pais sofre-se isso?</i>	
Meirinho	<i>Há tal caso: juro a Cristo, que vos dê mil bofetadas.</i>	101
Beleguim	<i>Andai, desavergonhadas, andai putas.</i>	
Brazia	<i>Que palavras dissolutas.</i>	102
Domingas	<i>Que mal ensinada gente.</i>	
Natália	<i>Ai do meu clérigo ausente nesta hora.</i>	

[II – Parte]

Sai o Juiz

Juiz *Nam sei quem grita e quem chora,
que atroa toda a Ribeira,
sem dúvida é regateira
que vem presa.* 103

Chega o Meirinho e Belegim com todas três

Meirinho *Aqui trago a esta mesa
por bravas e descompostas,
estas três mulheres postas
em prisoens.* 104

Juiz *Filhas, dai vossas razoens
contra o que diz o Meirinho;
se foi por causa do vinho,
se da fúria.* 105

Domingas *Há quem sofra tal injúria?* 106
Brazia *Senhor, vendendo pam alvo
em dia bom, em paz, e em salvo,
sucedeu;*

*Que esta que Deos me deu
por criada (eu o sou dela),
quis dar tanto à taramela
contra mim;* 107

*Que como sal a moi;
porque diz lá o rifam:
que há de andar junto co pam
o castigo.* 108

*Estes termos tem comigo
depois que lhe dei o ser.* 109

Natália *Olhai, o que vai dizer.*
Domingas *Olá! Sus!*

- Brazia *Junto da porta da Cruz,
que é lá no bairro de Alfama,
andava cheia de lama
e remelosa.* 110
- Eu, que sou mui maviosa,
vendo-a assi sem pai nem mãe...* 111
- Domingas *Fazei lá bem!*
Natália *Sim, sim!*
Brazia *A recolhi.*
- Porém, tanto que a vi
co vazo e cu de fora...* 112
- Natália *Isto viu-se?*
Domingas *Agora chora.*
Brazia *E co trazeiro:*
- Mandei trazer um brazeiro
com agoa quente...* 113
- Domingas *Ingrata!*
Brazia *Toda a fiz como uma prata
na bacia.*
- Morreo-me a minha Maria,
filha do meu coraçam,
vesti-lhe o seu cabeçam
de cadanetas;* 114
- Entam havia baetas.
Fiz-lhe hum manteo de três dobras...* 115
- Juiz *Bem vos paga essas obras.*
Brazia *Encarnado.*
- Nam era o mês acabado,
quando lhe dei um gibam
de cadarço de guingam
com abas grandes.* 116
- Só de espiguilha de Frandes
levou três peças de pico* 117

*com escarcelas de bico
a dois pospontos.*

Domingas *Meu senhor, sam largos contos!* 118

Brazia *Despois, dei-lhe uma vasquinha,
das mais sobidas que tinha,
com um chourisso;*

*Dei-lhe logo, depois disso, 119
outra assim de furta cores
com passamanes de flores,
seis por banda.*

*Assi que é fazer demanda 120
o contar quanto lhe dei;
então, despois que a criei,
me desonra!?*

Juiz *Filha, tu tens maior honra 121
que servir quem te criou?*

Domingas *Senhor, estes termos herdou
de seu pai!*

Natália *Ó puta de pino! Vai... 122
Que lhe importam meus parentes?*

Meirinho *Meirinho e Juiz presentes,
assi falas?*

Brazia *Dize, porque te nam calas 123
ante a vara da Justiça?*

Natalia *Se aquela mulher me atiça
com a lingoa!*

Brazia *Já nam tenho de ti mingoa; 124
bem podes catar a vida.*

Juiz *É dissoluta, e atrevida
sobre modo.*

Domingas *Meu senhor, o mundo todo 125
lhe tem ódio entranhável.*

Brazia *A condiçam é notável
de raivosa.*

- Juiz *Com sentença rigorosa* 126
lhe amansaremos a raiva.
Domingas *Ah, senhor Miguel Saraiva!*
Seja logo.
- Juiz *Movido de vosso rogo,* 127
quero ver na Ordenaçam,
o que diz desta prisam
das regateiras.
- Abre o livro e busca
- Portos secos, praças, feiras,* 128
coutos, vilas, termos, montes,
rios, lagoas e fontes...
Está aqui?
- Brazia *Meu senhor, lembra-me a mi,* 129
quando eu vendia cardo,
que por um livro mui pardo
me julgaram.
- Juiz *Porque? Já vos condenaram* 130
algum dos meus antecessores?
Brazia *Sim, senhor, por uns amores*
que entam tinha.
- Meirinho *Sempre esta andou na Casinha.* 131
Juiz *Olivais: pois este é.*
- Revolve a folha, e fala para o Meirinho
- Vossa mercê posto em pé,*
aí está essa cadeira!
- Rocio, franca Ribeira.* 132
Ó já demos neste caso,
brigas, pancadas, acaso
aqui é?

- Lex produzida de regateiris iratis* 133
andantes cum clericates, haec est.
Durando, Galeno, Vsques
Couasrubias.
- Quarto tomo de agoas turbias* 134
quaestione vinte e oito
livro quinto de Montoito
[xxx ... ??]
- [xxx ... ??]
caput quarto de prolege,
Iuris verso quinto, sexto
de Navarro.
- Sentença:*
- Atanazem-na num carro* 135
lá por cima da Ribeira,
e de toda a regateira
beije os pés.
- Irá este ano às galês* 136
pêra curar os forçados,
e acompanhe os enforcados,
com um rabo.
- Apareça-lhe o diabo* 137
dezoito vezes na noite;
e lhe dê muito açoite
com um grilham.
- Comerá a lua de cam* 138
por todo o mês de Janeiro;
e andarà com o trazeiro
descoberto.
- [xxx ... erto] 139
Levará agoa aos presos
tomando a todos os pesos
dos calçoens.

- Sanches, Gibardo e Giberto* 140
ex aforismorum nono
de rapariguís cum sono
infiapatio (em papa figo)
- Gamba, Virta, Genefrio* 141
dam nisto suas rezoens
pimpono de conclusoens,
 [xxx ... ??]
- [xxx ... ??]
qui espancat curiose
criadas escandalose
justa mar.
- E pêra bem castigar* 142
comerá somente cacos
 [xxx ... acos]
 [xxx ... ??]
- [xxx ... ??]
de baçanico vidrado.
 Meirinho *Esse caso é mui achado*
em Toscano.
- Juiz *He caso esse sem engano:* 143
 [xxx ... ade]
sam isto leis da cidade
infalíveis.
- Eu fizera impossíveis,* 144
se a pudera livrar.
 Brazia *Porque te pons a chorar?*
Cal'te hereja.
- Juiz *É no falar mui sobeja;* 145
terá emenda algum dia?
 Natália *Ai! Pela Virgem Maria*
 [xxx ... ??]

[xxx ... ??]
*me perdoe Vossa mercê,
que eu emendarei bofé
a condiçam.*

- Juiz *Nam está em minha mam* 146
tirar-se já o castigo.
- Natália *Misericórdia comigo*
senhora ama.
- Brazia *Sim, sim, senhora me chama,* 147
a que foi meu ataúde;
da necessidade virtude
faz agora.
- Domingas *Pois que a moça assim chora,* 148
Vossa mercê lhe perdoe.
- Juiz *Pois que a moça assi vos doe,*
perdoai-lhe.
- Brazia *Heia mister pera o bailhe* 149
das pecissoens da cidade.
- Juiz *Inda isso é mostrar vontade*
de a ter.
- Brazia *Nenhum mal lhe posso ver.* 150
- Domingas *Criona por derradeiro.*
- Meirinho *Descobriste-lhe o trazeiro.*
- Beleguim *E o vaso?*
- Juiz *Ora acabemos o praso.* 151
- Brazia *Faze mesura ao senhor,*
pois aplacou seu rigor
com teu pranto.
- Natália *Que Deos o faça santo!* 152
- Domingas *Vossa mercê leva a palma.*
- Brazia *Ai! Deos lho pague à sua alma*
pelas três.

[... uma saída final, Brazília?]

*Aqui se acaba o entremês
nam como outros às pancadas,
mas deixando consoladas
a nós e a Vossas mercês.*

153

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.

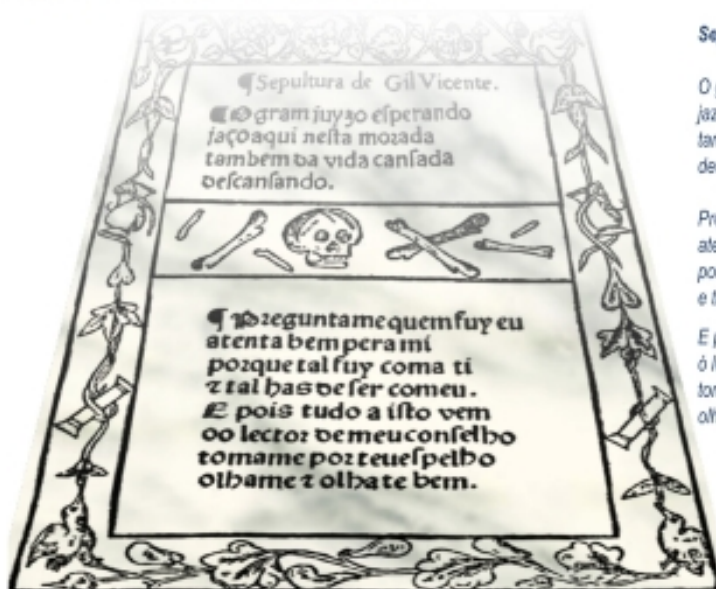
- 978-972-990000-6 (2003, brochura). Francês-Português, Dicionário do Tradutor.

1502 1536

...cada figura na personagem personificada, sabe que na farsa se trata dos amores de el-rei, e do seu casamento já contratado com Catarina, – os amores e a necessidade do casamento referidos na peça – optando, pois, por inventar um outro mal – talvez até sugerido pelo real doente durante algumas das suas indisposições – indicando depois o tratamento adequado ao diagnóstico que cada um propõe como personagem.

Os físicos presentes reconhecem-se a si próprios e aos seus pares nas caricaturas benévolas, ao assistir à sua conduta, aos seus tiques, na fraseologia, no modo de falar e imitação de voz, nos gestos, no uso da sua cultura e saber, emoções, etc., onde o objecto do divertimento é a figura de el-rei na personagem do Clérigo enamorado, nos seus lamentos por acabar de perder Branca de Nisa (Leonor de Habsburgo) que partiu para Espanha, – *está a doença em Bilbau* – e vai já (supostamente) a caminho da Provença, talvez passando em Perpignan (Perpinhã, Pero Pinhão) ao encontro de quem foi prometida em casamento por seu irmão Carlos de Habsburgo, o duque Carlos III de Bourbon, que ao tempo se encontrava no Sul de França (seus territórios) preparando o cerco a Marselha. Entretanto, segundo o Clérigo, ela haveria de passar por casa da mãe (Joana a Louca) em Tordesilhas, e até se poderia encontrar com a tia (Margarida de Habsburgo) e o cunhado do Clérigo (irmão de Catarina e de Leonor, Carlos V).

No final a figura do padre confessor do rei, frei Diogo da Silva, como os físicos também identificado pelo seu verdadeiro nome, mas em castelhano (frei Diego), ouve o doente que, expressando as suas emoções, se sente preparado para a morte de amor: ... / *no me puedo arrepentir, / porque es tan dulce el dolor / que no me amarga el morir. // Padre, no soy quien solia.*



Sepultura de Gil Vicente

O gram juizo esperando
jaço 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.