

Gil Vicente

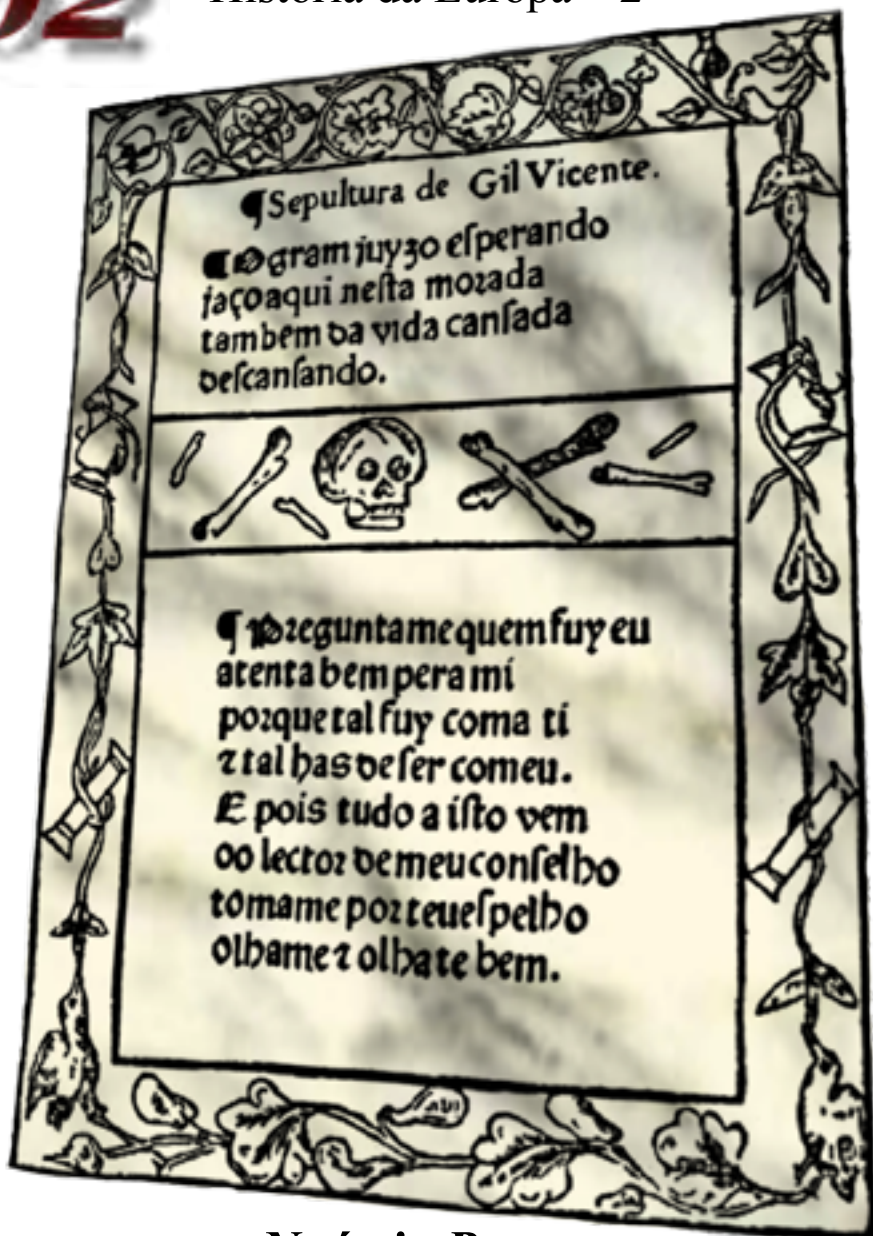
Auto Pastoril Castelhana

A autobiografia em 1502

História da Europa – 2

1502

Teatro da Renascença



Noémio Ramos

1ª Edição (PDF) - 2014

Armas del Honrado Concejo de la Mesta



Para melhor ler esta análise de *Pastoril Castelhana*, siga:

Platão: *Íon, Hípias (Maior, Menor), República, Fedro*.

Aristóteles: *Poética, Retórica*.

... de Noémio Ramos:

Gil Vicente e Platão, Arte e Dialética, o Íon de Platão. Ed. 2008.

Gil Vicente, Auto da Visitação, Sobre as origens. Ed. 2010.

Gil Vicente, Auto Pastoril Castelhana
A autobiografia em 1502
História da Europa – 2

Autor e Editor
Noémio Ramos

1ª Edição (eBook PDF)
ISBN - **978-989-97749-7-1**
Depósito Legal (BNP): **371774/14**
Faro, Março de 2014

Ficha técnica

Título Gil Vicente, Auto Pastoril Castelhana
Sub-títulos *A autobiografia em 1502*
História da Europa – 2

Autor Noémio Ramos

Desenho e Capa Noémio Ramos
Revisão do texto Maria João Ramos
Editor Noémio Ramos
Localidade Faro – Algarve
Data Março de 2014
1ª Edição, eBook PDF
ISBN 978-989-97749-7-1
Depósito Legal 371774/14
BNP

Prefácio

... a necessidade do corte epistemológico

Como os ensaios, também as conclusões suportadas por *saberes* – ainda que provenientes de *revistas científicas* – aceites como *conhecimento de facto*, organizadas e coleccionadas ao longo de gerações, ao invés de cognição sempre evidenciam um *saber tipo escolástica*, onde o formular do dito *conhecimento* tem por suporte um encadeado de citações, autenticadas – seja pelo número da página seja pela integração dos conceitos alheios – pelos nomes das obras e autores, aqueles que pela sua antiguidade e estatuto ocupado nas *academias*, e na sociedade, melhor asseguram os créditos ou acreditam aquela *sabedoria*. Assim se constroem *castelos de cartas* plenos de *saber instituído*, nos quais se apoiam os candidatos a título e lugar académicos, garantindo as instituições a sua prole por vassalagem, sistema em uso desde a sua fundação medieval.

Uma vez mais transcrevemos as palavras de Platão em *Fedro* (275a), na resposta que a *figura* do rei Egípcio dá a Theuth sobre a novidade da escrita:

[o figurado rei Egípcio] «Essa descoberta, na verdade, provocará nas almas o esquecimento de quanto se aprende, devido à falta de exercício da memória, porque confiados na escrita recordar-se-ão de fora, graças a sinais estranhos, e não de dentro, espontaneamente, pelos seus próprios sinais. Por conseguinte, não descobriste um remédio para a memória, mas para a recordação. Aos estudiosos oferece a aparência de sabedoria e não a verdade, já que, recebendo, graças a ti, uma grande quantidade de conhecimentos sem necessidade de instrução [sobre a instrução ver *Fedro* 278a], considerar-se-ão muito sabedores, quando são, na maior parte, ignorantes; são ainda de trato difícil, por terem a aparência de sábios e não o serem verdadeiramente.» [Sócrates] Assim pois, mostraria muita ingenuidade quem acreditasse que os discursos escritos são algo mais do que um meio para fazer recordar a quem as sabe já, as matérias tratadas nesses escritos.

[Sócrates] É isso precisamente, *Fedro*, o que a escrita tem de estranho, que a torna muito semelhante à pintura. Na verdade, os produtos desta permanecem como seres vivos, mas, se lhes perguntares alguma coisa, respondem-te com um silêncio cheio de gravidade. O mesmo sucede também com os discursos escritos. Poderá parecer-te que o pensamento como que anima o que dizem; no entanto, se movido pelo desejo de aprender, os interrogares sobre o que acabam de dizer, revelam-te uma única coisa e sempre a mesma. E, uma vez escrito, todo o discurso rola por todos os lugares, apresentando-se sempre do mesmo modo, tanto a quem o deseja ouvir como ainda a quem não mostra interesse algum, e não sabe a quem deve falar e a quem não deve. Além disso, maltratado e insultado injustamente, necessita sempre da ajuda do seu autor, uma vez que não é capaz de se defender e socorrer a si mesmo (275d-e).

[Platão (*Fedro*), Editorial Verbo, 1973.]

... o que se encontra neste livro

Não constitui novidade a identificação do protagonista do *Auto Pastoril Castelhanao* com o autor da peça: pois não há hoje qualquer dúvida que a personagem Gil Terrón figura Gil Vicente e o seu sucesso na Corte portuguesa em 1502. Esta identificação tem sido sugerida pelos mais diversos autores desde o tempo em que o romantismo iniciou o estudo da *Copilaçam de todas as obras de Gil Vicente* em 1834, pela obra então publicada em Hamburgo, depois de, em 1805, Bouterwek ter registado que ‘no dramatic writer in Europe was more admired and esteemed than Gil Vicente’ in the sixteenth century.¹ Expressa no início do século xix, esta avaliação sobre Gil Vicente e sua obra dramática, contrasta inequivocamente com o carácter medieval imposto por ilustres académicos às obras e ao dramaturgo, admitindo que as Cortes europeias na época (os seus letrados), pudessem *admirar e estimar* outra coisa que não fosse a *cousa nova* (Gil Vicente) – *dolce stil novo* (Dante), *ócio* (*Otium*, Cícero), *solidão e contemplação* (em *De vita solitaria*, Petrarca), – Arte da Renascença. Haveria que esclarecer e evidenciar o porquê desta profunda confusão que perdura há dois séculos. Ora, tal como afirmámos com a análise do *Auto da Visitação*, também esta segunda peça, o *Pastoril Castelhanao*, com o protagonista *solitário e inclinado à vida contemplativa* e em seu *ócio filosófico*, meditando – *holgando / cantando rato a rato*, – nega por completo o medievalismo atribuído ao dramaturgo, e ainda porque, como refere Gil Vicente, a sua obra é *cousa nova*. Haveria, pois, que avançar na análise da peça e, com a identificação do autor no protagonista, transpor aquela diferença abismal que consiste em passar da uma sugestão para uma afirmação convicta e a comprovação dela.

Ao leitor caberá ajuizar os factos e avaliar o trabalho efectuado.

Este trabalho (aqui sobre o *Auto Pastoril Castelhanao*) de investigação sobre a Arte e interpretação baseada em factos, eventos e registos marcantes da realidade histórica, foi realizado em dois momentos diferentes: primeiro entre 2006 e 2007, antes de avançarmos com a escrita das duas publicações de 2008,² e mais tarde, em 2014, após a publicação de *Gil Vicente, Exortação da Guerra, da Fama ao Inferno*. Tudo aquilo que ficou escrito no primeiro momento (2007) não sofreu qualquer alteração senão em pequenas correcções ao texto, podendo o leitor notar as diferenças de “estilo”, na formulação da prosa – em confronto com o que agora foi escrito, – no segundo momento (2014), que, além deste prefácio, compreende toda a parte final do livro desde o subtítulo *Estrutura geral da peça* (página 67) e *Considerações finais* até aos incluídos *Anexos*. Pois, preferimos que assim fosse, não apenas por preguiça em reestruturar todo o livro, mas também para mostrar ao leitor como tem evoluído – se progredido – o nosso *saber fazer* da coisa (ou não) a que nos propusemos: analisar (pelo texto) a Obra dramática de Gil Vicente, dando acesso à sua Arte do Teatro.

No final, os anexos juntos são importantes por si só, e foram aqui desenvolvidos e apresentados por aquilo que se apresentará como óbvio com a sua leitura: se no *Auto Pastoril Castelhanao* o seu autor se identifica *figurando* uma perspectiva profissional

1 Aubrey Bell, *Gil Vicente*. Oxford University Press, 1921.

2 Em Julho de 2008, publicámos *Auto da Alma de Gil Vicente, Erasmo, o Enquiridion e Júlio II* (274p), e na mesma data, *Gil Vicente e Platão, Arte e Dialéctica, o Íon de Platão* (174p).

da sua vida (em 1502), o mesmo faz com o *epitáfio* da *Copilaçam* de 1562, a *Lápide*, apresentada como frontispício da *Sepultura de Gil Vicente*, logo, identificada com o seu *Livro das Obras*. Assim, os anexos referem-se ao *Preâmbulo*, à *Sepultura* e à *Copilaçam* de 1562, tratando ideias (interpretando) sobre o autor e a leitura da sua *Obra dramática*, dando sequência ao que escrevemos em *Considerações finais*.

... *perspectivando o nosso trabalho*

Nos trabalhos que temos publicado, cujas referências se encontram no final deste livro, demos por esclarecidas – com algumas obras profundamente analisadas – as seguintes peças: *Visitação*, *Alma*, *Índia*, *Sibila Cassandra*, *Velho da Horta*, *Fama*, *Exortação da Guerra*, *Miserere*, *Templo de Apolo*, *Divisa de Coimbra*, *Ciganas*, *Clérigo da Beira*, *Escrivães do Pelourinho*, *Ressurreição*; outras em parte: *Quem tem farelos*, *Pastoril português*, *Feira*, *Frágua*, *Almocreves*, *Nau*, *História de Deus*, *Festa*, *Romagem*, *Mofina*, *Floresta*; e fizemos algumas alusões sobre *figuras* e *ideias* importantes da *mythologia* de Gil Vicente, sobretudo, da presença das ideias de Erasmo (depois de Lutero) nas obras e, como evidenciámos, encontram-se no teatro desde *São Martinho* (1504) a *Floresta de Enganos* (1536), não como foram procuradas, mas de uma forma muito crítica. No momento deste trabalho concluído, esclarecemos também o *Pastoril Castelhanao* e apontámos sinais de *Reis Magos*.

Atente-se que o *objecto* da nossa investigação são as obras de Gil Vicente – cada peça por si só e no seu conjunto, sua cronologia e evolução, – o autor das obras e o seu tempo, considerando aspectos culturais, sociais e políticos, etc.; e, antes de concluirmos o nosso trabalho, as investigações sobre o mesmo *objecto* realizadas por outros investigadores não nos podem nem devem interessar, senão quando nos colocarmos na posição de alguém (um terceiro) que compara os respectivos resultados.

Foi só a partir de Setembro de 2005 que nos dedicámos ao estudo e investigação da *Arte dramática* de Gil Vicente e datam de 2008 os primeiros resultados publicados. Nesses textos, como nos textos actuais ainda se reflecte, há uma forte reacção às tentativas realizadas para dar a conhecer o nosso trabalho junto de alguns *especialistas*, que, então, *cheios* de saber em suas cátedras, muito paternalmente nos tentaram demover, afastando as ideias que apresentámos, referindo ora a complexidade do *objecto*, ora a muito vasta e complicada bibliografia,³ fruto de variadíssimos e excelentes estudos desenvolvidos por eminentes investigadores nacionais – e de todo o mundo, – e, assim como ontem, parece manter-se aquela situação, inabalável, agora silenciando, pelo silenciar pelo silêncio. Caberia pois, supomos nós, aos investigadores responsáveis pela *universalidade* do *universo académico* deste *objecto* ou *objectos semelhantes*, especialistas titulares – ou outros responsáveis institucionais que pagam principescamente a consultores (por mais *especialistas*) nacionais e estrangeiros para se pronunciarem *por dá cá aquela palha*, – como aos que partilham um *universo cultural comum*, realizar as *comparações*, *análises* ou *confrontos* das diferentes leituras do *objecto* em causa, – ou uma linha informativa manifestando a nulidade das presentes leituras – pela defesa da cultura portuguesa, da sua História e das suas instituições,

3 A muito extensa bibliografia tem sido periodicamente sumariada, em trabalho realizado e publicado por Constantin C. Stathatos, University of Wisconsin.

pela *universalidade cultural* em que se inserem. **Seis anos** decorridos – supomos que é demasiado tempo, ainda que haja défice informativo, – e há um *silêncio absoluto* pouco digno das inteligências das nossas academias, porventura sustendo-se de *Cátedra* ou assumindo-se de estatuto cultural ou (*estrato*) social superior, ou na esperança de uma luz vinda do estrangeiro, mas em qualquer dos casos, – défice, ou incapacidade de ler ou interpretar, ou razão mais nobre – muito pouco digno, porque os mais de **cinco anos** já passados são já História, e de forma sublime assinalados com marco num evento académico internacional, Novembro de 2013, **Teatro: Estética e Poder**.

Permitam-nos mais um ou outro parêntese na perspectiva do nosso trabalho: logo em 2008, após as nossas primeiras publicações, um especialista de uma outra Arte (a música) arriscou avaliar que os nossos trabalhos, muito à semelhança da aceitação por sábios e académicos (na época) da descoberta da pintura pré-histórica na gruta de Altamira, estariam sujeitos a serem usurpados ou plagiados (assumindo as conclusões e até no seu uso textual), ou, na flagrante impossibilidade, haveriam de se sujeitar ao ostracismo e a acérrimas tentativas de descrédito, desqualificação, ou acinte omissão. Também nós assim o avaliámos e acertámos. Noutra perspectiva, como que para o confirmar, logo um outro considerou que havíamos resolvido um ovo de Colombo, nada mais que isso, tal a evidência dos resultados; na ocasião retorquimos que se assim fosse todas as obras de Gil Vicente estariam desde então esclarecidas; mas que não teria sido esse o caso, pois se o fosse, em cada peça haveria muitos ovos a resolver; e por esta perspectiva, em contraste com a primeira, pudemos então concluir que atitudes ou manifestações deste tipo despontam mais por ignorância e alheamento de tudo o que se refere à Arte e, em geral, surgem de uma elite sempre ávida e pronta em apregoar os rótulos da praxe seguindo o *Cortejo* (real) imperial.

Fora do nosso objectivo e à margem do nosso *objecto* de trabalho – de pesquisa e análise da obra dramática de Gil Vicente, – podemos, contudo, estabelecer comparações, fazer análises sobre trabalhos anteriormente desenvolvidos sobre o mesmo *objecto* ou outro com alguma semelhança. Este modo de manifestação livre do nosso pensamento – certamente que poderia ser feito em artigos à parte – pode surgir em quaisquer das conclusões ou no decurso da investigação, exposição da pesquisa ou análise, mas apenas como comentário.

Como não temos qualquer acesso a grandes meios de informação, nem aos meios de divulgação cultural que, estes, estão apenas reservados às instituições e aos detentores do *saber instituído*, divulgamos os nossos trabalhos publicando e registando com o respectivo depósito legal a sua entrega na BNP e em instituições internacionais (*Safe Creative* e outras), segundo as nossas parcas possibilidades, deste modo assegurando às gerações futuras o impacto, ou a falta dele, que os nossos trabalhos tiveram nos mais diversos meios académicos e nas instituições culturais, nacionais, europeias, etc., classificando assim tanto o nosso trabalho de investigação e análise como também, e talvez melhor, os vários públicos receptores, indivíduos e instituições.

Faro, 20 de Fevereiro de 2014.

Noémio Ramos

Sobre o *Auto Pastoril Castelhana*

Esta é a segunda peça de teatro conhecida de Gil Vicente e, se no *Auto da Visitação* estamos perante uma obra planeada – de sua própria iniciativa – e preparada durante algum tempo, em *Pastoril Castelhana* encontramos com uma peça criada por solicitação da rainha velha, Leonor de Lencastre – ou de Avis, – viúva de el-rei João II de Portugal, irmã de el-rei Manuel I.

Para satisfazer a encomenda o autor procurou recolher alguma informação sobre o tema proposto, – a religião, que segundo nos parece e conforme o próprio autor nos faz entender no auto, – tema, ao qual, não dava grande importância.

Assim o autor se expressa, identificando-se com Gil Terrón:

| | | |
|------------|--|-----|
| Silvestre | <i>Ah Dios plaga con el roín mudando vas la peleja sabes de achaque de igreja.</i> | 365 |
| Gil Terrón | <i>Ahora lo deprendí.</i> | |
| Silvestre | <i>Con eso hablas llatín tan a punto que es placer más lo preciase saber que me daren un florín.</i> | 370 |
| Brás | <i>Di por vida de tu tio tú sabes de perfecías?</i> | |
| Gil Terrón | <i>Sé que dixo Malaquíás (...)</i> | |
| Brás | <i>Gil Terrón lletrudo está muy hondo te encaramillas.</i> | |
| Gil Terrón | <i>Dios hace estas maravillas.</i> | |
| Brás | <i>Ya lo veo soncas ah.</i> | 425 |
| | <i>Quien te viere ño dirá que ñaciste en serranía.</i> | |
| Lucas | <i>Cantemos con alegría que en eso después se hablará.</i> | 429 |

A encomenda para a próxima noite de Natal terá sido feita logo após o grande sucesso de *Visitação*,¹ a primeira coisa que o autor fez, e que em Portugal se representou, que, por ser **cousa nova** em Portugal, gostou tanto a rainha velha desta representação que pediu ao autor que isto mesmo lhe representasse às matinas do Natal, endereçado ao nascimento do redentor.

¹ Gil Vicente, *Auto da Visitação, Sobre as origens*. Noémio Ramos, ISBN-978-972-990006-8. Março de 2010, Edição de Inês Ramos.

A expressão *cousa nova* tem um sentido específico (de *vanguarda*) na época, a que já antes nos referimos, de *invenção*, de *invenzioni* – como então se designava pela *vanguarda*, e a que hoje nós chamamos *arte da renascença* – e o autor jamais se vai limitar às formas já realizadas, vai fazer sempre *coisa nova*, vai apresentar as suas peças sempre como uma *nova invenção*, como refere em alguns dos seus autos.² Todavia, para o Natal de 1502, o autor tem necessidade de se documentar sobre o tema (proposto), que afinal lhe foi *imposto* por solicitação de Leonor. Agora é a *rainha velha* que gostou muito e pede *nova representação*, mas é à rainha Maria que este Auto mais se dirige, tanto pela linguagem como pela circunstância.

Na Corte portuguesa encontramos, além da rainha Maria e dos castelhanos que a acompanharam, alguns cortesãos que conhecem as obras de teatro mais tradicionais, representações teatrais dos dias santos, os que conhecem as festas mais frequentes (em Castela e Portugal), como o Natal, o Entrudo, a Páscoa, o *Corpus Cristi*, etc., e para Gil Vicente, naquele momento, trata-se de corresponder mais às memórias da rainha Maria do que ao gosto por qualquer tipo específico de teatro. Havia que dar uma resposta aceitável aos desejos da rainha Leonor, e agradar melhor à rainha Maria, cujas memórias, muito possivelmente, estariam muito próximas de Juan del Encina ou talvez de Lucas Fernández, (havia uma publicação recente da obra de Encina, 1496) e estas serão uma fonte de informação fundamental.

Tal como Juan del Encina fez, nestas primeiras peças Gil Vicente vai dar uma certa continuidade aos seus autos e, assim como o autor castelhano, também se vai fazer representar num dos protagonistas (mas não o vai afirmar como fez Encina), e tal como ele, num auto de Natal vai contar uma outra história que não a religiosa. E assim como Encina, também Gil Vicente põe em cena o seu próprio sucesso. Porém, desde já o *pastoril castelhano* vai ser utilizado *de uma forma mais eloquente*. Todavia, não são directamente os trabalhos publicados de Encina que vão servir a Gil Vicente para motivar o texto da nova peça a representar no Natal de 1502. As obras de Lucas Fernández terão sido publicadas antes de 1514, uma vez que esta refere serem *novamente impressas*, mas apesar disso nada nos garante que tenham sido publicadas antes do início de 1503... De qualquer modo, parece-nos (apenas supomos) que antes de escrever esta peça, Gil Vicente terá tido acesso ao texto da *Comedia de Bras-Gil y Beringuella* de Lucas Fernández e, sobre isto, queremos, antes de mais nada, colocar a pergunta para meditação do leitor: porque se teria Gil Vicente apoiado numa *Comédia* profana para este *Auto de Natal*, tendo à sua disposição, se não do mesmo autor, de Juan del Encina vários autos de Natal? Pois sendo evidente algo de comum às peças de Natal dos autores castelhanos com esta peça de Gil Vicente, é a *Comedia de Bras-Gil y Beringuella* que mais se impõe em *Pastoril Castelhanao*.

2 A expressão *nova invenção* foi utilizada por Gil Vicente para designar o corpo total de uma peça, isto é, a sua concepção, o texto escrito, a música, os cenários, os figurinos, a encenação, etc.. Mas também pode significar um poema, uma pintura, etc.. Não se trata apenas da maquinaria introduzida como alguns autores têm suposto.

Contudo, o ponto de partida do autor para esta peça é o seu ser: figurando-se *solitário e inclinado à vida contemplativa*, posto em ócio filosófico, meditando sobre si próprio e na sua relação com o mundo: um confronto com a sua consciência, e com os outros, no contexto e em conflito com a situação política e social do país, nada que se possa confundir com a contemplação do religioso ou do eremita. Trata-se de expressar para si próprio uma leitura de Petrarca em *De vita solitaria*, para traduzir a sua situação na Corte portuguesa antes da sua primeira intervenção no Teatro, num contexto anterior ao seu ponto zero, se considerarmos o *Auto da Visitação* o ponto zero. Pois, segundo aquele sentido ético de Petrarca, num ideal profundamente humanista, a *solidão* consiste na disciplina moral e intelectual capaz de renunciar a outras actividades, excepto ao estudo e meditação, alimentando o espírito, melhorando o ser humano pelo exame sereno da consciência no alcance de uma paz interior, incentivando o saber e a criação artística: então o sábio, filósofo, ou artista, para se dedicar aos estudos, deve retirar-se para bem longe da confusão e preocupações da vida mundana.

Deste ponto se inicia a peça, com Gil Terrón meditando e depois confrontando a sua consciência com o resto do mundo e todas as preocupações mundanas, culturais, sociais e políticas. Porém é só o ponto de partida, sublinha a *cousa nova*.

A forma em que o texto se apresenta

Encontramos 429 versos organizados em diferentes tipos de estrofes, exceptuando os textos das cançonetas, serão num total 95. Mas poderiam ter sido mais estrofes, pois parece faltarem algumas, porque por certo verificámos a falta de duas, todavia outras mais poderão ter sido censuradas. Faltam também alguns versos, num total de sete a doze ou treze, considerando apenas a falta de uma a duas estrofes.

O texto da obra é essencialmente composto por quadras e quintilhas. Estas últimas têm, em geral, uma quebra no quarto verso, mas as quadras regulares são as estrofes mais frequentes. Estas estrofes enquadram-se em mais do que um tipo de enlances (coplas). Os enlances juntam uma quadra como estrofe principal e uma quintilha como complemento, contudo há outros enlances que juntam duas quadras encadeadas pela rima. Há também agrupamentos com mais de duas quadras, percebendo-se isso não apenas pelos conteúdos das estrofes, que enquadram um mesmo assunto, mas sobretudo por factores formais, num caso, com o uso da anáfora, noutro, com um conjunto de quadras agrupadas por uma mesma motivação de carácter popular, organizada em crescendo, repetida em variantes para cada quadra. Neste caso, formas semelhantes, que indiciam o uso popular desse esquema formal, foram usados por outros autores da época, como Lucas Fernández, para tratar o mesmo assunto, o que nos termos do contexto da acção nos parece normal.

Nas quadras as rimas são em geral **abba** e nas quintilhas **abbaa**. Mas também nestas regras há algumas excepções que surgem como consequência da acção dramática, numa eloquente construção do autor.

As estrofes que fazem parte de canções têm a sua própria estrutura, integradas no Auto, mas independentes na sua forma, só o sentido da sua letra, no corte da acção dramática que estabelecem, ou no elo que realizam nas cenas, contribui para a forma do *objecto da obra*, para o *drama*.

A detectada intervenção da censura para a publicação de 1562, suprimiu alguns versos e uma ou duas estrofes (pelo menos, de sete a treze linhas), mas, como dissemos, é possível que possam faltar mais estrofes completas, pois a obra, que se divide em duas partes, apresenta a segunda parte aparentemente mais curta, muito embora os cortejos, a música e os cantos a possam prolongar. Além disso, podem também ter sido alteradas nos versos algumas palavras. Todavia, apesar de todos os cortes efectuados, estes não foram os bastantes para destruir a obra... Ficámos com um quadro ainda em bom estado em quase toda a sua superfície, com algum canto ou uma margem danificada, um rasgão toscamente emendado, ou uma *pequena* (?) mancha de tinta a cobrir ou disfarçar um dano em um qualquer pormenor. Em todo o caso, danificar qualquer obra de arte é um crime inqualificável.

Especificando, verificámos a falta de um verso entre o 162 e 163 com rima em ... *iste*, que completava a quadra; a falta de uma quintilha entre os versos 246 e 247; e a falta de um ou dois versos seguidos de uma estrofe, entre o 417 e 418 que deviam terminar a quadra ou quintilha que se inicia com os três versos seguintes: *Entre ambos visten un sayo / de un envés, / y una cosa misma se es*. E logo a seguir, ou a seguir ao verso 421, faltarão uma estrofe completa, como a seguir justificaremos.

Como em qualquer regra há as devidas excepções na estrutura das estrofes e, as diferenças, servem para evidenciar alguns dos momentos mais importantes na acção, assinalando os instantes que o autor quis distinguir no decorrer da peça.

Uma primeira excepção acontece da estrofe 32e, quando Silvestre fala de longe (grita), é introduzido mais um verso na estrofe, e há uma troca na rima, resultando numa sextilha, ou, pensando melhor, seria de considerar que há aí um verso isolado: *Ah Lucas qué ños quieres? Di!...* E que, a introdução deste grito de longe, provocou uma mudança no ritmo em que a acção se desenvolve, e portanto, uma modificação na rima da quintilha seguinte para **aabaa**, onde **b** vai rimar com o verso isolado. Assim, ou transformando a quintilha numa sextilha.

Uma segunda excepção verifica-se com o verso 222, pois que, em termos de forma devíamos encontrar: *Hermano / ea, sus, para la mano* (223), obedecendo a rima à regra das restantes quintilhas, mas a acção aproxima-se ali de um momento dramático com importante destaque, e assim surge a transformação do verso 222, para: *Hermano, párate ansí.*, ficando com a rima **abbba**. E logo a seguir temos a quadra mais dramática da primeira parte da peça, cuja rima foi alterada para **aaab**, onde **b**, verso 227, está completamente isolado, trata-se um destaque fundamental na acção. Gil Terrón (Gil Vicente) acaba de dar uma boa bofetada em Lucas (Manuel I):

Dite una, de mal mês!

Uma quarta excepção vamos encontrar na estrofe 56e, onde acreditamos que se trata de uma quintilha de rima **abbab**, recusando a quebra no quarto verso e, parece-nos, com a métrica do primeiro e do quarto verso alongada, destacando-se para sublinhar a dicção apropriada ao carácter de adivinha, com a deixa de Lucas (*Qué?*) e depois o: *cuál es aquel animal / que, ...*

| | | |
|------------|---------------------------------------|-------------|
| Gil Terrón | (...) | |
| | <i>Comenzad de adivinar.</i> | |
| Lucas | | <i>Qué?</i> |
| Gil Terrón | <i>Sabello has tú muy mal:</i> | |
| | <i>cuál es aquel animal</i> | 240 |
| | <i>que, corre y corre y ño se ve?</i> | |
| Brás | <i>Es el pecado mortal.</i> | |

A quinta excepção, surge finalizando a primeira parte, onde encontramos a quadra que exprime o esmorecimento da acção, os pastores vão dormir e a quadra 251 a 254 quebra a regularidade do texto da obra.

Logo no início da segunda parte encontramos a sexta excepção, gera-se uma situação algo caótica na acção devido ao anúncio feito pelo Anjo, aqui as rimas modificam-se, as quintilhas passam para uma rima **abbcc**. E depois do cortejo musical até ao presépio surge uma sétima excepção, na estrofe 67e, uma quintilha com a rima **aabba**, onde não há versos quebrados como nas outras, talvez porque aqui o autor quis destacar as palavras (os versos) dirigidas à imagem da Virgem.

Uma oitava excepção é o verso 342, constituído por duas palavras: *Siño ella!* Trata-se de um verso isolado, uma estrofe de um verso, que faz a ligação no ritmo e no sentido, entre as duas quadras, a anterior e a seguinte: *Senão ela!* Este *senão*, vai ser outras vezes utilizado por Gil Vicente nos seus autos, com as mesmas características!

A partir do primeiro enlace – que inclui no seu intermédio o *senão ela* – das duas quadras que se seguem à *chançoneta*, *Ñorabuena quedes Menga / a la fe que Dios mantenga*, os enlaces são de modo sistemático encadeados pela rima, e é isso que, em parte, nos permite afirmar a falta de uma estrofe: uma quadra antes do verso 418, introduzindo o tema desenvolvido nos versos 418 a 421; ou uma quadra ou quintilha entre os versos 421 e 422, cujo primeiro e último verso deveria rimar com o verso 421, *del padre ño se aparto*. O seu conteúdo devia consistir na introdução do tema da copla ou num complemento do assunto da quadra que termina nesse verso, isto é, algo que se relacionasse com o pai, o filho e a Virgem Maria. Com certeza a formulação figurativa de um comentário à filosofia (teologia) de Aurélio Agostinho, “fundador” dos dogmas da Igreja respeitantes ao assunto. Concluimos o facto destes cortes porque a última copla do Auto é composta por duas quadras encadeadas cujo sentido se complementa entre si, e assim fomos levados a deduzir que, muito possivelmente, faltarão no enlace anterior a primeira (poderia ser uma quintilha, faltando a segunda) estrofe com rima encadeada, apresentando algum motivo de destaque pelo

momento da acção e pelo assunto de que tratava. Também no enlace imediatamente anterior, que neste conjunto se destaca, que se encontra intercalado entre os versos 410 e 418, terão sido retirados um ou dois versos e, possivelmente palavras no verso 416, antecedendo: *de un envés*. Este enlace, podia ter sido composto por uma quadra e uma quintilha encadeada, o que, eventualmente, teria servido para destacar aquele momento da acção, recuperando a forma inicial das quintilhas do Auto.

O objecto da obra

Na análise do texto de uma peça, aquilo que melhor identifica o que é comum ao *enredo* e ao *mythos* é, com certeza, a *trama*, a forma abstracta do *mythos*. O uso do termo *argumento*, por vezes apresentado por Gil Vicente em alguns dos seus autos, por ter hoje um sentido muito preciso, parece-nos que pode conduzir a algo enganador. Enquanto que o termo *intriga* possui conotações que nos transportam para uma significação mais precisa e, por isso mesmo, limitativa do sentido de *trama*, e mais ainda de *mythos*. Encontramos também o termo *fábula*, que é, talvez, o que mais se aproxima de *mythos*. Todavia *fábula* denota *um universal* independente de uma época, e é um termo que também se afasta de *mythos* por duas razões objectivas: porque é conotado com o sentido em que tem sido especificamente utilizado (a partir de Esopo), e além disso porque *fábula* dispensa, ou não necessita de integrar em si o factor História.

Digamos que o *mythos* pode conter uma ou até mais *fábulas*, onde as suas personagens estão presentes figurando indivíduos (ou pessoas caracterizadas como algo, ou *tipos*), entidades, instituições, conceitos, ideias, valores humanos, sociais ou culturais, etc., que figurando a História do Homem e dos seus conflitos sociais, políticos ou culturais de uma época criam um *objecto* com um sentido universal que assim ultrapassa os limites do seu tempo.

Contudo, o *mythos* não se limita à forma global do *objecto* dado pelo conjunto das *fábulas*, nem a cada caso particular dos seus *objectos*, nem à sua sequência, o *mythos* estará formulado pela *realidade de facto* criada pelo autor, que tomará forma, pelo *objecto da obra*, constituindo-se na *acção dramática* de uma peça considerada na sua globalidade, repetimos, traduzindo em si a História humana, social, política, cultural, etc., ou a história do Homem e dos seus problemas individuais ou em confronto com o colectivo, como elemento da Humanidade, como *objecto cultural*.

O enredo

Consideramos o *enredo* como a *anedota* (no sentido dado pelos pintores), isto é, a visão simples daquilo que decorre textualmente do texto das intervenções das personagens, e delas próprias na *fantasia* criada pela sua identidade aparente. Nas obras de Gil Vicente constitui a leitura (escrita) pelo *parvo* e, até muito recentemente, a leitura mais tradicional, prevalecendo as intervenções e as *figuras* na *forma aparente* da obra.

Nestes termos, o *Auto Pastoril Castelhana* é, como tem sido expresso, uma peça que ou não tem um enredo, ou, em que o enredo é muito simples e rudimentar...

Um pastor contemplativo observa e reflecte sobre a realidade da sua existência preocupando-se com o seu futuro, com o rigor dos tempos que se aproximam, enquanto um outro pastor, seu amigo, o aconselha a deixar para trás a sua melancolia e nostalgia do passado, o seu modo de estar solitário. Após um curto diálogo, entra um terceiro pastor que procura as suas cabras extraviadas, mas que não se preocupa muito por as ter perdido, pede conselhos, mas nem os recebe ou não lhes dá grande importância, faz o que bem quer, iniciando uma certa ascendência sobre todos os outros, chama alguns outros para o pé destes. Um deles vai-se casar e receber um dote que já acha pequeno, mas é sobretudo o facto de passar a pertencer a uma destacada família que lhe importa mais. Jogam e brincam como crianças até adormecer. Numa segunda parte um anjo acorda-os e anuncia-lhes o nascimento do seu Deus e eles seguem para a sua adoração, aí cumprem o dever de celebrar o Natal — como objectivo da peça — com um presépio onde se destaca a Madona e o Menino, fazendo desse momento o ponto alto da peça — o espectáculo — com os respectivos cânticos, depois continuam com uma outra festa, celebrando então o sucesso do protagonista, pela organização, pelo desempenho da cerimónia e pelo seu saber interpretando a cerimónia organizada.

Os assuntos e os diálogos dos pastores *parecem* frívolos ou incongruentes, pesem embora no início as reflexões mais profundas do protagonista Gil Terrón, todavia, como na *forma aparente* (*leitura, escrita pelo parvo*), os *pastores parecem gente rústica* (simples campónios) assim se compreende a peça: *puxa pelo riso* por aquelas figuras se tornarem na aparência ridículas, podemos todos rir com aquelas suas *patéticas*, da sua criancice ou levandade, bem como da sua situação de deslocados em relação ao quadro cultural da elite que assiste à representação.

Nos termos deste possível *enredo* tratar-se-ia de *um auto de Natal*, pois junta um grupo de *pastores* que recolhidos num *abrigo* se divertem brincando como crianças, a quem um Anjo, enquanto dormem descansados, anuncia o nascimento de Jesus e, na sequência disso, tal como os pastores de um presépio montado em cena, vão adorar o menino. Depois da adoração o protagonista, organizador da festa, é elogiado e felicitado, apresentando-se como letrado em referências bíblicas acerca do menino Deus e Salvador dos homens e, por isso, o público o pode identificar como o autor da peça, ou até como o organizador das festas da Corte portuguesa.

Como sublinhámos, nós pensamos que esta é a interpretação daquele que está *atado ao pé do filósofo*, é a leitura do *parvo*, por isso também constitui uma parte importante de qualquer leitura. É evidente que é também a leitura da Corte, da *realeza*, porque afinal é a realeza da Corte portuguesa, que mantém *a corda atada ao pé* de Gil Vicente. Também se torna evidente que haverá muita gente na Corte que junta a esta leitura, uma outra leitura da peça — pela escrita do *filósofo*, — e é sobretudo a esses que o *Auto* se dirige como obra de Arte.

Para uma análise da *trama*

A *trama* é mais difícil de distinguir pois exige uma análise mais apurada. E numa análise mais aprofundada é possível verificar que, tanto o presépio (como cenário) – ou mais propriamente a Madona com o Menino, – como o momento da adoração, o acto da *feira de Natal*, não constituem o núcleo fundamental e mais significativo da peça.

A *feira de Natal* constitui o momento do espectáculo, a parte musical do Auto. Na segunda parte, que se inicia com o anúncio do Anjo, o essencial é a organização da *feira de Natal*, quando Gil Terrón toma o *comando das operações*, com a iniciativa de dirigir todo o grupo, os figurantes presentes que entraram quando chamados por Lucas (podem agora fazer de músicos), hão-de ir buscar os músicos que ele próprio selecciona (até na escolha dos instrumentos), para formar um cortejo musical com canto que se dirige ao local onde se encontrará o cenário do presépio. Realizam-se então as cenas da oração e oferendas, para, após o final da *feira de Natal*, em novo cortejo regressarem ao mesmo local onde se iniciou a peça. Findando deste modo a actuação de Gil Terrón como organizador e mestre desta cerimónia de Natal. Por fim, o momento mais importante da peça, o reconhecimento pleno do (seu) sucesso do protagonista, os elogios e os colóquios – discursos de Gil Terrón – sobre os assuntos e conteúdos do *objecto* da festa – complemento da organização da *feira* – e as perspectivas do seu futuro daí derivadas.

A *feira de Natal* constitui o momento espectacular da peça (cumprindo a tradição), mas que se inclui na *acção dramática* (endereçada ao nascimento de Deus) porque é noite de Natal. E, porque constitui um encaixe, – uma peça dentro da peça, a sua inclusão faz-se sob a forma de um episódio dentro de outro, *a concepção, organização, direcção e o desenvolvimento coloquial da temática, com a explicação dos significados da festa* – faz parte essencial da peça, pois apresenta-se como seu ponto culminante e de viragem no destino do protagonista.

A mudança que se verifica no destino do protagonista não constitui ainda uma *peripécia*, todavia, na sua construção, aproxima-se daquela técnica da dramaturgia grega, pois, na *acção dramática* tem por consequência a *reviravolta*, porque, com ela, o protagonista vê reconhecidas por todos as suas capacidades, o seu saber e o seu valor na organização deste novo tipo de cerimónias (o novo Teatro) além das já antes conhecidas capacidades de dirigir festas e jogos. Com o sucesso da *feira de Natal*, como *cousa nova, espectáculo de vanguarda*, dá-se a reviravolta nos destinos do seu criador. Repetimos, é Gil Terrón que escolhe e chama os músicos, que organiza a *feira* desde o aparecimento do Anjo, e assim, tal como Gil Vicente profetiza: *Sé que dixo Malaquias: / ex el mi ángel os envió. // Con tan fuerte poderío (375) / que aparejará la carrera...* É uma figuração do seu sucesso com a organização da *feira*, pelo nascimento do príncipe João (o terceiro), pois o autor, neste segundo Auto, está a figurar aquele seu sucesso em *Visitação* – com a intervenção do coro antes e depois

da reviravolta, – cumprindo, pois, tal como lhe foi proposto por Leonor, a repetição do sucedido mas endereçado ao nascimento de Jesus.

O facto de haver apenas um *elemento* (Gil Terrón) no qual recai toda a *acção do drama*, embora se desenvolva em mais de um episódio, e de a *celebração do Natal* estar dependente da acção desse *elemento*, faz com que o núcleo significativo da peça seja constituído pelas actividades desenvolvidas pelo protagonista no confronto com os seus comportamentos, ou seja, pelas suas reflexões, avaliação da situação política (a dispersão do gado de João Domado), pelos jogos, pela iniciativa, organização e direcção da *feira da natividade*, pelos seus diálogos e lições (letradas), nestes incluindo os próprios temas das conversas... Mas também pela própria estrutura das relações entre os pastores, suas hierarquias, etc..

Começamos pela estrutura das relações entre os pastores.

Verificamos desde logo que Lucas tem uma ascensão sobre os pastores presentes – incluindo sobre Gil Terrón, – *ele faz o que quer*, embora com uma certa insistência o aconselhem e lhe digam para actuar ou fazer de um outro modo. Lucas não atende ao que os restantes pastores lhe dizem quando o aconselham. E embora lhes peça conselhos, interrompe os jogos a seu bel-prazer, e por fim é ele que irá decidir o que se fará depois do fim da festa, após o fim do Auto. Contudo, Brás e Gil Terrón, mas muito mais este último, têm algum ascendente sobre Lucas ao nível de conselheiros sobre o seu agir e comportamento, não apenas para os recreios e prazeres, mas até de como actuar para chamar a si os seus subordinados, ou mesmo os convidados para consigo se divertirem com alegria e boa disposição.

Silvestre, o primeiro dos que são chamados, parece ter acompanhado Lucas aos bailes onde ele esteve, e apoia todas as suas palavras ou decisões, mas, de algum modo a sua relação com Brás ou Gil é horizontal, uma relação que aparenta ser de igual para igual. O que se destaca em Mateus é não ter sido chamado e, como Lucas, ter nome de apóstolo evangelista. Mateus quase não participa mas é um fiel subordinado de Lucas, mas este ofende-se por Mateus *adivinhar*... Mateus tem uma certa ascensão hierárquica sobre os restantes, pois põe fim a uma conversa e é ele mesmo que sugere que todos se deitem a dormir...

Ordenando de forma hierárquica teremos, Lucas (1), Mateus (2) ou Mateus (1), Silvestre (3), Brás (3) e Gil (3). Silvestre está em ascensão.

As relações de confiança e amizade, embora mais complexas, identificam-se. Estas relações são muito mais pronunciadas e evidentes em relação a Gil Terrón, porque quase todas as ligações vão convergir nele por ele ser o protagonista. Entre Gil e Brás ou Gil e Silvestre há uma confiança plena e mútua, como também amizade, mas esta é mais profunda entre Brás e Gil, mas tudo leva a crer que é também comum entre os três. A relação de amizade entre Lucas e Gil é mútua e profunda, mostra-se de longa data, cada um deles parece saber o que outro alcança; mas já na relação de confiança há diferenças, Lucas pede todo o tipo de conselhos a todos, mas não faz qualquer

confiança nos conselhos dados por Gil, não lhes dá a menor importância, a não ser aqueles conselhos que tratam de jogos, gracejos, divertimentos ou festas, e nestas, a confiança é plena e cega, tal como na organização da cerimónia de Natal, entrega-se completamente ao organizador da cerimónia, tal como nos jogos, e nestes, a tal ponto que apanha com uma vara ramificada nos queixos (ou uma bofetada), do seu amigo Gil.

Quanto ao ser e comportamento das personagens, Gil apresenta-se contemplativo, é artista e filósofo, pois este carácter contemplativo sempre foi o modo de caracterizar os artistas e filósofos desde a antiguidade, é um pensador muito reflectido, que avalia bem o passado recente, que pretende um futuro em segurança para se dedicar aos seus afazeres e preocupa-se com os seus dependentes, o seu gado. Gil pressente certa insegurança e prevê uma derrocada geral. Brás é mais irreflectido, adere a tudo o que se lhe apresenta e quer sentir-se acompanhado. Silvestre é inteligente e muito observador, analisa bem cada situação e cada um dos outros pastores, todavia apresenta-se como oportunista, pretende trepar junto das famílias mais poderosas. Enquanto que Lucas é completamente frívolo, despreocupado, na peça é talvez o menos inteligente, nunca atinge as ironias e tem dificuldade em *adivinhar* (de raciocínio), o que ele mais quer é divertir-se, em festas, jogos, bailes; Mateus, que é o *conselheiro* a quem Lucas parece seguir, é sensato, seguro e calculista.

A *feita de Natal*, que se converte em espectáculo neste Auto, surge no drama delimitada por dois cânticos, e parece obedecer a todos os cânones da renascença, parece ser um presépio, sendo certo ser composto por *Madona e o Menino*, e a simplicidade da representação, que é notória no texto da peça, apresenta-se tal como surge em pinturas da Renascença, onde se representava num estábulo ou numa gruta, um menino deitado na palha onde a manifesta pobreza era marcada apenas pelo local de ambiente e pela falta de agasalhos, porque tudo o resto contrasta pela riqueza, para melhor evidenciar a nudez do menino e a sua pobreza!

O anúncio feito pelo Anjo perante os pastores, assim como a adoração destes, constitui também um quadro habitual na renascença, um quadro que é introduzido num suporte absolutamente profano, que aqui é constituído por esta peça de teatro, onde no decorrer da própria adoração se discorrem comentários alheios à situação, e onde as conversas se referem a assuntos e temas que se estendem para além da situação religiosa em presença, são conversas que se configuram melhor na demonstração de um novo saber adquirido por Gil Terrón para a ocasião em causa, constituem também a exposição de uma manifestação ideológica e, depois, na expressão da profecia de Malaquias, o sucesso do organizador da cerimónia.

Brás *Di por vida de tu tio
tú sabes de perfecías?*
Gil Terrón *Sé que dixo Malaquíás:
ex el mi ángel os envío.*

*Con tan fuerte poderío
que aparejará la carrera
delante mi haz verdadera
eñel santo templo mío.* 375

*Tú Belén pequeña eres
diz Miqueas profetando
mas ño te catarás cuando
serás grande en tus poderes.* 380

*Cuando sin cuido estuvieres
ternas el señoedor
de Israel en tu favor
para cuanto tú quisieres.* 385

Os jogos fazem parte do divertimento desencadeado por Lucas, quando chama os restantes pastores para junto de Gil, que é a pessoa mais indicada para alegrar a sua e a disposição de todos os presentes, são jogos tradicionais que ainda hoje se jogam, correspondem, assim como o presépio, a encaixes no episódio principal, e servem para melhor evidenciar o carácter e comportamento das personagens, como para figurar os próprios divertimentos. É evidente que os jogos infantis não seriam jogados nem por *verdadeiros* pastores, nem pelas *personalidades* que as personagens *figuram*, pois trata-se de uma figuração por transferência simples, utilizando a *metáfora pastoril*, da realidade da Corte para o sistema figurativo do teatro, os jogos e divertimentos na vida real serão necessariamente outros.

Podemos verificar que o autor não referencia nenhuma das personagens como rústica, e como podemos avaliar, a sua linguagem não é mal estruturada, aqui como noutros lugares estamos apenas perante o dialecto regional que tratámos na análise do *Auto da Visitação*. O facto de se apresentarem como pastores, não quer dizer que, de modo imediato e directo, sejam pessoas rústicas ou simples campónios e, pelas muitas e variadíssimas razões já apresentadas, aqui o não são.

Impõe-se uma descrição completa da *trama*, e para isso recorreremos às análises realizadas do texto e da *acção dramática*. Contudo, sublinhamos que com estas análises tentámos também seguir os preceitos de Aristóteles, como supostamente terá sido feito por Gil Vicente, com certeza numa outra visão e sequência.

Assim podemos distinguir: (6) *o espectáculo*, em especial na cena encaixada do Natal com a intervenção antes e depois deste episódio, enquadrado pela música e canções, mas também muito importante nos jogos, e, nos diálogos em geral o comportamento das personagens há-de obedecer ao seu carácter; (5) *a musicalidade* pelas canções e pelo ritmo na dicção, rimas e encadeamento; (4) *a elocução*, pelos estilos e mais elaboradas formas de expressão alcançadas em alguns textos (paródia genealógica, versos à Virgem, etc.), exigindo a valorização da *dicção* a que ficam obrigadas as personagens; (3) *o carácter* de cada uma das personagens, detectado

no seu comportamento na acção dramática da peça; (2) *o pensamento e o sentir*, que encontramos em maior grau no protagonista, o herói da peça, Gil Terrón; e por fim o principal, (1) o *mythos*, que para o alcançarmos teremos agora procurar *na trama* do auto, pelos diálogos...

Lendo a trama para alcançar o *mythos*

Os diálogos convergem em geral em Gil Terrón. Por ele se iniciam com um monólogo em forma de reflexão sobre os maus tempos que se aproximam. Como pretende manter-se seguro e abrigado (protegido das intempéries), com esperança de poder gozar ainda alguns momentos de felicidade.

Com a entrada de Brás, Gil acaba por justificar as razões da sua desilusão e manifestar a sua solidão e tristeza, não tanto pelo soldo que recebe que depressa se esgota, mas mais pelo gado que o seu pastor perde e que vai cair nas mãos de outros donos... Ainda assim, não guarda qualquer rancor ao seu pastor, que vamos verificar ser (agora) Lucas, mas mostra-se muito saudoso do seu pastor anterior, João Domado (el-rei João II de Portugal), pastor de pastores. Questiona-se mesmo sobre a dispersão do curral de João Domado, isto é, do seu gado e do destino dos pastores a soldo.

Logo na sua entrada Lucas queixa-se de, por se ter distraído em divertimentos, ter perdido mais duas das suas cabras, confirmando assim as palavras de Gil, mas não se preocupando nada com a sua perda o que quer é mais festa, e para isso chama outros pastores para que venham junto de Gil, para em conjunto se divertirem – a identificação de Gil como sujeito (na personagem figurada) que organiza os divertimentos da Corte (que se comprova pela referência a el-rei João II), – entram então outros pastores e, com a novidade do casamento de Silvestre, Gil Terrón ironiza com uma forma popular de paródia à genealogia da noiva, ridicularizando a importância dada a isso. Todavia Lucas, não entendendo a ironia e acreditando pia e textualmente no que Gil descreveu, comenta: *Dios que es casta bien honrada / ésa que habés rellatado*.

Brás, apercebendo-se da brincadeira, entra no jogo zombando. Depois também Silvestre colabora na jogada. É Mateus – *Sus, alto...* – que põe cobro ao abuso, acabando com aquela zombaria descarada, talvez com receio que Lucas se aperceba. Brás remata, como que voltando à conversa inicial, para concluir – o que ainda hoje se usa – com *a piada do mau tempo* que se sente, *que já não quer chover...* E Gil Terrón responde voltando com a ironia para fechar o assunto... *Já não? Deus seja louvado!*

Lucas quer divertimento e propõe que se jogue, Gil Terrón aceita jogar ao *abelhão* (um jogo tradicional que adiante tentaremos descrever) desde que fique no meio, dirigindo, como eixo (*pivot*) do desenrolar do jogo. Com o decorrer do jogo, e após alguns ensaios de ataque e defesa com Brás a escapar, é a ocasião de Gil Terrón bater com uma vara³ (ou dar uma bofetada) em Lucas, atingindo-se assim, na *acção dramática*, o momento mais sensível da peça, e com isso acaba tragicamente este jogo.

3 Uma haste, ou um ramo delgado, de árvore ou de arbusto com folhagem na ponta.

Após alguns momentos de recuperação dos ânimos, Brás propõe outro jogo, mas, com toda a cautela, requer uma confirmação por parte de Lucas, verificando a sua disposição. Agora será o jogo de adivinhar. Já no decorrer deste jogo, Lucas verifica que é incapaz de acertar e põe fim ao jogo: *não é um bom jogo, este*.

Chega-se assim ao fim de uma primeira parte do Auto, após benzerem-se vão todos adormecer, mas ninguém se sabe persignar, e Gil brinca com a benzedura!

A segunda parte que inclui a visita ao presépio, começa com o anjo chamando os pastores e anunciando que nasceu o redentor. Lucas não sabe o que fazer... Se há expressão que melhor caracterize Lucas, é nunca saber o que fazer! É Gil quem dirige, trata-se de uma *festa*, a visita ao presépio que há de começar e acabar com cânticos, por isso serão chamados à cena os músicos e canta-se com muita música instrumental. Mas, intercalando os momentos de canto, Gil Terrón tem preparada a *oração* e, enquanto a expressa como actor principal da *festa*, Lucas e Silvestre distraem-se com a pobreza que se evidencia no menino, ou melhor, com a falta de riqueza e ostentação, enquanto que Brás e Gil se preocupam com a saúde e bem-estar do menino e da mãe. É Gil que mais uma vez lhes chama a atenção para que estejam sossegados, e dirigindo a acção reclama para que façam as ofertas. E é Silvestre que, num acto de humildade entrega as parcas oferendas e, com isso termina a adoração que se fecha com canto e muita música.

Ainda presentes no local, mas mais desviados, os pastores passam logo a comentar a situação, pretexto para Gil expor uma erudita lição sobre a questão em causa, o que surpreende Silvestre, que comenta: *mudando vais a peleja*, (então já) *sabes de achaques de Igreja*, ao que Gil responde *agora o aprendi...* Silvestre volta a comentar e Brás questiona com uma afirmação: Gil Terrón afinal sabe também fazer profecias! Gil sabe, ou manifesta saber muito mais do que aquilo que vem a propósito do Natal, expondo a *profecia* do seu próprio sucesso na corte de Lisboa (Belém), esplendor de Portugal (Israel), fazendo sobre o assunto uma longa exposição que se sobrepõe à profecia do nascimento do Messias salvador. E depois, enquanto Lucas diz que os letrados hão de falar daquela criança, Gil aproveita para, *como um bom letrado*, expor as ideias (Agostinho) em discussão na época, em 1502. Brás mais uma vez manifesta a sua admiração por Gil estar tão letrado em matéria de religião, e Gil responde, *Deus faz destas maravilhas!* Ao que Brás comenta: *quem te vir, não dirá que nasceste em serra*. É Lucas quem vai terminar a acção (Auto) dizendo para continuarem a festa *bailando*, a canção interrompida..., *que disso, depois se falará!* Do futuro de Gil Terrón (Vicente) depois se falará...

Para uma exposição do *mythos*

Gil Vicente, está seguindo as expectativas da rainha, e da Corte em geral, com os autos de índole religiosa que permanecem nas memórias e na cultura cortesã, até no gosto pelas obras castelhanas de Juan del Encina e Lucas Fernández, mas ao mesmo

tempo está fazendo a sua aprendizagem aplicando as suas próprias experiências, os ensinamentos da *Poética* de Aristóteles:

A *tragédia* (ou a *comédia*) não está limitada a um determinado tempo de duração e pode ser apresentada numa sequência contínua de episódios, limitando-se a sua extensão, à quantidade de tempo em que o público, sem que abandone o seu interesse pela acção que se desenrola, se poderá manter interessado na sequência do que sucede no desenvolver da *acção dramática* da obra, assim como pela unidade e dimensão do *mythos*, que *seja de tal modo que se possa captar na sua globalidade*.

Ao criar uma certa continuidade ao auto anterior (*Visitação*), expondo o seu sucesso na organização das *festas* e *cerimónias* da Corte portuguesa, Gil Vicente mantém o mesmo suporte do *mythos* de *Visitação* para a *acção dramática* de *Pastoril Castelhanao*, isto é, o seu tema continua a ser a situação do Poder Real (do rei) em Portugal, a dispersão do poder pelos *Senhorios*, a nova nobreza senhorial (casamento e ascensão de Silvestre), a perda de valores e quadros técnicos (das cabras perdidas) que progressivamente vão abandonando o país, e a regressão das suas estruturas pela promoção da *aderência* (Silvestre). É também o que constará dos autos seguintes...

Também o título é elucidativo, *Pastoril Castelhanao*, que além de nos informar sobre o tipo *pastoril*, do tipo de pastores que se apresentam como personagens no Auto, é também uma figura para *Liderança Castelhana*, e este auto é apenas uma das partes, a segunda, de uma sequência de quatro, um conjunto que se conclui com o *Auto dos Quatro Tempos* no Natal de 1503.

Das novidades agora introduzidas por Gil Vicente, uma delas é *o carácter* atribuído aos protagonistas. Mais uma vez o autor prossegue a leitura da *Poética* de Aristóteles, mas o seu trabalho de criação não se constrói num seguidismo cego relativamente àquilo que o filósofo afirma, assim Gil Vicente capta o essencial do texto teórico. Além do *carácter* atribuído, ao *protagonista*, ou *herói*, é também atribuído *um pensamento*, um modo de pensar e de sentir, de Ver a realidade...

Das seis personagens do auto, em quatro dos cinco pastores, podemos ver, ler, *o carácter* que lhes foi atribuído, e assim identificar as respectivas personalidades.

Todavia não são só os protagonistas que são caracterizados, neste Auto o autor realizou de modo exemplar uma caracterização da Virgem (e até do Menino, se é possível). Assim esta Virgem distingue-se pela sua figura inconfundível, como uma figura da Renascença em toda a sua plenitude, jamais se poderia considerar como uma imagem da Idade Média... Porém, a seu tempo trataremos desta questão, de momento ficámos apenas com a análise da caracterização do protagonista, o qual apresentámos como exemplo do trabalho criativo de Gil Vicente.

Ao criar uma personagem para protagonizar um papel de destaque, Gil Vicente atribui-lhe *um carácter*, um comportamento psicológico individualizado. Pelo texto do auto, pelo *carácter das figuras* e pelas funções ou acções que vão desempenhando, foi possível identificar as principais personalidades envolvidas, embora de algumas

outras se desconheça o nome. Teremos de deixar o trabalho que resta – de identificação nominal – para algum historiador interessado, se acaso se possam encontrar nomes identificáveis para além dos já identificados.

Caracterização de Lucas

Neste Auto, como em muitos noutros, o autor encaixa alguns episódios à primeira vista dispersos, mas que têm objectivos muito bem definidos, a maioria das vezes não cumprem apenas um, pois pretendem alcançar um conjunto mais amplo de objectivos de carácter significativo.

Gil Terrón, de quem temos apresentado a caracterização, é a personagem que melhor está desenhada neste auto. Como protagonista principal é o herói da peça, contudo, da personalidade que nele está figurada, Gil Vicente, por agora não conhecemos senão o que consta do Auto, não dispomos de quaisquer outros documentos que directamente nos forneçam alguma descrição, ou caracterização do autor, que nos permita confirmar a nossa análise. Contudo, pelo conjunto da sua obra pudemos concluir que, *de facto*, Gil Terrón figura o autor do Auto, e nele, o seu sucesso na Corte portuguesa. O leitor, se entender confirmar, poderá acompanhar-nos pelas análises dos restantes autos de Gil Vicente.

Neste auto, a figura de Lucas oferece-nos a possibilidade de estabelecer um termo de comparação, entre a caracterização de Lucas, realizada por Gil Vicente, e a personalidade figurada na personagem, Manuel I de Portugal, recorrendo à caracterização deste rei realizada por Damião de Góis na sua *Crónica*...

Todavia, devemos lembrar as grandes limitações colocadas à liberdade de expressão existentes no país naquela época, e como exemplo entre muitas, muitas outras, citamos de momento, apenas a que diz respeito de um modo mais directo, ao que nós aqui tratamos: *ninguém podia dizer mal do rei...*, sabendo-se que algo semelhante se aplicava nos *senhorios*: dizer mal de *seu senhor*, de *um senhor*...

Nas *Ordenações Manuelinas*, podemos ler no Livro 5, Título IV:

Dos que dizem mal de El-Rei

Se alguém disser mal de seu Rei não será julgado por outro algum Juiz senão por Ele mesmo, ou por aquela pessoa, ou pessoas, a quem Ele em especial cometer, e lhe será dada a pena segundo a qualidade das palavras, e pessoa, e tempo, e modo, e intenção, com que forem ditas; a qual pena se poderá estender até à morte inclusive, tendo tais qualidades por onde o mereça.

É neste contexto que Gil Vicente vai caracterizar Lucas...

Lucas entra em cena fazendo alvoroço, interrompendo a conversa amena entre Gil e Brás, logo após uma saudação, *Hao caríssimos*, provoca uma dispersão dos sentidos de todos os presentes perguntando pelas suas *cabras* ausentes, que já considera perdidas.

Lucas (...) 80
*A vosotros digo yo
 si alguno de vos me vio
 perdidas unas dos cabras.*

Gil (...) 85
 Lucas *Cómo las perdisti? Di.
 Perdiéronse por ahí
 por la vega
 o algún me las soniega.*

*Ñel hato de Bras Picado
 andaba Marta bailando
 yo estívela oteando 90
 boca abierto tresportado.*

*Y al son batiendo el pie
 estuve dos horas vallientes
 el ganado entan'amientes 95
 a la he
 ño sé para dónde fue.*

Questionado sobre como terá perdido as cabras, Lucas não sabe! Apenas consegue descrever o seu interesse imediato, ver Marta bailando, olhando de boca aberta, batendo o pé ao som da música esteve ele bem mais de duas horas, e assim se manifesta toda **a sua irresponsabilidade** quanto ao gado: nem sabe para onde ele anda. Para Lucas, a falta de duas cabras é a situação em que se vê confrontado com a realidade, é uma consequência do *abandono*, assim pois: ou se perderam ou alguém as levou, ele, Lucas, é que não sabe de nada. A confirmar isto foi antes referida a nostalgia por el-rei João II de Portugal e a questão da incógnita sobre o gado do seu curral.

Perante a situação descrita por Lucas, Gil Terrón faz algumas considerações, é um dos momentos em que Gil se caracteriza, em que se confronta no seu próprio modo de pensar e agir perante a realidade exposta, o que leva Lucas a pronunciar ainda mais a sua pouca ou nenhuma preocupação com a perda das cabras. Ainda assim, Lucas tem por hábito fazer sentir que pede conselhos, que se aconselha, e desse modo se dirige a Gil e a Brás:

Lucas *Ño me quiero estar tras tras
 ya perdido es lo perdido
 qué gano en tomar sentido?
 Qué dices Gil? Y tú Bras?*

Gil Terrón alerta: *busca, busca as cabritas! / Tras que tienes muy poquitas / ño te das / de perder cada vez más*. E, apesar de todos os conselhos se dirigirem à recuperação das cabras, pedindo mesmo a ajuda de Deus, Lucas toma **uma atitude contrária**, e Gil Vicente vai repetir este aspecto no comportamento desta figura, talvez seja o

que melhor a caracteriza! Na *Crónica...*, de Damião de Góis podemos observar alguns elementos do carácter de el-rei Manuel I.

A atitude irresponsável de Lucas é sublinhada pelo facto de considerar que muito mais perderam elas, as cabras! E, depois, o que ele quer é folgar, pelo que chama outros companheiros para a farra, para melhor se divertir.

Lucas *Si los lobos las comieron
hámelas Dios de traer 120
harto terná que hacer
y si murieron
mucho más que yo perdieron.*

*Mas quiero llamar zagales
tengamos todos majada. 125*
Brás *Sube ñaquella asomada
y dales gritos mortales.*

Lucas *Hace escuro. Quién verá?
Caeré ñun barrancón.*
Gil *Toma lleva este tizón. 130*
Lucas *Dalo acá.
Este ñunca allá irá.*

Chama de longe

Nas versos transcritos, foi Brás que aconselhou Lucas sobre a melhor maneira de chamar os seus companheiros de farra, e Gil Terrón que insiste e sublinha aconselhando que leve luz para iluminar o caminho e não cair por algum barranco, mas mais uma vez Lucas ***procede de modo diverso do aconselhado...***

O autor insiste que é Gil Terrón que organiza divertimentos, jogos, ou festas, e que também os dirige e actua no momento em que se realizam. Assim podemos ver Lucas chamando os companheiros para as diversões e lembrando a todos que é Gil quem ali está, alegre e bem disposto, para os divertir...

Lucas *Que vengáis acá priado
tomaremos gasajado
que Gil Terrón está aquí 140
en abrigado
allegre y bien asombrado.*

Um outro aspecto do carácter de Lucas apresenta-se pouco depois da chegada dos amigos. Silvestre vai-se casar e a noiva é mulher da nobreza, possivelmente da nova nobreza recém criada por Manuel I, e Gil Terrón, como Brás e mesmo Silvestre, vão parodiar com a genealogia da noiva. A paródia estende-se ao hábito de apresentar uma genealogia como algo que valoriza alguém... São cerca de trinta versos seguidos (163-190) de uma paródia irónica sobre a ascendência da nobreza, da noiva e da sua

família, evidenciando bem o seu ridículo, mas Lucas é *incapaz de perceber uma ironia*, afirmando:

Lucas *Dios que es casta bien honrada
ésa que habés rellatado.*

Perante este comentário de Lucas a ironia é logo retomada, agora o dote da noiva. Agora é Silvestre que prolonga a zombaria, perante *o carácter néscio* de Lucas. O gozo atinge o limite com a pergunta de Brás: *não te querem dar a vaca?* E a resposta de Silvestre: *há três anos que está vendida!* Mateus, fiel servidor de Lucas põe termo à paródia! Mas, Gil e Brás ainda a fecham com chave de ouro, pronunciando-se Brás: *...tomemos todos prazer / que já não quer chover!...* Ao que Gil comenta: *Já não!? Deus seja louvado!*

Lucas, alheio ao divertimento dos outros, que não atinge, quer divertir-se e apela para Gil. A quem, mais uma vez, é dada a iniciativa de jogos e divertimento:

Lucas *Tengamos algún remedio* 215
que juguemos Gil Terrón.

Joga-se ao jogo do abelhão, e desta vez o autor vai evidenciar uma faceta do carácter de Lucas pelas suas atitudes, primeiro pela sua aptidão física, destreza e agilidade, e, depois, pela sua reacção que vai provocar a interrupção do jogo. Gil dirige-se a Lucas, e aconselha-o a observar como actua Brás, mas a sua *fraca aptidão para reagir*, leva a que apanhe uma boa *porrada* com a vara nos queixos!

Gil *Alza, alza el brazo más...,* 225
tú ño ves cómo está Bras?
Dite una, de mal mes!...

Brás *Ah Dios te pliega conmigo,*
do a rabia la jugada, 230
ora vistes, qué porrada!

Lucas *Tú, amigo,*
ya ño consientes castigo.

O jogo acaba de forma dramática, uma situação melindrosa, pela gravidade atin-gida com a varejada de Gil Terrón. Lucas acaba de apanhar uma forte varada, leva as mãos à cara e sente o calor na face. Brás comenta o facto ... *que porrada!*

Pouco depois, após arrefecerem e acalmarem os ânimos, é proposto o jogo de adivinhar, é mais uma vez, como sempre, Gil quem dirige, e elabora a adivinha:

Gil *Sabello has tú muy mal:*
cuál es aquel animal 240
que corre y corre y ño se ve?

Brás *Es el pecado mortal.*

Mateus *Mas el viento, mal pecado,
creyo yo que será ése.*
Lucas *Que ño es buen juego éste...,* 245
demo esto por pasado.

Mais uma vez é Lucas quem põe fim ao jogo. Não soube responder, *não sabe dar uma resposta cabal às questões que se colocam*, prefere acabar com o jogo a evidenciar mais a sua inaptidão, e ainda mais, porque foi Mateus quem respondeu!

Na segunda parte do Auto, após o apelo do Anjo, damos conta de uma outra faceta do carácter de Lucas. Quando colocado perante uma nova situação, em face de algo inesperado ou inédito, *nunca sabe o que fazer*.

Lucas *Heños aqui llevantados
qué le habemos de hacer?*
Gil *Mi fe, vámoslo a ver.*

Por último, sublinhe-se ainda um aspecto importante na exposição do carácter de Lucas, dado pelo *reconhecimento* da pobreza... Aqui, verifica-se que o autor expõe dois factores que identificam um aspecto singular do carácter da figura. *A necessidade de ostentação da riqueza contrastando com o reconhecimento da pobreza*, dado pela escolha feita, *que casa tão pobrezita escolheu para nascer!*

Lembramos os meios tostões de ouro que Manuel I mandou cunhar, apenas para dar aos pobres quando em grandes comitivas passeava por Lisboa. *Crónica...*

Lucas *Qué casa tan pobrecita
escogió para ñascer.*
Silvestre *De paja es su camacita.*
Lucas *Y establo su posada.*

Na Crónica...

Transcrevemos agora alguns trechos da *Crónica* de Damião de Góis com as palavras mais oportunas, ou as possíveis, que nos fornecem alguma informação, directa ou indirectamente, sobre o carácter do rei Manuel I de Portugal.

A descrição da pessoa do rei surge no capítulo 84º, aí se faz o seu *retrato* físico, passando de seguida a uma breve caracterização: *foi muito sofrido manso e clemente, perdoava facilmente qualquer desgosto que tivesse dos que tocavam a sua fazenda, e pessoa, porque nos casos de justiça seguia a ordem dela...*

El-rei Manuel I foi muito apreciador de boa música, na sua Corte dispunha de músicos e cantores *que lhe vinham de todas as partes da Europa, a quem fazia grandes partidos e dava grandes ordenados*, (...) Assim, seguia por norma que, *todos os domingos e dias santos jantava e ceava com música, de charamelas, sacabuxas, cornetas, harpas, tamboris, e rabecas, e nas festas principais com atabaldes, e trompetas, que todos enquanto comia tangiam cada um por seu giro, além destes tinha músicos*

mouriscos, que cantavam, e tangiam com alaúdes, e pandeiros, ao som dos quais, e assim das charamelas, harpas, rebecas, e tamboris dançavam os moços fidalgos, durando o jantar, e ceia, o serviço de uma mesa era esplêndido, como a Rei pertence.

Abreviando a descrição, vieram elefantes da Índia e um rinoceronte, e da Pérsia cavalos, onças de caça de Africa. Exibindo-se, Manuel I levava sempre consigo música e dança. Era caridoso e distribuía esmola tanto às pessoas como às instituições. Em todo o caso, o seu passatempo preferido, o mais importante de todos, era a caça, ao qual dedicava quase todo o seu tempo. Desta actividade do rei há um bom reflexo nas *Ordenações*. O rei ostentava a riqueza em passeios pela cidade e no seu apogeu envia riquíssima embaixada pela Europa, a Roma, em obediência ao Papa Leão X, enquanto os principais governantes europeus se querem livrar da tutela da Igreja ou tentam alcançar e dominar o Papado.

É muito longa a descrição de Góis feita no citado capítulo da *Crónica*. Porém, será noutros capítulos, através da descrição de acontecimentos e seus reflexos nas atitudes do rei, que damos conta do mais verdadeiro carácter de Manuel I.

Merece especial atenção o capítulo XX da IV parte da *Crónica*..., Góis narra, com alguns pormenores, factos a que assistiu pessoalmente em 1517, enquanto *moço do Paço* ajudava o seu irmão a pentear o rei, trata-se de um episódio que confirma de modo exemplar a caracterização feita por Gil Vicente...

Neste mesmo ano fez el-rei os meios tostões de prata no qual tempo estando um dia na sesta, lhe veio falar dom Jaime duque de Bragança seu sobrinho, e por a casa estar despejada sem haver mais nela que meu irmão Fructos de Góis que o penteava, e eu que tinha o bacio do penteador, praticou [conversou] el-rei com o duque algumas cousas de seu gosto, entre as quais foi perguntar-lhe que lhe parecia daquela moeda, o duque lhe respondeu que muito mal, porque moedas novas faziam sempre mudança, e carestia no preço de todas as cousas, e que com esta que fizera, por umas luvas que se vendiam por trinta reis pediam já meio tostão (...) porque a maior peste, e perdição de um reino é fazer moedas novas (...). Fez também el-rei neste ano de 1517 tostões de ouro, moeda que trazia na bolsa para dar a pobres, e mandou a Lourenço Lopes, feitor da casa da contratação da Índia, que de Anvers [Antuérpia], onde então residia, fosse a Augusta, ou Ausburgo fazer um contrato de [moeda de] cobre com um rico, e poderoso mercador por nome Jaques Fuguero [Fugger], por tempo de cinco anos, de dez mil quintais cada ano, avisando-o que não desse mais que até vinte soldos de grossos moeda da Flandres pelo quintal, que era o preço que então valia, e valera pouco tempo antes a dezassete, e dezoito, e dezanove, os quais soldos vale cada um sessenta reis da nossa moeda.

O rei Manuel I solicita um conselho ao duque de Bragança e, como nos diz Damião de Góis, faz exactamente o contrário do que lhe foi aconselhado. Não é exemplo único, mas este tem um especial interesse porque foi algo a que, quem o descreve, assistiu

de muito perto, tendo ficado impressionado por esse facto, e por isso está caracterizando a pessoa do rei meio século depois. Góis, com o apoio nos factos decorridos (um contrato com os Fugger em 1517), ainda se recorda do ocorrido na sua presença.

Em conclusão da caracterização de Lucas...

Se Lucas, que é quem no Auto se sobrepõe a todos os outros, não figurasse Manuel I, então não faria sentido uma referência tão bem explícita, *neste Auto*, a el-rei João II de Portugal, e menos sentido faria o designar de *pastor de pastores*, pois esta referência é apenas um modo de referenciar que: *vem aí o seu substituto e vamos ver como ele é...* E este, perde o rebanho e pouco se preocupa com isso.

Primeiras conclusões

Este Auto é um fragmento da autobiografia de Gil Vicente, mas não é o único auto em que o autor nos transmite um fragmento da sua vida e seus sucessos. No Auto o autor transmite-nos *o seu triunfo* como organizador das festas da Corte portuguesa e como esse triunfo se consolidou com o seu *primeiro* Auto, o próprio nos diz: *porque a substância era mui desviada, em lugar disto*, de uma Visitação, a *feira de Natal*!

Neste auto, Gil Terrón *figura* Gil Vicente; enquanto Lucas, *figura* Manuel I de Portugal; Brás, *amigo e camarada* de Gil Vicente (poderá ser figura idealizada e caracterizada, poderá também ser uma forma embrionária de alter ego, *o outro* do próprio Vicente), é um entusiasta ou organizador de festas mais populares para a Corte, *festas fora do Palácio*, touradas, arraiais, talvez as caçadas, etc.; Silvestre, que acompanha Lucas, é o primeiro dos *pastores* chamados (será figura idealizada e caracterizada, também numa forma embrionária, poderá ser *um outro* do fidalgo português, futuro fidalgo por casamento, visto pelos olhos de Vicente), é também *camarada* de Vicente, passará a fazer parte da nobreza, da nova nobreza, representa uma nova nobreza, e pelo nome, provavelmente estará ligado à caça, uma das actividades mais importantes para o rei Manuel I. Mateus chegou com Silvestre, pode constituir a outra face de Lucas, pois nem foi um dos chamados, é a personagem mais difícil de identificar pelas suas poucas intervenções, mas pelo duo, Lucas e Mateus (evangelistas), talvez seja um fidalgo antigo (*verdadeiro*, poderá tratar-se de um *pastor* mais importante, talvez seja um Secretário de Manuel I ou um Duque), ou mesmo o alter ego de Lucas, como no caso de Gil Terrón e Brás; o Anjo não está caracterizado.

Além do *carácter* atribuído às personagens, Gil Vicente inclui em Gil Terrón uma forma de pensar, figurando a exposição de *um pensamento*, atribuindo-lhe sentido algo ideológico e emocional. Neste Auto é a única personagem que se exprime de modo elaborado ao expor o seu *pensamento*, primeiro sobre a situação de descalabro em que se encontra a orbe e, depois de o relacionar com o descuidar do seu pastor sobre as ovelhas, fazendo ainda ironia ao modo como alguns outros pastores ascendem na vida social ou política, mas por último expondo as ideias quanto à ideologia e à

religião, onde a religião (uma outra ideologia) acaba de ser aprendida à pressa para a elaboração da peça. O autor está fazendo a sua auto aprendizagem, mas também é verdade que neste caso, *o tema da peça justifica a opção de um só protagonista provido de pensamento*, pois a peça foi criada em função da personagem, tratando do seu próprio sucesso na Corte portuguesa, do seu sentir, preocupações e deveres, a peça representa o sucesso de Gil Terrón ao figurar o êxito de Gil Vicente.

A característica fundamental do teatro de Gil Vicente é o seu suporte num *mythos*, numa *acção que cria em cada peça*, construindo a realidade de um modo figurativo, mas uma **realidade de facto da própria peça...**, que nos mostra o homem no seu meio social, as ideologias e as forças sociais nas suas diversas relações, e quase sempre na luta pelo Poder. Todas as suas peças contêm algum passo ou conflito da *História da Europa e o Poder político e ideológico* como suporte, todas elas envolvem uma *acção dramática* com origem na actuação do Poder político, ou económico, ou da elite com hegemonia ideológica (Igreja, teólogos e académicos) e cultural.

Na didascália da peça ficou escrito por Gil Vicente, – sabemos que foi ele próprio pelo estilo da prosa e porque denota a sua humildade na suprema ironia – em conclusão da *Visitação*, um resumo do *mythos* que transcrevemos:

*E por ser **cousa nova** [arte moderna, arte da renascença] em Portugal, gostou tanto a rainha velha desta representação que pediu ao autor que isto mesmo lhe representasse às matinas do Natal, endereçado ao nascimento do redentor. E porque a substância era mui desviada, em lugar disto fez a seguinte obra.*

Ora, foi exactamente dar corpo a esta recomendação que o autor fez com este *Auto Pastoril Castelhana*. Assim, logo após traduzir, na primeira parte da peça, a sua situação na Corte portuguesa, o **isto mesmo** prossegue com o anúncio do nascimento do príncipe (o Anjo), seguindo-se a preparação *figurada* do *Auto da Visitação* (na preparação da festa de Natal) e, logo após a sua representação em *Visitação* (a festa de Natal), com as ofertas simples dos pastores, seguem-se as manifestações do seu sucesso pela festa realizada, com o colóquio e discursos sobre o *objecto* da representação (gostou tanto a rainha velha), depois as perspectivas de futuro do autor na Corte, e tudo **isto mesmo** – *representado às matinas do Natal – endereçado ao nascimento do redentor*.

Conclui então Gil Vicente com a sua excelente ironia:

*E porque a substância era mui desviada, **em lugar disto**, fez a seguinte obra.*

E entra logo em cena manifestando a sua consciência...

Entra primeiramente um pastor inclinado à vida contemplativa, e anda sempre solitário. Entra outro que o repreende disso.

Sobre o *mythos* de *Pastoril Castelhana*

A ideia de colocar *o autor em cena*, em figura de *pastor*, como já constatámos (também nos informa Garcia de Resende), é de Juan del Encina, mas Gil Vicente vai muito mais longe. Este auto *descreve*, ou melhor *figura* o sucesso de Gil Vicente, numa *descrição* que se formula na *acção dramática*. Apresenta o autor do Auto enfrentando o rei e confrontando-se com o restrito meio social, político e cultural onde se realiza esse triunfo, a Corte portuguesa.

Colocando em cena a História, Gil Vicente organizador de jogos, festas, cortejos, etc., mostra-nos o seu sucesso na Corte Portuguesa, apresenta-se neste auto por ele mesmo, como autor e actor, caracterizando-se como o *ideal cortesão*, glosando versos famosos, dirigindo e inventando jogos, organizando festejos, dissertando sobre a ideologia da época, a religião e sua filosofia, bailando, etc.. E na ficção em causa, como personagem *profetizada*, *profetiza* o seu próprio sucesso no sucesso da personagem da ficção, onde também na ficção, a personagem questiona a *profecia* do sucesso, e de tal modo que tudo se passa assim figurado, na peça de teatro como na vida real se irá passar, *concretizando a profecia*: um Gil com a mesma origem, exercendo as mesmas funções, fazendo e cumprindo a mesma actividade, na ficção como na realidade. É um caso muito especial, na história do teatro. Realidade e ficção ocupam o mesmo espaço, o mesmo tempo, e quase que *a mesma acção*.

Tal como em Juan del Encina,⁴ a realidade e a ficção conjugam-se... E, como ficou escrito na didascália, *por ser cousa nova*⁵ em Portugal, *gostou tanto a rainha velha desta representação que pediu ao autor que isto mesmo lhe representasse*... Isto trata da aprovação do seu teatro, com uma garantia de futuro, atribuição de funções, trata de um modo mais geral, da situação do autor na Corte portuguesa, da sua opção por um lugar em segurança, um lugar onde desenvolver o seu trabalho, trata da confiança que o rei deposita nele, do seu convívio com o rei, dos conselhos dados ao rei a que este não dá qualquer valor ou importância, trata da formação de uma nova nobreza com a atribuição de novos títulos nobiliários (e senhorios), enfim, descreve a sua visão do estado do país e da Corte portuguesa e, essencialmente do comportamento e carácter do rei Manuel I, em especial quando comparado com o passado recente, com os tempos de el-rei João II de Portugal.

Mostra em especial a relação entre dois protagonistas Gil Terrón e Lucas, entre Gil Vicente e Manuel I de Portugal, quer mostrar o carácter de um e de outro, mostra

4 A análise que fizemos das obras de Juan del Encina debruçou-se sobre a questão *pastoril*, e esteve limitada, *por força do nosso estudo*, à compilação publicada antes de 1502, em Salamanca 1496. Destacámos as peças: *Égloga representada en requesta de unos amores*; e *Égloga de Mingo, Gil e Pascuala*. Sobre o assunto consultar o livro: *Gil Vicente, Auto da Visitação. Sobre as origens*.

5 É Gil Vicente quem classifica o *Auto da Visitação* como *cousa nova*.

pelo pensamento de Vicente, o carácter do rei, o carácter de quem detém o Poder, o carácter de quem tem o governo da Nação, e mostra também a situação em que se encontra o Poder, a dispersão dos recursos humanos de valor, a perda do sentido de responsabilidade demonstrada pelo constante envolvimento em divertimentos, em suma, o descabro da Nação pela fuga e dispersão dos seus melhores cidadãos: *a perda constante e progressiva do seu já pouco gado!*

Mostra que a religião é apenas mais uma formalidade, tanto para Lucas como para todos os outros na peça. Na verdade todos ignoram as orações. Em termos figurativos, eles nem sequer se sabem benzer, mas é uma formalidade a respeitar e a manter, muito embora à volta dela e na sua presença, todos se alheiem da situação e tratem de muitos outros assuntos alheios à religião. Mostra também que o autor só agora se debruçou sobre questões religiosas, ele teve de estudar o assunto para realizar este *Auto Pastoril Castelhanao*.

Mostra que, para Gil Vicente – que o regista na sua História – o rei João II de Portugal, a quem antes esteve entregue o Poder, era amado pelo seu exercício, e mostra-o a quem está agora no Poder em Portugal de 1502. Mostra que se perdem muitos dos recursos humanos (mesmo os mais próximos do Poder, ou do rei), sem que haja qualquer preocupação com isso.

A grande simplicidade conseguida pelo autor para nos mostrar esta *mensagem* no *mythos* deste auto, faz dele uma obra extraordinária.

Na verdade, este auto é a continuação do primeiro, não apenas porque segue a sequência dos acontecimentos reais, mas sobretudo porque constitui uma acção de um só tema, embora com alguns episódios fundidos no tema, é um auto que toma a *Visitação* como uma primeira acção, que prossegue um conteúdo temático, e que prosseguindo ainda em *Reis Magos*, vai terminar em *Quatro Tempos*. É também uma continuação do primeiro Auto, porque o autor assim o entendeu ao redigir a didascália. Assim como *Reis Magos* é também a continuação deste, pois que... *A dita senhora rainha, muito satisfeita desta pobre cousa, pediu ao autor que para o dia dos Reis seguinte lhe fizesse outra obra*. Este texto da didascália, pela humildade expressa com o *desta pobre cousa*, não dá lugar a dúvidas, foi mesmo escrito pelo autor. Assim, esta didascália, como a antecedente, podemos confirmar ter sido escrita pelo autor. Haverá muitas outras escritas pelo autor, mas também há muitas desaparecidas, alteradas e algumas outras, escritas por mãos danosas (Inquisição).

A leitura do texto do Auto

Como verificámos este *pastoril* não é o *pastoril* de Juan del Encina! Trata-se do *isto cá* a que Garcia de Resende se refere! E este *pastoril* de Gil Vicente, não só é muito ***mais eloquente*** por atribuir um bem vincado *carácter* às personagens, como ainda, por ter atribuído também um *pensamento* a um dos protagonistas, mas mais ainda, porque a peça se concretiza numa ***acção dramática***.

Este "pastoril" deriva em parte, como dissemos, de uma síntese do trabalho de Francisco de Madrid (como o que foi apresentado em *Égloga*), com os trabalhos de Juan del Encina na sua publicação de 1496, mas mais do que isso, ele constitui uma síntese de Gil Vicente enriquecida com a leitura atenta da *Poética* de Aristóteles. O autor ultrapassa mesmo os preceitos ditados pelo filósofo grego, demonstrando *na prática* como na forma *poética*, a *Arte figurando o pensamento*, se dirige ao intelecto exigindo, para a sua compreensão, a percepção do *mythos* formulado no objecto.

Uma leitura da peça bem concluída, apenas se pode desenvolver com o hábito, com um bem sedimentado uso de conhecimentos adquiridos e, de tal modo estruturados que estejam aptos a fornecer à inteligência os meios mais capazes de perceber e captar as alusões, motivações, intenções, funções, em suma as metáforas, os *textos* no texto – nos discursos e diálogos das personagens, e ou, no sentido das *imagens* presentes, no *espaço* e no *tempo* criados, nas *relações* às *referências ausentes* – lendo a *forma da obra de Arte* e todas as *figurações* presentes com os (nos) *seus cenários*.

Neste Auto, como em muitos outros, é pela dualidade das figurações que o dramaturgo efectua a demonstração, realizando *uma demonstração por evidência*, tal como acontece na geometria. Ou como o autor afirma no seu *Sermão* feito em Abrantes em 1506, *por que sigamos, la regla y compás*, que atentemos com *regra e compasso*, com todo o rigor, sejamos conduzidos pelo que foi também e tão bem, concebido e realizado, com *régua e compasso*.

Concentremo-nos então na descrição da peça: o Auto centra-se, em toda a sua *acção dramática*, na figura de Gil Terrón que, de início, se caracteriza sumariamente. Gil apresenta-se como um *pastor* melancólico, numa atitude reflexiva e nostálgica sobre um passado recente. Reflecte sobre o seu futuro e, inclinado à vida contemplativa, tempos antes do seu sucesso (*Visitação*) encontrava-se distanciado da convivência social da Corte, mas mesmo afastado, organizava jogos e folias. Constitui no Auto uma auto-avaliação de Vicente que, com a organização de jogos e simples divertimentos, não encontra para si grande futuro, até ao momento em que surge o Anjo (o príncipe João) e tudo muda, quando, ele próprio, e de imediato, toma a iniciativa de organizar uma festa diferente para celebrar o seu nascimento. A festa obteve grande sucesso e Gil Terrón terá um futuro brilhante à sua frente, isso mesmo lhe promete Lucas.

A caracterização de Gil Terrón vai adquirindo maior definição com o decorrer da peça, contudo, além dos aspectos de *carácter psicológico*, foram-lhe atribuídos *um modo de pensar, ideias próprias e conhecimentos vastos, e ainda, um sentir e agir apropriados ao desempenho das suas funções*. No início, a solidão da figura é, na aparência, social, todavia, com o prosseguir da acção, verifica-se que – o autor assim o quis definir – o seu isolamento é muito mais de ordem cultural e intelectual.

Quando em 1502 Gil Vicente escreve este Auto, está ainda longe de se sentir culturalmente acompanhado. Ser dedicado à Arte – vida contemplativa – consistia em ser reconhecido como sabedor de vários ofícios, de entre os quais se poderia tomar

algum como especialidade, conforme as necessidades do empregador, pelas práticas adquiridas com projectos dos seus antecessores, e depois, com os seus próprios projectos e funções para as quais viesse a ser contratado.

Os ofícios do *desenho* – das Artes plásticas – compreendiam uma vasta gama de conhecimentos e de novas tecnologias, da anatomia à óptica, da arquitectura, escultura, pintura, gravura, ourivesaria, às engenharias, incluindo civil e militar, e aos especialistas como Alberti, Brunelleschi, Verrocchio, Leonardo da Vinci, – ou Gil Vicente – competia-lhes ainda, *desenhar a imagem* do seu amo e senhor e glorificar essa *imagem* com a organização de Cortejos e Triunfos, de Cerimónias espectaculares para duques, reis, príncipes ou outros governantes que, a tempo inteiro, e de forma permanente, os contratavam para as mais variadas tarefas envolvidas na apresentação da sua glória ou riqueza, pelo esplendor surpreendente das suas festas, dos seus triunfos, passeios pela cidade ou simples passatempos.

Nestas funções de *inventor de surpresas* e organizador de cerimónias vamos encontrar Gil Vicente ao serviço do seu senhor, o rei Manuel I de Portugal, ou Gil Terrón ao serviço de Lucas, organizando os jogos, os divertimentos, os bailes, as cerimónias como as festas, os espectáculos musicais, a festa de Natal, etc., as tarefas abrangidas por estas funções são tradicionalmente amplas, como Gil demonstra na peça, e abrangem diversas áreas artísticas e de engenharia, às quais o artista responsável tem de dar resposta cabal. Como em muitos outros casos, a ourivesaria ou a pintura estão presentes, mas indispensável é sempre o desenho, e este é decisivo para a aprovação de qualquer projecto nestas funções. Gil Vicente acrescenta aos seus serviços ainda outras valias, a poesia, a retórica e agora o teatro.

Organizando as cerimónias, festas, jogos e divertimentos

Lucas chamando outros pastores... *vengáis acá priado / tomaremos gasajado / que Gil Terrón está aquí / en abrigado / alegre y bien asombrado*. (... e pouco tempo mais tarde) *Tengamos algún remedio / que juguemos Gil Terrón*. Ao que este, agora, propõe o jogo e as condições em que se deve jogar, Gil: *Juguemos al abejón / mas tiengo de estar en medio*. Brás responde, como justificação para a aceitação das condições: *Tú ñaciste más templano*. (Tu nasceste mais cedo, isto é, és o mais velho de entre nós).

Alguns autores têm apresentado como argumento para a recusa de Gil Vicente como mestre de retórica de Manuel I, o *facto* (1) de este ser mais velho que o dramaturgo, assim como no *facto* (2) de na época em que Manuel recebeu a sua formação, Gil Vicente não podia ter idade para ser mestre de coisa nenhuma, *pressupondo* (3) que Manuel I seria criança quando recebeu lições de retórica, ou (4) que um mestre de retórica ao serviço de um rei teria de ter sido ou ser seu mestre escolar.

É hoje possível datar correctamente o *Auto da Festa* e, demonstrar que, este é o único auto, de entre os até agora conhecidos e identificados como de sua autoria, onde de uma forma directa o autor faz referência à sua idade, o que desfaz o primeiro *facto*

(1). Gil Vicente nasceu em, ou antes, de 1466, nasceu entre 1457 e 1466, pois a versão hoje conhecida de *Festa* é de 1528, (podendo ter havido, eventualmente, uma versão anterior desta peça, contudo, mesmo no original, o *Auto da Festa* é sem dúvida nenhuma de 1528), enquanto que Manuel I, nasceu em 1469, Gil Vicente é, no mínimo, dois ou três anos mais velho que este rei.

Quanto ao segundo *facto*, parte do *pressuposto* em três (3), e este pressuposto, não é correcto pelos factos históricos que todos conhecemos: Manuel I, enquanto criança e durante a sua juventude, não recebeu a educação própria para vir a ser rei de Portugal. A questão da sua formação para o cargo só se coloca a partir da morte de Afonso em 1491, o filho do rei João II, mas mais precisamente a partir de 1493, quando este rei se vê forçado a desistir de legar o reino a seu filho bastardo, Jorge Lencastre. Só em 1493, portanto, é que Manuel I recebe a notícia do rei, seu primo e padrinho, que será seu o sucessor no trono de Portugal. Nesse ano terá iniciado a sua formação para governar, incluindo o falar com rigor perante um público mais exigente, a Corte, as Cortes, mas sobretudo frente ao Corpo diplomático. É neste contexto que pode aparecer Gil Vicente como mestre de retórica de Manuel I. Não queremos com isto afirmar que o tenha sido, **mas que podia ter sido**, e que há que investigar, que os argumentos até agora encontrados (os que citámos) para negar **o facto**, são completamente descabidos.

Por último, assumir que um mestre de retórica ao serviço de um rei seria o seu professor de retórica também não nos parece correcto, a avaliar por outros casos de mestres de retórica ao serviço de reis, príncipes e duques europeus ou até do Papa.

Gil Vicente mostra-nos neste Auto até que ponto existe uma ampla confiança entre Lucas (Manuel I) e Gil Terrón, a sua própria figura. Assim, para o jogo do abelhão,⁶ Gil vai ficar no centro com a direcção do jogo, atacando os restantes pastores que se dispõem à sua volta com as palmas das mãos juntas e colocadas à frente da boca e, sem que Gil possa identificar quem, sopram por entre os dedos e as palmas das mãos, imitando o zumbir das abelhas. Gil ao centro com uma vara (com ramagem), deve apanhar o abelhão varejando e, se tenta bater em quem não zumbiu perde e vai ocupar o lugar deste, passando este ao centro. Cada um defende-se, afastando a vara com a mão, perdem e saem de jogo quando levam com a vara na face ou nas queixadas.

No decorrer do jogo e após alguns falhanços de Gil em acertar as varejadas, no Auto estão documentados alguns, primeiro na voz de Gil, *Ora sus, sus veisme aqui, / tú también, pásate allí...* (Silvestre, ou Brás, ou qualquer dos figurantes chamados), mas em especial numa dessas varadas falhadas, em que Brás não pára quieto e se defende amparando com a mão a vara que vinha em sua direcção, *Hermano, párate así / ea sus, para la mano*. Brás então comenta, *He miedo que me darás!*⁷

Após a defesa de Brás, é a vez (ou mais uma vez) de Gil se dirigir a Lucas:

6 Este primeiro é um jogo de carácter popular, é importante atender a isso para que, numa encenação, se possa contrastar com o jogo seguinte, o *jogo de adivinhar*, este de carácter aristocrático, cortesão, um jogo de salão das Cortes europeias.

7 O jogo pode ser sem vara, só à bofetada. Numa encenação poderá (e deverá) haver mais *jogadas falhadas* para além das que estão comentadas pelas personagens no Auto.

Alza, alza el brazo más, / tú ño ves cómo está Bras?...

Pouco depois, numa outra volta lá vai vara, a *porrada* / *Dite una, de mal mes...*

Com a *porrada* foi atingido o momento mais *dramático* da peça, pois Gil Terrón excedeu-se, ultrapassou todas as *regras* sociais permitidas atacando fisicamente o próprio monarca, ainda que isso acontecesse num jogo, não era um bom sinal para o seu futuro na Corte. A *porrada* foi de tal ordem que o jogo parou, assumindo-se na acção o *drama* do acontecimento, pelo barulho provocado, ou pela reacção de Lucas que, não habituado a esta situação a teria estranhado e levado as suas mãos à cara, para poder sentir nos queixos (face) o calor provocado por aquela grande varada.

Brás comenta o sucedido: *Ah Dios! te pliega comigo / do a rabia la jugada, / ora vistes..., qué porrada!* E Lucas dirige-se a Gil com admiração, *Tú, amigo, / ya ño consientes castigo* (era ele que zumbia). Gil Terrón não poderá ser castigado pela *porrada* que acaba de dar, é jogo, mas a situação em que se coloca perante o seu rei pode pôr em causa o seu próprio futuro na Corte portuguesa. Na verdade só figurado na peça.

Após alguns momentos, para arrefecer os ânimos e recuperar da situação, Brás propõe outro jogo: *juguemos de adivinar*. Agora para um jogo palaciano, actividade em que se ocupavam as elites, um jogo para *cortesão* em salão da Corte,⁸ neste Auto apresentado de forma caricaturada, como convém a uma comédia.

A descrição daquilo que parece corresponder ao saudosismo de Sá de Miranda, quando se refere ao passado dos serões da Corte de Lisboa, encontrámos no *Livro do Cortesão* de Baltasar Castiglione (1478-1529).⁹

...logo depois da ceia era costume ir para casa da Duquesa,¹⁰ onde entre outras muitas festas e músicas que continuamente ali se usavam, algumas vezes se propunham subtis questões, e outras se inventavam alguns jogos engenhosos, ora conforme a vontade de um ora de outro: com os quais os que ali estavam enamorados davam a descobrir os seus pensamentos por meio de figuras a quem mais lhes aprazia. Outras vezes levantavam-se discussões de vários assuntos, ou trocavam-se motes¹¹ entre alguns.

8 O *Cançonero General* de H. Castillo e o *Cancioneiro Geral* de G. Resende mostram por si só, e em especial pelo seu conteúdo, grande parte das actividades culturais que ocupavam a elite na Corte portuguesa. O tipo de jogo é descrito em 1528, por Baldassarre Castiglione em *Il libro del Cortegiano*. A um bom cortesão era exigido não só uma boa presença de corpo, gestos e linguagem educada, ser capaz de falar de política, religião, etc., com dotes e formação na retórica, Letras e Artes – poesia, música, desenho, pintura, etc., – mas sobretudo imaginação criadora, capaz de improvisar (inventar) *jogos de adivinhação*: acção em que um cortesão desafiava, aqueles que o ouviam, a adivinhar, recriando a face objectiva da alegoria correspondente ao que era exposto por uma breve descrição realizada. Consistia, na prática, na exibição dos dotes de imaginação de um orador que assim desafiava os outros a descobrir que alegoria estaria ele a sugerir através da adivinha que construía. Em 1502, Gil Vicente era (como Gil Terrón) com certeza um cortesão com qualidades ímpares, conforme as exigências de Castiglione e da Corte de Urbino.

9 Usámos a tradução castelhana de Boscán e Garcilaso de laVega.

10 Elisabetta Gonzaga, mulher de Guidobaldo di Montefeltro, duque de Urbino.

11 *Motes*, na tradução castelhana de Juan Boscán, motes para serem glosados para uso dos dotes poéticos dos cortesãos. *Divisas*, segundo outras traduções, aliás seguindo os exemplos de alguns dos jogos em causa, significado das divisas (imagens e texto da heráldica ou outras, como

E assim folgavam (...) De maneira que nunca naquela casa faltavam os mais excelentes engenhos em qualquer das actividades culturais que em Itália se desenvolvem...

... cada um fazia diligência em intervir com algo da sua parte, em especial nos jogos que em cada noite se propunham. A ordem deles era. Que logo que chegados perante a Duquesa, se sentavam em volta (círculo), cada um a seu prazer e como lhes cabia, e ao assentarem-se punham-se alternadamente um galã com uma dama, até não haver mais damas, porque sempre eles eram em maior número. De seguida tudo era dirigido conforme à Duquesa melhor parecia, que a mais das vezes atribuía essas funções a Emília¹² ...

A cada um era então requerido que inventasse um jogo engenhoso.

Lucas está já pronto para o jogo respondendo logo: *Que me plaz*. Brás ainda com dúvidas da prontidão de Lucas, talvez pelo seu tom de voz ou pela ainda presente reacção à bofetada, insiste junto de Lucas para obter a certeza daquela resposta, ou uma decisão mais afirmativa, *Di compañero?* Mas Lucas, apesar de tudo, mantém toda a sua confiança em Gil para qualquer jogo, e decide: *Mas, comienze Gil, primero*. E Gil aceita prontamente.

| | | |
|--------|---|-----|
| Gil | <i>Que me plaz de començar.</i> | |
| | <i>Comenzad de adivinar.</i> | |
| Lucas | <i>Qué?</i> | |
| Gil | <i>Sabello has tú muy mal:</i> | |
| | <i>Cuál es aquel animal</i> | 240 |
| | <i>que corre y corre y ño se ve?</i> | |
| Brás | <i>Es el pecado mortal.</i> | |
| Mateus | <i>Mas, el viento, mal pecado!</i> | |
| | <i>Creyo yo, que será ése.</i> | |
| Lucas | <i>Que ño es buen juego éste,</i> | 245 |
| | <i>demos esto por pasado.</i> | |

No decorrer deste segundo jogo, de *diversão de serão da Corte*, Lucas, vendo que está a ser ultrapassado, não se sente capaz de adivinhar e acaba com as adivinhas dizendo, *Que ño es buen juego éste / demos esto por pasado*.

Verificámos que é de Lucas que parte a decisão de jogar, é quem chama os outros para o divertimento, decide o início e impõe o fim de cada jogo, e é Gil quem os organiza e dirige, podemos verificar também que os jogos são apenas um dos divertimentos possíveis entre outros, *tomaremos gasajado / que Gil Terrón está aquí / en abrigado / allegre y bien asombrado*.

A ideia de Gil Terrón a organizar divertimentos e festas com cantigas é dada desde logo com a sua entrada, descrevendo isso como uma obrigação, *Quiero aquí poner*

em “Divisa da cidade de Coimbra”). Ou talvez (também): “*trocavam-se impressos [livros] como hoje chamamos*”, pela cópia do original italiano e em traduções para inglês...

12 Emília Pia, amiga da Duquesa, cunhada, viúva do irmão do duque.

mi hato / que cumple estar añaceando / y andarme aquí holgando / canticando rato a rato. E, por fim, constatamos que é também Gil que alerta, dinamiza e organiza a **cerimónia** de Natal, a adoração dos pastores, é ele quem pronuncia a oração, ensina e explica o que está ali no presépio.

A *fiesta de Natal* está toda sob a sua direcção, desde o anúncio do Anjo até ao final da cerimónia. E como nós sabemos da leitura da didascália, a organização da *fiesta de Natal* foi requerida a Gil Vicente pela rainha velha e, neste Auto é Gil Terrón quem a organiza, dirige e expõe sobre o seu significado. Desde o início da segunda parte é ele quem ouve o anúncio do Anjo e a música que o acompanha, é ele quem desperta e leva os outros pastores à acção, quem oferece a oração pela sua própria boca, por fim é ele quem ainda explica aos outros o que se passa e, em que consiste aquela festividade.¹³ Lucas nem sabe o que fazer e sempre deposita toda a confiança em Gil Terrón e, por fim, perante o regozijo de todos, lhe promete, adiando a decisão, que sobre o seu futuro depois se haverá de falar.

A soldo do pastor actual

Solo quiero canticar / repastando mis cabritas / por estas sierras benditas / ño me acuerdo del lugar. Prevendo um futuro cheio de imprevistos, prefere o sossego e a segurança que se requer para desenvolver os seus anseios e da sua equipa de trabalho, *quiero repastar aquí / mi ganado, veislo allí / soncas, ñaquella abrigada. / Yo aquí estoy abrigado / del tempero de fortuna. / Añublada está la luna, / mal pecado, / lloverá soncas priado...*

Os que dependem de si são importantes e, apesar de um muito bem justificado saudosismo de João Domado,¹⁴ não guarda rancor ao pastor: *Aunque huyo la compañía / ño quiero mal a pastor...*

Os maus tempos que se aproximam derivam, para Gil Vicente, da política traçada pelo rei, com a ajuda de alguns conselheiros evidentemente. Mas o que o autor tão bem expressa com as referências a el-rei João II de Portugal, incluindo a afirmação de que todo o seu gado se dispersa, restando uns poucos que, como ele próprio, apesar de descontentes com a política seguida se mantêm com o seu gado neste abrigo, a Corte portuguesa. Ocupando o seu lugar *no curral* observa a dispersão dos pastores – o gado de el-rei João II de Portugal – e vê, desgostoso, a partida dos melhores e mais capazes, que progressivamente vão abandonando o país.

Di zagal / qué se hizo su corral? / Vete tú Bras al respingo / que yo desclucio del torruño. Também Brás está de acordo com a opinião de Gil, mas prefere não ter preo-

¹³ Lembramos que o *modelo ideal de cortesão*, sobre o que alguns anos mais tarde Castiglione escreve, incluía também este conhecesse bem as sagradas escrituras e fosse capaz de dissertar sobre a religião e os problemas filosóficos envolvidos entre a fé e a razão, saber expor e fazer poemas sobre quaisquer das matérias que se desenvolviam no país e na Europa.

¹⁴ Supomos significar Amado, também *Damada*, nos parece Amada, neste Auto. Gil Terrón pergunta a Silvestre: *Quién es la esposa que hubiste?* ...e ele responde: *Teresuela, mi damada.*

cupações com o futuro, quer folgar e cantar enquanto pode e não chega a derrocada final. *Anda, anda acompañado, / canta y huelga en las majadas / que este mundo, Gil aosadas, / mal pecado, / se debroca muy priado*. Brás foi ao encontro dos desejos de Gil, mas este não troca a sua segurança e as perspectivas de futuro do seu gado, pela consequente incerteza derivada do abandono deste seu abrigo, ele sabe que o trabalho artístico raramente é bem avaliado, e embora aqui não lhe atribuíam grande valor, ele tem a garantia da confiança pessoal do rei e, de certo modo, encontra-se num lugar destacado. *Solo quiero canticar / repastando mis cabritas / por estas sierras benditas / ño me acuerdo / del lugar*. Gil Vicente sabe que mesmo nisso poderá haver dúvidas, e prefere andar só, *mas yo aprisco mejor / apartado en la montaña*.

Andando solo magino / que la soldada que gano / se me pierde de la mano / soncas en cualquier camino. // Nesta soledad me enseño / que el ganado con que ando / ño sabré cómo ñi cuándo / según sueño / quizá será dotro dueño.

Está atento ao seu gado e cuida dele, mas nada garante que seja sempre ele o dono do gado que pascê. *De continuo siempre oteo / ingrillando los oídos / si darán soncas gemidos / de deseo / los corderos que careo*. Nada impede a perda generalizada, quer do gado português quer do gado estrangeiro ainda ao serviço de Portugal, assim como verificamos no Auto, quando estando Gil Terrón e Brás conversando entra outro pastor. “Diz outro pastor per nome Lucas:” ... *digo yo / si alguno de vos, me vio / perdidas, unas dos cabras*. Com a mudança de cena a peça adquire outro rumo, Lucas é quem domina o grupo de pastores.

O substituto do pastor de pastores

Lucas apresenta-se em cena à procura de *duas cabras que perdeu...*, *não sabe bem como, nem porquê*. Sabe apenas que, por duas horas, ficou de *boca aberta* vendo *Marta bailando...* Pois é esta a resposta dada a Gil Terrón quando este lhe pergunta: *Cómo las perdisti? Di*. – Ao que Lucas responde:

*Perdiéronse por ahí,
por la vega
o algún me las soniega.*

*Ñel ható de Bras Picado
andaba Marta bailando,
yo estívela oteando,
boca abierto, trasportado...*

*Y al son batiendo el pie,
estuve dos horas vallientes,
el ganado entan'amientes
a la he,
ño sé para dónde fue.*

Do antigo curral de João Domado, agora de Lucas, perderam-se *mais duas cabras* e a preocupação com isso é quase nula. No entanto, Lucas quer e pede conselhos, pretende saber como deve actuar nestes casos, mas ainda assim também não se quer preocupar. *Ño me quiero estar tras tras, / ya perdido, es lo perdido, / qué gano en tomar sentido? / Qué dices Gil? Y tú Bras?* Brás não responde a esta pergunta, é Gil que continua preocupado e insiste em aconselhar Lucas. *Tú muy perezoso estás, / busca, busca las cabritas. / Tras que tienes muy poquitas, / ño te das / de perder cada vez más.* Assim se figura a constatação da dispersão, ou da saída do país (desaparecimento), do *gado* de João Domado, Gil aconselha mesmo a que ele, o novo pastor, apele para Deus, fazendo crer o seu fervor e crença no poder divino... *Encomiéndalas a Dios...* Mas em Lucas os conselhos não se fazem sentir, e também não faz assim tanta fê na religião, pois logo a seguir, referindo-se a Deus, pergunta: *Qué podrá eso prestar?*

Gil Vicente mostra-nos aqui, com todas as palavras, até que ponto devemos nós acreditar na religiosidade do rei, pois na peça, este texto na fala de Lucas não seria aqui introduzido por acaso, ou para enfeitar, faz também parte da caracterização de Lucas e corresponde exactamente ao que Gil Vicente quer dizer, e Gil insiste ainda: *Él te las irá buscar / que siempre mira por ños.* Todavia, Lucas conclui a questão levantada com a dispersão do curral de João Domado: *Si los lobos las comieron / hámelas Dios de traer / harto terná que hacer / y si murieron / mucho más que yo perdieron.*

Esta questão da dispersão dos recursos humanos existentes no reinado de João II, o *Príncipe Perfeito*, pode ser melhor documentada por dados históricos da época, mas isso será tarefa a ser realizada por historiadores, porque quanto a nós, temos de acreditar na versão de Gil Vicente, que está a expor a sua *visão do mundo* da época, e sabemos que ele, melhor que muitos outros, de modo figurativo, está aqui a escrever a *História da Europa* – aqui a sua entrada pessoal na cena política e cultural – e disso deixámos como pistas os figurados *factos referenciados*...¹⁵

A burguesia e a nobreza senhorial

Lucas apesar de estar chegando de um *arraial*, pretende novas diversões, quer mais companheiros para melhor ampliar a *festa*. Na chegada afirma vir do *rebanho (fato)* de Brás Picado, que pretenderá ser uma figuração da nobreza senhorial, se considerarmos também a referência a Brás Pelado. As duas referências são semelhantes e, com elas, o autor quererá referir a mais alta nobreza real.

Ñel hato de Bras Picado, Gil Vicente quererá aqui referir Castela (ou Aragão), onde o rei esteve durante algum tempo, o que se pode comprovar, se mais não houver, pela

¹⁵ Também neste aspecto, podemos dar conta na mesma época de outras críticas políticas que concordam com as de Gil Vicente, pois também no *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende vamos encontrar avaliações semelhantes das práticas, política e social, na *carta* de Álvaro de Brito Pestana, dirigida a Luís Fogaça, que terá sido redigida antes de 1500, ou o texto de Duarte da Gama escrito também depois de 1496, como refere Aida Fernanda Dias em *A sombra dos grandes*. Revista de Filologia Românica vol.II, 1984.

criação das Misericórdias ou pelo locais de assinatura de vários forais, uns assinados em Saragoça, outros em Segóvia e em Ávila, trabalho para o historiador. Também em Castela o príncipe Miguel da Paz – seu filho e de Isabel (primeira mulher), irmã da rainha Maria – para ser criado em Espanha e governar os reinos peninsulares... Aí nasceu, viveu e morreu.

Mas quiero llamar zagales / tengamos todos majada. Com esta expressão da sua vontade deve entender-se que é ele quem manda naquele grupo de pastores. Para um melhor esclarecimento Gil Vicente põe Brás a aconselhar: *Sube ñaquella asomada / y dales gritos mortales.* Todavia Lucas, não aceitando conselhos nem obedecendo a sugestões, diz: *Hace escuro. Quién verá? / Caeré ñun barrancón...* Gil Terrón insiste: *Toma, lleva este tizón.* É na sequência disto que se verificamos uma decisão conclusiva de Lucas: *Dalo acá. / Éste ñunca allá irá.* Afirmando assim a sua superioridade hierárquica. E, posto isto, *chama de longe* os seus companheiros de folguedos.

Dos oito *pastores* chamados só o primeiro corresponde, Silvestre, mas com ele vem quem não foi chamado, Mateus, o quer dizer que haverá mais gente, os restantes provavelmente são figurantes (os músicos). Após a chegada deles, Gil Terrón dirige a atenção para Silvestre, para o modo como vem vestido e bem arranjado, bem *chapado*...

Juri a ños que estás chapado / qué es esto Silvestre hermano?

Silvestre responde: *Ño ves que viene el verano / y soy recién desposado?*

Após a identificação da noiva, Brás dá mostras de a querer valorizar pela *honradez* (a riqueza) e pelo nascimento, e faz referência à sua fineza... *Dios, que es moza bien chapada / y aún es de buen ñatío, / más honrada del lugar.* Dada deixa por Brás, Gil Terrón, talvez glosando alguns motes populares, desenvolve a *invenção* sobre a sua ascendência: *Ñeso ño hay que dudar / porque el herrero es su tío.* Por um lado vem da burguesia (ferreiro), mas inclui o facto de Brás Pelado, da mais alta nobreza, ser seu primo: *y de parte de su padre / es prima de Bras Pelado.*

Por meio de uma rede de parentescos imaginários de tal modo longa, que se torna bem evidente o sarcasmo (figurando a ironia) do discurso desencadeado por Brás ao dizer, *es de buen ñacio.*

*Ñeso ño hay que dudar
porque el herrero es su tío.*

*Y el jurado es ahijado
del agüelo de su madre
y de parte de su padre
es prima de Bras Pelado.*

*Saquituerto Rodelludo
Papiharto y Bodonales
son sus primos caronales
de partes de Brisco Mudo.*

*Es ñieta de Gil Llorente
sobrina del Crespellón
Cascaollas Mamillón
pienso que es también pariente.*

*Mari Roiz la Mamona
Torebilla del Mendral
y Teresa la Gabona
su parienta es ñatural.*

*Marica de la Remonda
Espulgazorras Cabrera
y la vieja bendicidera
Rapiarta la Redonda.*

*La Ceñuda la Plaguenta
Borracalles la Negruza
la partera de Valmuza
ahotas que es bien parienta.*

Esta forma de *figurar* o desejo da burguesia *pastoril* – em Portugal também os *ferreiros*, pela metalurgia ligada ao armamento: as *fráguas* – para uma aliança com a aristocracia e vice-versa, de *figurar* a pretensa nobreza de alguns pelo sarcasmo, o que seria usual na época, encontramos em Juan del Encina, – a ascensão dos pastores¹⁶ (a classe burguesa em Espanha) – e também em Lucas Fernández. Porém, serão *vozes populares*, são formas muito semelhantes a que o autor castelhano e o português dão expressão glosando-as, forma a que o autor de *Pastoril Castelhanao* tinha de recorrer, pois, de modo muito claro, tratava-se de uma ironia caricaturada em sarcasmo pela voz popular. Era necessário não haver dúvidas a esse respeito, havia que não ofender, nem a Corte nem os cortesãos, pelo que o glosar de uma *forma popular* porventura conhecida podia servir melhor a sua finalidade. Além disso, glosar um mote ou outros versos, ao desafio, era um exercício cultural em todas as Cortes peninsulares, e era reconhecido como uma qualidade nos poetas e no *modelo ideal do cortesão*.

Todavia Lucas, a personagem, não entende a ironia e exprime o seu espanto: ***Dios, que es casta bien honrada / ésa que habés rellatado***. Enquanto Brás atija Silvestre para que se continue a zombaria. Pois merece a pena repetir e meditar sobre estas palavras, talvez um pouco duras, dirigidas ao *típico* novo fidalgo português promovido por Manuel I, repare-se na repetição temática que se verifica em cada dois versos que se iniciam na anáfora com o *dão-me*...

Brás *Ahora estás bien honrado...
ño te dan con ella ñada?*

Silvestre *Danme una burra preñada,
un vasar, una espetera,*

16 Esta questão dos pastores e da Mesta de Pastores já foi por nós tratada em *Gil Vicente, Auto da Visitação. Sobre as origens*. Março de 2010. Edição de Inês Ramos.

*una cama de madera,
la ropa ño está hilada.*

*Danme la moza, vestida
de atillos dominguejos,
con sus manguitos bermejos
y alfarda muy llocida.*

*Danme una puerca parida,
mas anda muy triste y flaca.*

Brás ***Ño te quieren dar la vaca?***
Silvestre *Ha tres años que es vendida.*

Mateus põe cobro a este prazer de zombar: *Sus, alto taste priado...* Não nos podemos esquecer que estamos perante pura invenção do autor, mas como *mythos retrata muito bem*, ou melhor, *figura muito melhor a realidade*.

Como referimos, após a interrupção desta paródia, a que Mateus põe cobro, e passados os jogos de divertimento com que se ocuparam, Gil Terrón sugere que durmam, *Bien será vía acostar / que ya me debroca el sueño... / santiguaos del demuño*. Mas – com o apelo à benzedura quererá Gil Vicente dizer-nos que eles nem se sabem persignar? – *Yo ño me sé santiguar*, diz Silvestre. Mais uma vez Gil (re)cria uma brincadeira ainda “hoje” (nos tempos da nossa infância) muito usual, *fazendo de conta* que se benzem, depois todos se deitam e adormecem, fecha-se com isto a primeira parte do auto.

*Decid todos como yo:
eñel mes del padre,
eñel mes del fijo,
ell otro mes se me olvidó.*

Sobre a II Parte de Pastoril Castelhanao

Gil Vicente responsável por organizar as cerimónias da Corte foi encarregado de realizar a mesma peça (*Visitação*), mas *endereçada ao Natal*, e este pedido, vai ser realizado por Gil Terrón em representação de Vicente, em peça encaixada numa outra peça que representa o seu sucesso na Corte portuguesa. A azáfama de Gil Terrón pretende *reflectir e figurar* o trabalho de Gil Vicente, e esta figuração constrói-se apenas com aquilo que é minimamente essencial. Assim, sucedendo à apresentação e caracterização das personagens, ao seu ambiente e relacionamento, o auto prossegue, numa segunda parte que se inicia com os pastores a dormir serenamente.

O sono dos pastores vai ser interrompido com o chamamento do Anjo que, muito possivelmente, vem do alto, pendurado e com asas, acompanhado por música celeste, *de tan fuertes caramillos*. Mas não é apenas o público que ouve e assiste ao *espectáculo*, é também Gil que acorda e recebe a notícia do acontecimento: *Ah pastor / que*

es nacido el redentor, e é ele que, a partir desse momento, tem de dinamizar toda a gente para a organização do nascimento do salvador (Jesus, *figurando* João) *na festa endereçada ao Natal*, a acção (peça) a representar *dentro do auto em curso*... É preciso chamar e organizar os músicos, e tudo o mais numa sua nova invenção.

Zagales, llevar de ahí / que grande ñueva es venida, / que, es la virgen parida / a los ángeles lo oí. O anúncio e chamamento dos pastores foi acompanhado de música celeste, e as notas musicais que antecederam ou acompanharam o Anjo deixaram Gil impressionado que, com largos elogios refere: *Oh qué tónica acordada / de tan fuertes caramillos* (ou charamela, são flautas delgadas em cana, osso ou madeira, *charamela pastoril*).

Brás pela música, ou pelas palavras de Gil, considera que podem ter sido grilos... *Cata que serían grillos*. Mas Gil insiste, *Juri a ños / que eran ángeles de Dios*. Lucas está pronto mas, como habitualmente (como estamos verificando) não sabe que fazer... *Heños aquí levantados / qué le habemos de hacer?* Gil desde logo indica o que se deve fazer... *Mi fe, vámoslo a ver*. É Brás que considera que não devem ir depenados, de mãos a abanar... *Y ansí, despelluzados?*

Depois, logo que decidida a participação de todos os pastores presentes, incluindo a colaboração e cumplicidade de Lucas, Gil faz notar que há neste anúncio algo de novo, de muito espantoso, pois o rei dos grandes senhores serve-se dos pastores, e com isso exprime o seu espanto, *Pardiez, que es para ñotar, / pues, el rey de los señores / se sirve de los pastores, / ñueva cosa / es ésta, y muy espantosa*.

Parece haver aqui algo de contraditório que provoca o espanto de Gil Terrón. Na verdade não deveria haver qualquer *espanto*, pois pela tradição “bíblica” (franciscana), o menino é adorado por pastores que são chamados ao local pelos anjos, *o que é novo e espantoso*, está nestes *pastores*. Estes não são os pastores simples da **tradição do presépio**, que se encontram espalhados pelos campos a guardar cabras ou ovelhas, estes outros são pastores (como os da *Mesta*, e também pastores de gente, governantes) figurados pela metáfora *pastoril castelhana*, afinal *também bíblicos*, pastores como Abraão ou Moisés. A questão da **coisa nova** mui espantosa é que estes não são os *pastores de presépio*, pois o suposto *espanto* de Gil, é apenas sinal para atendermos ao seu sentido, e nós conhecemos já o sentido dado a estes *pastores*¹⁷ que tanto pretendem *espantar* o protagonista principal, – podemos encontrar *pastores* semelhantes na pintura de Francisco Henriques, em *Adoração dos Reis Magos* – estes *pastores* são grandes senhores, reis, fidalgos e ele próprio Gil Vicente, e estes, num presépio **são coisa nova e mui espantosa**.

Gil Terrón passa à frente desta questão e, sem mais insistências ou demoras, organiza o pessoal, os seus caríssimos amigos, e pede-lhes que vão buscar algo para

17 Conforme o que já publicámos em *Gil Vicente, Auto da Visitação. Sobre as origens*, onde apresentámos a investigação que realizámos e que serve de suporte científico à interpretação das quatro primeiras peças conhecidas do dramaturgo.

oferecer ao menino, que tragam sobretudo música: *Id vosotros al llugar, / muy prieto, carillos míos, / y ño vamos tan vacíos, / traed algo que le dar.*

Pelas suas peças, sabemos que as festas de Gil Vicente envolvem sempre uma preferência pela música e, essa preferência, exprime-se aqui na organização desta festa de Natal por Gil Terrón, que manda trazer lá do lugar, uma enorme carga de instrumentos musicais, um arrabil (rabé, rabil, com três cordas e arco), uma gaita (foles), e todas as flautas (caramillos, charamela pastoril) que encontrarem na carga dos pastores (hato, fato), e não esquecer um apito (silbato) para o menino... *Y el rabé de Juan Xabato / y la gaita de Pravillos / y todos los caramillos / que hay en el hatu / y para el niño un silbato.* Note-se o grande pormenor e, cuidados e rigor na organização da cerimónia (festa), pois até que para o recém-nascido haverá que contar com um apito!

Como podemos verificar pela preparação da festa organizada por Gil Terrón, não é uma simples ida ao presépio, esta festa é como que *um cortejo cerimonial*, um cortejo que se vai ser preparado, *à moda* da Renascença, com muitos músicos, imponente e com oferendas, cheio de riqueza e com um cerimonial coreográfico bem organizado que vai exigir respeito e oração. *Com tangeres e bailos oferecem...*

Com a chegada dos músicos, com todos os seus instrumentos, sem esquecer o arrabil e *el rabé de Juan Xabato*, – nome ou epíteto, possivelmente um músico bem conhecido na época, pois também referido por Lucas Fernandez, *rabé de Juan Xabato*, pode ser apenas o instrumento musical que o músico terá criado ou modificado – e toda uma carga de outras oferendas, dão início à festa encaixada, a *festa de Natal* que começa com a música e prossegue com a canção. É a primeira entrada do coro no drama. Assim se inicia um *cortejo cerimonial* que se dirige para a *festa endereçada ao nascimento do redentor*. *Partem-se pera o presépio cantando...*

O núcleo do encaixe – cerimónia de Natal.

Iniciada a segunda parte com o chamamento do Anjo e o anunciar do *nascimento do redentor enquanto os pastores dormem*, só Gil Terrón ouviu o anúncio do Anjo, e todos hão-de seguir os acontecimentos sob a sua direcção. O Natal será aqui representado como uma cerimónia de “evocação de um acontecimento passado”, todavia, mais uma vez é um trabalho de Gil Vicente, no exercício das suas funções. E, em cena, é Gil Terrón o responsável pela organização da festa, foi ele que chamou os músicos, tratou das oferendas, criou o texto para uma *oração* que será ele próprio a (re) apresentar, é ele que vai dirigir toda aquela cerimónia. Em cena o *presépio*, de facto, é apenas uma evocação do passado, assim, tal como qualquer outra imagem é apenas um adereço. Porém, para o autor da peça, incluir o episódio do Natal, é incluir uma festa actual, tal como é realizada na época, não é reviver ou voltar 1500 anos atrás, é antes uma festa constituída por uma cerimónia onde está presente um objecto, o *presépio*, aqui um presépio onde se representa apenas a *Virgem e o Menino* deitado na palha de um

estábulo, e, se há outras figuras representadas no presépio nem sequer sabemos – poderá estar José – mas muito possivelmente é apenas *A Virgem e o Menino*.

Uma escultura ou uma representação pictórica da *sagrada família* ou a *Virgem e o Menino* num estábulo como presépio, são formas frequentes da representação do nascimento de Cristo na Arte da Renascença, recebe a visita dos *pastores*, e estes no presépio, segundo Gil Terrón, *é coisa nova e muito espantosa*, num episódio encaixado no auto entre *os dois momentos da intervenção do coro* (cortejo musical).

O encaixe é feito por fusão, os *pastores* actuais não pretendem figurar pastores de outro tempo, mas emprestam-lhes a *realidade* do tempo da concepção da peça, e assim estão presentes naquele episódio sem se confundirem com *os pastores do presépio* ausentes. Como dissemos, não se trata de dois momentos diferentes no tempo separados por quinze séculos, trata-se apenas do momento presente (1502), onde os *pastores de hoje – coisa nova e espantosa* – são pastores de outro tipo, são diferentes daqueles que são referenciados na tradição franciscana do presépio e da Bíblia, pois estes são *coisa nova, da Renascença*, são observadores de uma representação, estão *a ver* o presépio numa cena do passado, representada num quadro da Renascença, numa pintura, ou numa outra encenação constituída por estátuas ou estatuetas da época. Nesta peça um presépio encenado por gente seria muito pouco provável, muito ao contrário do que será o caso mais tarde, em 1534, onde faz todo o sentido em *Mofina Mendes, Os Mistérios da Virgem*, peça em que se representa o presépio com as próprias personagens da acção dramática.

Toda a importância é agora dada ao espectáculo, ao Cortejo e à Música, mas o episódio em si é curto, embora algumas pausas significativas o prolonguem, e inicia-se com uma *oração* dirigida à Virgem por Gil Terrón, aquele que organizou toda a cerimónia e a leva até ao cabo, é a representação dentro da representação, desde a sua preparação: a encenação da cerimónia, organizada e realizada dentro da *acção dramática*, e logo após a sua realização, a discussão e apreciação crítica de todo o seu conteúdo ideológico. Esta cerimónia, *acção*, organizada dentro do Auto, é por vezes interrompida por algumas das personagens do auto, que são a esse propósito repreendidos por Gil Terrón, o mestre organizador e responsável.

É o momento mais solene da festa de Natal, do sucesso da festa depende o futuro do organizador deste novo tipo de festas, o Teatro de Gil Vicente. O tom do discurso, a elocução, a forma de expressão verbal, a dicção de Gil Terrón na oração é muito diferente, a personagem veste a pele do autor da cerimónia, do actor actuante numa cerimónia onde a personagem faz a oração criada para o efeito, *chegando ao presépio diz Gil: Dios mantenga a vuestra gloria, / (...) / ño entiendo que me entiende, / mas sí que, todo comprende / del punto que se engendró*. E nós? Teremos entendido tudo desde o ponto em que se engendrou toda esta peça?

Lucas, sempre desatento, interrompe a oração, mesmo sem se aperceber disso, como uma criança mal comportada, admira-se com a pobreza representada considerando

a nobreza das figuras, de *deus* e sua mãe, a pobreza do ambiente da habitação que reconhece ser um estábulo... *Y establo, su posada*, uma preocupação que contrasta com o seu próprio bem estar... *Qué casa tan pobrecita / escogió para ñascer*. Será Silvestre a esclarecer que a cama é feita de palha... *De paja es su camacita*. O aparte de Lucas levou a que se estabelecesse uma troca de comentários que descrevem o ambiente do presépio representado. Enquanto Lucas e Silvestre avaliam a pobreza e do lugar, Brás, mais humano, observa o menino... *Ya comienza a padecer / dende su niñez bendita*, e preocupa-se com a criança que acabada de nascer já sofre.

Brás entende louvar a santidade do menino para dar a deixa a Gil Terrón, para que este possa continuar com a representação da personagem que faz a oração, mas Gil prefere tentar um diálogo com a Virgem, para assim comentar o frio que a criança está apanhando. Enquanto Gil e Brás estão atentos ao menino e preocupados com o frio a que ele está exposto, os outros já se distraem com alguma brincadeira ou algum jogo. Gil interrompe e repreende energicamente as atitudes dos restantes pastores... *Ora, vosotros..., qué hacéis?* Exige-lhes maior respeito e que cumpram o protocolo que foi estabelecido, e que, com toda a reverência lhe façam as oferendas que antes haviam sido programadas.

Após restabelecer a ordem na cerimónia, Gil ordena o seu prosseguimento, *y, con vuestra revellencia, / dalde deso que traéis*. Silvestre conclui a cerimónia de Natal e, com todo o respeito, pede perdão pelo tipo de presentes que trazem. *Perdonad señor, por Dios, / que, como somos bestiales, / los presentes ño son tales / como los merecéis vos*. As ofertas são realizadas com todo o cerimonial programado e, mais uma vez, a cerimónia com música e coreografia toma a forma de espectáculo renascentista. *Com tangeres e bailos oferecem...*

Assim se conclui o cerimonial protocolar de uma festa pretendida, imponente e rica como eram as festas da Corte portuguesa da época, onde a única pobreza, era o ambiente representado (possivelmente pintura) do estábulo e o menino nu sobre a palha.

Como dissemos este episódio é colocado entre duas intervenções do coro – de um coro como Aristóteles descreve na *Poética*, – mas também *um coro Renascentista*, com muita música e muito espectáculo, de riqueza ostensiva, um coro que agora serve claramente de separador e, mais ainda, como actuante na acção, com duas entradas, e tanto numa intervenção como na outra, se apresentam sob a forma de canções acompanhadas de música instrumental e coreografia, canções em que a letra, *narrando os acontecimentos*, constitui a expressão de uma consciência colectiva situada tanto nas personagens como no público, mas enquanto que em *Visitação* a voz do coro se apresentava sob a forma de declamação, aqui em *Pastoril Castelhanao*, essa voz é cantada e tem a forma de *chançoneta*. Qualquer que seja, ou fosse a música, a letra exprime o discurso narrativo de um colectivo de gente, em qualquer das duas intervenções.

As actuações, incluindo a coreografia dos dois cortejos e *do coro*, fazem parte integrante do espectáculo e, tal como as canções, estão integradas no Auto tanto pela

sua letra como pela música. Assim a ida ao presépio constitui um encaixe na peça, destacando *na representação endereçada ao Natal*, o sucesso em *Visitação*.

Depois da festa de Natal

Com tangeres e bailes oferecem, e à despedida cantam esta chançoneta... Conclui-se a cerimónia protocolar com esta segunda intervenção do coro e o seu cortejo, e como ficou expresso, foi a despedida da festa de Natal. A festa de Natal terminou e os pastores em desfile e cantando acompanhados pela música, regressarão ao local da sua partida? Não há indicação alguma. Contudo afastam-se do presépio em cortejo que se dirige para outro local onde haverá festa logo após a troca de pareceres sobre a cerimónia (festa natalícia) e a exposição erudita de Gil Terrón sobre o assunto.

Com o fim da actuação do coro, o encaixe terminou, agora comenta-se e avalia-se a festa de Natal que se acaba de apresentar (representar). O sucesso da peça é o sucesso de Gil Terrón (figurando o sucesso de Gil Vicente em *Visitação*), e com este triunfo artístico de Gil deu-se a reviravolta na acção.

Gil Terrón pretende explicar o conteúdo da peça encaixada, *o caso* do Natal, explica aos restantes pastores quem eram as entidades que estavam presentes e desse modo recria, também para o encenador, as figuras da Virgem e do Menino, *os envolvidos, a Senhora e o menino Deus*, não as personagens, porque estas são apenas *imagens* de uma outra representação, aquela observada pelas personagens.

Com esta actuação de Terrón, Gil também nos pretende mostrar um procedimento habitual nos serões da Corte, comentar e discutir as intervenções culturais logo após a sua apresentação. Pela actuação de Gil Terrón e pela construção da peça, verifica-se que as intervenções discursivas da personagem, e os comentários das restantes, servem para explicar a *representação* da peça encaixada (o objecto presépio). Assim, também as apreciações feitas pelos outros interlocutores, constituem o paradigma do fim de festa, e como aqui Vicente nos está a descrever o seu sucesso na Corte (depois de *Visitação*), parece-nos haver essa correspondência com o mundo real, que aqui, está figurado pelas avaliações que os restantes pastores fazem (fizeram) da actuação de Gil Terrón (Vicente), pelo seu saber e pela sua capacidade de organização dos *festejos natalícios* (do Natal), assim como pelo discurso teórico explicativo do *objecto presépio*, contudo, mais ainda, pelo seu sucesso.

O estado de isolamento, e até o sentido de depressão manifestado por Gil Terrón, durante toda a primeira parte do Auto, desapareceu. Com o sucesso da sua peça encaixada – com a festa de Natal ou, no mundo real, com a *Visitação*, – deu-se uma grande reviravolta no seu destino, dando-lhe outro ânimo, o autor encontrou uma outra Arte, o Teatro da Renascença na *cousa nova*.

É neste contexto que Gil Vicente nos vai dar mais algumas informações sobre a sua pessoa. A Corte portuguesa seria, naquela época, o lugar ou o momento onde ele se evidenciava, quer pela sua eloquência, quer por quaisquer outros dos seus dotes (além

da sua dedicação ao trabalho e um superior espírito de justiça), por si só capazes de o destacar naquele ambiente da nobreza real. Não pode ser por acaso, nem é possível que, sem quaisquer antecedentes, aquele homem possa aparecer de repente, entrando à noite pela câmara da rainha com o projecto do *Auto da Visitação*.

Verificámos também neste Auto que Gil Vicente não é – não o era firmemente – um homem de religião, aqui o afirma claramente, pois não apresenta quaisquer preocupações de carácter religioso, isto, pelo menos pelo grupo dos quatro primeiros autos, pois incluindo o *Auto Pastoril Castelhanao*. A sua visão da Igreja e da religião irá emergindo no decorrer da análise das suas restantes obras. Embora no momento em que estamos a escrever o possa parecer, pelo que dissemos até aqui, esta questão da religião não é a questão mais polémica na análise deste Auto, a questão mais complexa e erudita e, por isso, também a mais polémica, surge naqueles diálogos em que Gil Terrón expõe aos seus interlocutores quem eram aquelas figuras da Virgem e Menino.

Os autos de Gil Vicente dirigem-se sempre a um público culto e erudito, como já observámos em *Visitação* e como vamos encontrar em todas as suas outras peças. Nos dias que decorrem, a maior dificuldade é que a *erudição* actual não abrange a formação, a cultura e a filosofia da época dos *Autos*, nem sequer incluem alguma informação sobre a vida das personalidades que intervêm activamente na política daquela época. Na verdade as obras primas, ou as obras de melhor qualidade, dirigem-se sempre a uma elite muito restrita, que constitui o seu público, que além de erudito – como Aristóteles recomendava (para poder atingir a obra de Arte mais subtil), – tem de ser capaz de ver (ler) a acção dramática, ler na intervenção de cada personagem o seu carácter e o seu pensamento (o seu sentir e as suas ideias), mas sobretudo, tem de estar bem atento àquilo que se observa em cada episódio, e nas relações destes com a *acção dramática*, o que, no caso de Gil Vicente, está sempre sendo endereçado a uma vivência histórica, social, política e cultural.

Sendo dirigido a uma pequena elite que participa e (ou) assiste ao desenrolar dos acontecimentos históricos, sociais e culturais da uma época, numa época de transformações constantes na visão do mundo, de um mundo que se expande a cada momento, pelo conhecimento do Planeta que se vai alargando ano a ano, mas também nas suas questões políticas, sociais, económicas e produtivas, culturais, artísticas, religiosas. Assim, neste contexto, o teatro de Gil Vicente torna-se complexo. Transferir este teatro de elite para o público de hoje não é uma tarefa fácil.

Uma polémica instala-se também porque as obras de Gil Vicente raramente (ou nunca) são afirmativas, dirigem-se à inteligência. Cabe ao leitor, ao espectador, ver, ouvir e atentamente observar! Relacionar, reflectir, deve absorver, atingir a beleza no inteligível de cada peça e, concluir ou manter as suas dúvidas.

Como verificámos, Gil Terrón no decorrer do Auto pretendeu, *quis, ensinar* os seus companheiros a benzerem-se, mas ele próprio brinca com isso, pretendeu fingir, dizer-nos que não sabe bem o que o padre costuma dizer ao benzer-se e ensinar a

santigar, assim repetindo como os garotos uma sonoridade que se assemelha àquilo que costuma ouvir, mas até isso, pretende dizer, já ter esquecido.

Na segunda parte afirma já ter estudado da religião o necessário para preparar a festa de Natal, explanando então sobre as principais figuras expostas no presépio representado às personagens, naquela figuração plástica que estará ainda ali ao lado como referência para os espectadores. Neste contexto é Gil Terrón que inicia o debate com uma pergunta, ao mesmo tempo que enaltece o brilhantismo da donzela... *Qué decis de la doncella / ño es harto prelocida?*

No momento, a situação na acção dramática é de expectativa perante o que Gil tem para dizer, simulando assim o que se passou meses antes em *Visitação*... A atenção que recai em redor de Gil Terrón é manifesta, todos se envolvem sobre ele para melhor o ouvirem, a curiosidade toca a todos e todos querem ouvir as suas palavras. Na acção aproxima-se o momento de **identificação da reviravolta** no destino de Gil Terrón e, com a expectativa a aumentar, aproxima-se um dos momentos mais líricos e mais expressivos da peça.

O que nos diz a acção: Silvestre dá mostras de também conhecer esta questão da história da Virgem, mulher e estrela brilhante... *Ñunca otra fue ñascida / que fuese mujer y estrella / siño ella*. Mas Gil Terrón quer expor a sua visão e insiste com uma pergunta para a qual tem resposta pronta... *Pues sabés quién es aquella? / Es la zagala hermosa / que Salomón dice esposa / cuando canticaba della*.

A mudança de comportamento de Gil Terrón, agora bem visível, ganha toda a expressividade da sua satisfação com o trabalho efectuado, e com toda a sua boa disposição e a melhor dicção, que ele vai exprimir os versos que descrevem a Virgem, com toda as evocações da sensualidade de uma Vénus formulada pelo texto.

Gil Vicente recria agora alguns dos versos dos *cânticos de Salomão*, um texto bíblico que, em termos bíblicos ou religiosos, nada tem a ver com a Virgem Maria. Os chamados *cânticos* ou *cantares de Salomão*, ou ainda o *Cântico dos cânticos*, são textos (poemas) muito sensuais e, durante alguns períodos da sua história, a própria Igreja Católica os proibiu, chegando a retirar da sua Bíblia esses textos.

A seguir aqui se transcrevem duas versões, escolhidas de entre muitas outras traduções da Bíblia, do capítulo quatro dos ***Cantares de Salomão***, ao qual se refere Vicente:

Capítulo 4 - Belezas da amada

Ele:

1 - Ah! Como és bela, minha amiga! Como estás linda! Teus olhos são pombas, por detrás do teu véu. O teu cabelo é como um rebanho de cabras que descem do monte Guilead;

1 - Tu és bela, minha querida, tu és formosa!
Por detrás do teu véu os teus olhos são como pombas, teus cabelos são como um rebanho de cabras descendo impetuosas pela montanha de Galaad,

2 - Os teus dentes são um rebanho de ovelhas, a subir do banho, tosquiadas: todas elas deram gémeos e nenhuma ficou sem filhos.

3 - Como fita escarlata são teus lábios e o teu falar é encantador; as tuas faces são metades de romã, por detrás do teu véu.

4 - O teu pescoço é como a torre de David erguida para troféus: dela pendem mil escudos, tudo broquéis dos heróis.

5 - Os teus dois seios são dois filhotes gémeos de uma gazela que se apascentam entre os lírios,

6 - Antes que rebente o dia e as sombras desapareçam. Quero ir ao monte da mirra e à colina do incenso.

7 - Toda bela és tu, ó minha amada, e em ti defeito não há.

8 - Vem do Líbano, esposa, vem do Líbano, aproxima-te. Desce do cimo de Amaná, do cume de Senir, e do Hermon, dos esconderijos dos leões, das tocas dos leopardos.

9 - Roubaste-me o coração, minha irmã e minha noiva, roubaste-me o coração com um dos teus olhares, com uma só conta do teu colar.

10 - Como são doces as tuas carícias, minha irmã e noiva! Muito melhores que vinho são as tuas carícias; mais forte que todos os odores é a fragrância dos teus perfumes.

11 - Os teus lábios destilam doçura, ó minha noiva; há mel e leite sob a tua língua, e o aroma dos teus vestidos é como o aroma do Líbano.

12 - És um jardim fechado, minha irmã e minha esposa, um jardim fechado, uma fonte selada.

13 - Os teus rebentos são um pomar de romãzeiras com frutos deliciosos, com alfenas e nardos,

14 - Nardo e açafraão, cálamos e canela, com toda a espécie de árvores de incenso, mirra e aloés, com todos os bálsamos escolhidos.

15 - És fonte de jardim, nascente de água viva que jorra desde o Líbano.

2 - Teus dentes são como um rebanho de ovelhas tosquiadas que sobem do banho; cada uma leva dois (cordeirinhos) gémeos, e nenhuma há estéril entre elas.

3 - Teus lábios são como um fio de púrpura, e graciosa é tua boca. Tua face é como um pedaço de romã debaixo do teu véu;

4 - Teu pescoço é semelhante à torre de David, construída para depósito de armas... Aí estão pendentes mil escudos, todos os escudos dos valentes.

5 - Os teus dois seios são como dois filhotes gémeos de uma gazela pastando entre os lírios.

6 - Antes que sobre a brisa do dia, e se estendam as sombras, irei ao monte da mirra, e à colina do incenso.

7 - És toda bela, ó minha amiga, e não há mancha em ti.

8 - Vem comigo do Líbano, ó esposa, vem comigo do Líbano! Olha dos cumes do Amaná, do cimo de Sanir e do Hermon, das cavernas dos leões, dos esconderijos das panteras.

9 - Tu me fazes delirar, minha irmã, minha esposa, tu me fazes delirar com um só dos teus olhares, com um só colar do teu pescoço.

10 - Como são deliciosas as tuas carícias, minha irmã, minha esposa! Mais deliciosos que o vinho sãs teus amores, e o odor dos teus perfumes excede o de todos os aromas!

11 - Teus lábios, ó esposa, destilam o mel; há mel e leite sob a tua língua. O perfume de tuas vestes é como o perfume do Líbano.

12 - És um jardim fechado, minha irmã, minha esposa, uma nascente fechada, uma fonte selada.

13 - Teus rebentos são como um bosque de romãs com frutos deliciosos; com ligústica e nardo,

14 - Nardo e açafraão, canela e cinamomo, com todas as árvores de incenso, mirra e aloés, com os bálsamos mais preciosos.

15 - És a fonte de meu jardim, uma fonte de água viva, um riacho que corre do Líbano.

Ela:

16 - Levanta-te, vento norte; vem, vento do sul; vem soprar no meu jardim. Que se espalhem os teus perfumes. O meu amado entrará no seu jardim e comerá os seus frutos deliciosos.

16 - Levanta-te, vento do norte, vem tu, vento do sul. Sopra no meu jardim para que se espalhem os meus perfumes. Entre meu amado no seu jardim, prove-lhe os frutos deliciosos.

É evidente que, em termos religiosos ou bíblicos, estes textos não se aplicam à Virgem mãe de Deus, não se aplicam hoje e muito menos se aplicavam na Idade Média ou no fechar do período medieval. Mas o mesmo não podemos dizer da Renascença, nesse tempo, na entrada do século xvi, e mais ainda durante a primeira metade do século xvi, a representação da Virgem na pintura obedece exactamente a estes cânones de beleza e de representação das divindades: como um novo modo de pensar da época sobressai a concepção pagã da divindade. Os ideais renascentistas do século xvi representam a Virgem como uma Vénus, tal como é representada nos quadros dos melhores pintores da época. Uma Virgem para competir como a representação da *Primavera* (1482-1490) de Botticelli, uma Virgem integrada e enaltecida pela verdura florida e por todas as forças da natureza, mas mais ainda em Gil Vicente, de odor vivo e perfumado, uma voz suave que soa como música aos seus ouvidos, uma doçura imensa que se apodera de todos os seus sentidos, assim, mas melhor ainda no poema, no texto do auto que a descreve, ela está de tal modo que, no próprio Deus nasce o desejo de a possuir, *en quien Dios venir desea*.

Aqui a escolha e o tratamento erudito do texto do cântico de Salomão é significativa... Pois se não fosse a referência concreta de Gil Terrón a Salomão, e a este cântico específico, podíamos supor que ele estaria descrevendo a *Primavera* de Botticelli... *Como el lilio plantada / florecido entre espinos / como los olores finos / muy suave eres hallada. / Tú eres huerta cerrada / en quien Dios venir desea*.

Poderíamos estabelecer uma comparação com uma *Madonna del Magnificat* (1481) de Sandro Botticelli; ou com uma *Madona com cravo* (1480) ou *A Virgem e o Menino com Santa Ana* (1510) de Leonardo da Vinci; ou com a *Sagrada Família* (1503) de Miguel Ângelo; ou com a *Madona com São Jerónimo* (1522) de António de Correggio; mas já não com outros quadros mais antigos, como *A virgem e o menino*, de Jacopo Bellini (1400-1470), tema por várias vezes pintado por este autor, onde a forma final da pintura (dos quadros), permanece sempre configurada pelo *quattrocento italiano*, porque comparada com a Virgem destes últimos, a de Gil Vicente no *Pastoril Castelhanao* muito mais se destaca no século xvi, e avançada para o século.

Assim, repetimos, a imagem da Virgem (e o menino) apresentada e descrita por Gil Vicente no *Pastoril Castelhanao*, está já muito dentro do século xvi, como é fácil de verificar ao compararmos a descrição dada e conotada com o cantar de Salomão, como sublinha Vicente, figurada também com a pintura da época em muitas das representações pictóricas, pela sua forma como pela sensualidade que inspira, esta Virgem de Gil Vicente, aparece-nos mais avançada pela Renascença que a *Sagrada*

Família (1503) de Miguel Ângelo, ou *A Virgem e o Menino com Santa Ana* (1510) de Leonardo, ou ainda a *Madona com São Jerónimo* de Correggio (1522), senão mesmo, que outras pinturas mais sensuais ou eróticas de Correggio.

Estas estrofes palacianas de Gil Vicente atestam bem o *ideal poético do cortesão* e, assim como os cantares de Salomão, são textos *profanos*, aqui aplicados à *virgindade sagrada*. Este teatro não nos parece que possa ter origem em representações religiosas de carácter medieval. A Virgem de Gil Vicente exala uma sensualidade tal, que provoca em (Salomão) Deus o desejo de a possuir: *en quien Dios venir desea*. Como Gil Vicente nos diz, Salomão *canta com a sua voz muito desejosa...*

*Pues sabés quién es aquella?
Es la zagala hermosa
que Salamón dice esposa
cuando canticaba della.*

*Con su voz muy deseosa
en su canticar decía:
llevántate amiga mía
columba mea hermosa.*

*Amiga mi olorosa
tu voz suene en mis oídos
que es muy dulce a mis sentidos
y tu cara muy graciosa.*

*Como el lilio plantada
florecido entre espinos
como los olores finos
muy suave eres hallada.*

*Tú eres huerta cerrada
en quien Dios venir desea
tota pulchra amica mea
flor de virgindad sagrada.*

Silvestre delira de satisfação, pois pretende ser uma faceta de Gil Terrón que desconhecia (e que, como veremos pela resposta de Terrón, uma faceta que não existia), exclama de admiração... *Ah Dios, plaga con el roín..., / mudando vas la peleja, / sabes de achaque de igreja?* Ao que Gil esclarece de imediato: as questões Igreja e de religião aprendeu-as mesmo agora, para escrever este *Auto...* *Ahora lo deprendí*. E muda a peleja, – pois não era o seu universo cultural – porque há que responder aos desejos de quem o emprega. Não quer dizer que não continue a expor muito bem o que pensa construindo as suas figurações da realidade na sua nova Arte do Teatro.

Silvestre não resiste sem comentar..., Silvestre sabe que com esta forma de expressão, com esta fineza criativa, Gil será apenas compreendido e apreciado por alguns, pelos mais cultos, pois... *Con eso hablas llatín*. Mas, também com isso ele delira de

contente, a tal ponto que é para si um prazer maior, e a tal ponto o aprecia, que o satisfaz muito mais do que receber dinheiro, *tan a punto que es placer / más lo preciase saber / que me daren un florín*.

O contentamento de Silvestre é contagiante e, a estes seus elogios logo se segue uma deixa de Brás que será uma motivação para Gil Terrón justificar o assunto, ou tema geral do Auto, como uma profecia, como se ele (Gil Vicente) tivesse previsto, adivinhado o seu sucesso, como se se encontrasse a profetizar o seu sucesso na Corte portuguesa. De facto, um sucesso que o autor terá sentido, pelas palavras da rainha velha, nos momentos imediatos à representação pública do *Auto da Visitação*.

As profecias estão na moda, sobretudo nos variadíssimos romances de cavalaria que, mais tarde, a partir de 1508 na esteira de *Amadis de Gaula*, constituem em geral as publicações com maior número de edições e de volumes editados. Porém, nas obras de Gil Vicente as profecias não são bem como as dos romances de cavalaria, em que se coloca a acção no passado para se adivinhar o futuro. Neste Auto, remetendo para um literário (bíblico) passado longínquo, Gil Terrón estabelece uma relação efectiva entre: o passado recente, o presente e um futuro desejado, fazendo ele a sua própria *profecia*. Brás dá a deixa... *Di, por vida de tu tío, / tú sabes de perfecias?*

Gil Vicente multiplica e transfere o sentido das palavras dos profetas Malaquias e Miqueias, a fim de servirem os seus desígnios na peça. Com a leitura da Bíblia, no contexto do cristianismo, percebemos que há mais do que uma relação com as palavras de Gil Terrón. Malaquias (3.1) anuncia a chegada de João Baptista, antecipando o Messias, e o texto em causa na peça *profetiza*, sim, a chegada do (anjo) mensageiro,¹⁸ que é João Baptista, – identificado por Gil Vicente desde a *Visitação* com el-rei João III – assim, nesta peça: a festa do nascimento do príncipe e logo endereçada à festa do Natal. E em Miqueias (5), a relação é dada pelo local do nascimento, pelo rei dos judeus e *grandeza de Israel*. Se Gil Vicente apenas quisesse fazer referência às profecias da vinda do Messias (e ao seu nascimento) talvez tivesse escolhido outros profetas.

Embora longe de caracterizar a Virgem, na referência feita a Salomão (seus *Cantares*) há uma relação muito próxima e directa entre o cântico bíblico e o sentido do poema da peça, assim também nas *profecias* a relação entre o discurso da personagem e os textos bíblicos adquirem outros sentidos quando confrontados com a *acção dramática*. De facto, encontramos grande analogia entre o texto da peça – nas profecias de Malaquias e Miqueias – com uma possível biografia do autor, sobretudo se atendermos a que texto bíblico figurado nos versos está elaborado de modo a ser facilmente identificável e, portanto, terá sido criado para que o leitor (espectador) possa evocar mentalmente as palavras dos profetas, completando as palavras da personagem. Ora, podemos observar ainda que, assim como o conflito criado com o jogo do abelhão aponta para a profecia de Miqueias, assim também o jogo da adivinhação aponta para os profetas, então *o texto destes discursos* de Gil Terrón hão-de funcionar, de

18 Anjo e mensageiro neste contexto bíblico têm o mesmo significado e são substituíveis.

facto, como apontadores aos textos bíblicos dos profetas,¹⁹ pois, como dissemos, na construção da *acção dramática* e na forma expressa do texto, houve ainda o cuidado de assegurar que seriam facilmente encontrados na Bíblia.

Na verdade existe uma relação directa entre os textos destes profetas bíblicos, e o sentido das profecias que Gil Vicente pretende enunciar (em Terrón) no seu discurso, sobretudo se entendermos que ele está a falar de si próprio, do seu passado recente, do seu sucesso presente, e este, como profecia ao seu próprio futuro. Gil responde assim, mais objectivamente, à questão colocada por Brás, que pelo sucesso de Terrón e sua excitação na acção, lhe pergunta como é que ele adivinhou ou estava tão certo de vir a ter êxito. Daí que a pergunta de Brás tenha sido precedida da interjeição (num apelo à família, a biografia)... *por vida de tu tio!... / tú sabes de perfecias?* Ou seja, como é que Gil Vicente (Terrón) sabia que iria ter sucesso com a *Visitação* (endereçada à festa de Natal): *pela vida do teu tio, tu “também és profeta”?* Assim se conclui a reviravolta completa na acção, assim se expõe o triunfo dos melhores, neste caso, do herói, Gil Terrón, ou Gil Vicente na Corte portuguesa.

De profecias, *Sé que dixo Malaquias: / ex el mi ángel os envío / con tan fuerte poderío / que aparejará la carrera / delante mi haz verdadera / eñel santo templo mío*. Sabe o que disse Malaquias: que lhe foi enviado o Anjo anunciador no início da segunda parte desta peça endereçada ao nascimento de Cristo, assim figurando a ideia do autor de intervir com *cousa nova* ao nascimento do príncipe em *Visitação*, com tal poderio que lhe abrirá o caminho para o sucesso em percurso triunfal na Corte portuguesa, gozando de um verdadeiro sossego nas *tripas do Paço*. De profecias, sabe o que disse Miqueias: em Lisboa a Corte portuguesa será pequena, mas sem se dar conta, se tornará grande em seus poderes; quando sem cuidados estiveres – gozando plena liberdade – terás o *senhoreador* (governante, o senhor que domina), el-rei de Portugal, a teu favor enquanto tu quiseres... Porque (o ourives) Gil Vicente *será como um fogo flamejante, refinando o metal precioso (...) tal como um perito em refinar a prata, sentar-se-á, observando cuidadosamente, enquanto a escória vai escorrendo...*

19 Repare-se na **figurada analogia** ao *Auto* – o anúncio do Anjo – Gil Vicente na actividade de ourives (platero, no castelhano). Na verdade, pela tecnologia milenar de refinar o ouro e a prata, o ourives senta-se frente ao fogo, colocando um pedaço do metal precioso lá onde a chama é mais forte, e o metal vai-se refinando, libertando as impurezas, a escória, e estará refinado quando o metal, brilhando, espelhar a imagem do ourives. Desconhecendo esta tecnologia milenar os tradutores da Bíblia nem sempre interpretam correctamente o texto original, ficam por aproximações menos significativas. Pois, poderia dizer-se: *purificará os levitas como ao metal precioso para que espelhem em si a imagem de Deus (ourives)*... Transcrevemos a tradução mais próxima que encontramos: *Malaquias 3. 1- Escutem: enviarei o meu mensageiro perante mim, para me preparar o caminho. E então, o senhor a quem buscam virá de repente ao seu templo; o mensageiro da aliança, a quem vocês desejam. Sim, ele virá com toda a certeza, diz o Senhor dos exércitos celestiais. 2- Mas quem poderá sobreviver quando ele aparecer? Quem poderá suportar a sua vinda? Porque é como um fogo flamejante, refinando o metal precioso e branqueando o mais sujo vestuário! 3- Tal como um perito em refinar a prata, sentar-se-á, observando cuidadosamente, enquanto a escória vai escorrendo. Purificará os levitas, os ministros de Deus, purificando-os como o ouro e a prata, para que possam fazer o trabalho de Deus com corações puros.*

Assim, também para as ditas profecias de Miqueias neste Auto, nós acreditamos na interpretação que apresentámos, pela *tradução figurativa* dos versos: *Tú Belén* (Lisboa) *pequena eres, / diz Miqueias profesando, / mas não te catarás cuando / serás grande en tus poderes. / Cuando sin cuido estuvieres, / ternás el señoreador* (el-rei Manuel I) */ de Israel* (Portugal) *en tu favor / para quanto tú quisieres*.

Pois a esta leitura nos conduz o *jogo do abelhão* na peça, pela forte *porrada* em Lucas com a (deduzida) vara nos queixos ou na face. De facto, o ponto (5.2) da profecia de Miqueias é antecedido por (5.1): *Reúnam-se! O inimigo está pondo cerco a Jerusalém! O líder de Israel será ferido na face, com uma vara!*

Esta nossa leitura baseia-se ainda, e em especial, no facto de ela corresponder à **resolução dramática** da situação de infelicidade (desdita) em que o protagonista Gil Terrón se encontrava desde o início da peça: *Yo aquí estoy abrigado / del tempero de fortuna. / Añublada está la luna / mal pecado / lloverá soncas priado. ...*

Com o sucesso dá-se uma *reviravolta* completa na acção da peça, Gil Terrón não só alcançou uma grande simpatia pela organização daquela *feira de Natal* (figurando Gil Vicente na *Visitação*), como, a partir dessa conquista, prevê um futuro risonho à sua frente, e com toda a segurança dada pelo seu senhor na Corte, para todo o seu reinado... Além da concretização dos seus anseios, esta é a representação da sua consagração como organizador de cerimónias espectaculares, como Mestre de cerimónias e dramaturgo, mas às suas expectativas Lucas dirá: *que en eso después se hablará*.

A acrescentar ao que Gil Terrón *profetiza* para o seu futuro, está o sentimento de liberdade e autonomia no seu trabalho que denota toda a *acção* desta peça logo desde o início: Gil Terrón expressa a sua maior satisfação por poder inventar, criar e dirigir todos os seus espectáculos (desde os jogos), tal como muito bem observamos com a motivação, organização, direcção e actuação (Gil Terrón) na sua *feira de Natal*.

Mas a peça não vai terminar sem que Gil Terrón nos informe mais um pouco sobre Gil Vicente. É Lucas quem prepara o público para a informação que vai ser dada, diz ele que é aos letrados que caberá falar, pois, daquele menino falaram... *De neñito tan boñito / hablaban soncas lletrados*. Um *letrado* naquela época, não é alguém que leu muitos livros (ou um autodidacta), é quem tem um curso, quem frequentou *Estudios Superiores* e os concluiu, obtendo uma licença. Assim, no país ou fora dele, Gil Vicente terá concluído formação em estudos superiores. Terá realizado estudos em algum lugar da Europa (Lisboa, Veneza?...) e talvez, seguindo as pisadas de Leon Battista Alberti, os seus estudos incluíssem o direito e as artes plásticas²⁰. A sua formação

20 As Artes plásticas abrangiam além da pintura e escultura, a gravura e a ourivesaria, entre muitas outras actividades, como a geometria, a mecânica e a óptica. Sobre as Artes plásticas convém todavia lembrar que, em Portugal, seja a pintura, o desenho ou qualquer das outras Artes, sempre foram desconsideradas ou mesmo desvalorizadas pelo sistema universitário. Nas instituições de Ensino Superior, em Portugal, assim como nas instituições com responsabilidade em assuntos culturais, nas Artes, nos organismos públicos ou privados, as artes plásticas (tal como as decisões sobre as suas disciplinas) *estão entregues* a quem as considera uma questão de desenvolvimento motor, locomoção (educação física), a quem as vê como *uma forma de expressão motora*, um registo

terá incluído com certeza a retórica,²¹ e possivelmente obteve o grau de Mestre em algo, pois lembramos a *Carta Preâmbulo* onde afirma: *se meu Mestre aqui estivera tu calaras*, que, na forma de exprimir a propriedade do saber exposto, também poderá ter o valor textual do título. Um trabalho de retórica foi a sua acção em Santarém, em 1531 – após o terramoto que abalou todo o vale do Tejo – documentado por carta ao rei João III de Portugal, um relatório sobre *a diligência* que lhe terá sido requerida.

Uma das primeiras publicações do século xv, após a imprensa, foi preparada por Leon Baptista Alberti, quando alguns anos antes, o *De Architectura* de Vitrúvio (Roma, 27ac) foi achado, redescoberto na abadia de Monte Cassino em 1420. Foi uma obra que influenciou toda a renascença, um tratado com 10 livros (capítulos), em volume dedicado ao imperador Augusto, dos quais 7 livros são de arquitectura, 1 de hidráulica, e 2 de astronomia e maquinaria civil e militar. Pelo seu conteúdo e propósito, pela ampla gama de matérias que abrange, é uma obra única no seu género, considerando como indispensáveis a um bom arquitecto a formação completa nas disciplinas de aritmética, desenho, geometria, prosódia, óptica, medicina, astronomia, jurisprudência, história, filosofia, música, além das artes plásticas.

Na renascença, 1500 anos depois de Vitrúvio, a arquitectura é considerada uma arte, uma Arte de facto, no sentido dado por Aristóteles na *Poética*, como uma *figuração* (*mimésis*)... Como uma figuração da ordem providencial da natureza.

Pelo seu trabalho, pelas actividades que lhe conhecemos, como pelas análises políticas e sociais que expõe nos seus autos, devemos considerar Gil Vicente como um bom exemplo do *homem vitruviano*. Este *ser vitruviano*, naquela época, era uma espécie bitola para classificação do saber adquirido e demonstrado, a que hoje chamamos um *Homem do Renascimento*.²²

As ideologias (religiosas)

Gil Vicente (Terrón) é um letrado, e vai transmitir-nos essa sua formação de um modo figurativo, tal como é próprio da Arte. Lucas acaba de lhe dizer que daquele menino *falaram letrados*, pois é o que Gil Terrón vai fazer, falar do menino e, segurado em profecias, que era do que *estava antes falando*, refere-se *agora, de facto*, às profecias bíblicas sobre o esperado Messias... *Los profetas alumbrados / ño jugaban a otro hito / con muy ahincado espirito / y con gozoso placer / todos desearam ver /*

gráfico ou gestual, ou *expressão da disposição física ou psicológica do indivíduo (emocional)*, ou ainda pior, como algo que dá pelo nome de **expressões ou criatividade** ao nível da educação de infância... Sobressai o analfabetismo em termos de conhecimento da Arte! E, como sabemos, esta situação tem existido desde sempre, o problema da Arte em Portugal, não é apenas de hoje...

21 Sobre esta questão já nos pronunciámos em 2010 na publicação: *Gil Vicente, Auto da Visitação, sobre as origens*.

22 Como nos é dado a conhecer pela sua obra, Gil Vicente dá resposta a várias das disciplinas que compõem o saber na sua época. É por esta área, pelo *ser vitruviano* nas Artes, que cremos que se deviam encaminhar as investigações sobre a sua origem, a sua biografia, mas esse será um trabalho para os historiadores...

su nacimiento bendito. Assim, depois de ter demonstrado que afinal também conhecia as profecias sobre o menino, passa então aos verdadeiros temas dos letrados, para os temas em discussão no seu tempo, uma discussão teórica sobre a *filosofia* de Santo Agostinho, sobre as consequências do pecado original, da imortalidade da alma, do início e do fim dos tempos, da omnipresença de Deus, da santíssima trindade, temas de múltiplas discussões que, *quinze a vinte anos mais tarde irão dar origem à Reforma...* A religião formula as ideologias da época e assim será quase até ao fim do século xvii.

Alguns destes temas haviam ficado adormecidos durante a Idade Média, mas com a Imprensa tudo se modificou. Foi sobretudo a publicação de algumas obras de Aurélio Agostinho em Veneza, em 1470, em especial o *De Civitate Dei*, que veio acender a discussão e fazer estremecer todo o edifício ideológico da Igreja de Roma, acumulado ao longo dos séculos. As questões e discussões ideológicas em voga (virgindade de Maria mãe de Jesus, *filha, esposa e mãe* de Deus, do pecado original e do Adão segundo, da Graça e isenção de Maria do *pecado*, da hóstia e da Santíssima Trindade, etc.), agora abordadas por Gil Vicente nestes Autos de 1502 e 1503, irão avolumar-se com as publicações de Erasmo: tradução da *Bíblia* (a partir do grego), *Cartas de São Paulo*, e sobretudo, a partir da publicação do *Manual do Cavaleiro Cristão* (o *Enquiridion*) em 1503. Tenhamos presente que tudo isto acontece antes de 1510, e pelo adiamento constante da convocação de um previsto Concílio, conduz Luís XII ao *conciliábulo* de Pisa.

Em 1506, Gil Vicente em *Sermão* (*Pregação* de Abrantes), sempre lúcido e conhecedor dos clássicos greco-romanos e da obra filosófica de Agostinho, vai alertar para o incendiar das discussões que, agora em 1502 estão apenas iniciadas, pois em 1506, surgem as *obras completas* de Santo Agostinho (11 volumes), incluindo o *De Civitate Dei*, edição preparada por Erasmo para o editor Johann Froben em Basileia e, alguns anos mais tarde, será publicada a *obra completa* de São Jerónimo (9 volumes). Assim, Gil Vicente pôde abordar directamente as consequências das polémicas ideológicas sobre o pensamento de Agostinho, de Tomás de Aquino e as decisões do Concílio de Florença, no *Auto da Alma*, em 1508, mas também, de modo muito especial, em *Sibila Cassandra*, em 1511, e mais tarde em *Cananeia...* **Porque são as questões da época!** *A religião* disputa-se nas ideologias muito mais no século xvi que na Idade Média.

Estas palavras, devem ser vistas tão somente como parte da informação necessária para a compreensão do que se representa na peça configurando o *mythos*, apenas o modo como o dramaturgo figurou e representou nas Obras de Arte (e nesta peça de teatro) as polémicas em discussão e disputa na época, pelas ideias do Bispo (filósofo) romano conhecido por Santo Agostinho, nunca as ideias do autor da peça.

Conciliar a razão e a fé é uma das tarefas (questões) que Agostinho desenvolve, compreender para crer e crer para compreender. Fundamental, para o teólogo romano do norte de África, é saber encontrar os fundamentos do conhecimento e, assim, as *ideias* constituem-se na sua *teoria da iluminação* a partir da *reminiscência* de Platão. Mas, na explicação do seu pensamento, considera que as sensações nunca falseiam o conhecimento, e que, os erros que lhe são atribuídos não provêm das próprias sensações, provêm dos juízos errados que se fazem a partir delas. Contudo, estará talvez também

presente neste Auto a *cosmologia* de Robert Grosseteste: *lux, radium, lumen* (Deus, os raios de luz, iluminação); da *lux* provém o *ser*, a substância.

Gil Vicente ao escrever as intervenções das personagens, coloca o pensamento nas personagens, todavia coloca-se a si próprio (Gil Terrón), e muito bem, do lado de fora de uma discussão que se desenvolve na época que tem por base a obra de Aurélio Agostinho. Assim actua Gil Terrón. Assim, a personagem sabe o que disse Salomão, Malaquias ou Miqueias, como sabe o que disseram os *alumbrados*, os letrados, etc..

Gil Vicente, quando escreve que *letrados* falaram deste menino, expõe o que na época são os temas em controvérsia, expõe um resumo sintético e *figurativo* (sob uma forma *poética*) dos textos de Agostinho, mas não se denota no exposto que o autor tome qualquer posição sobre essa doutrina... Termina essa *exposição figurativa* com a confirmação de que Gil Terrón *letrado* está! Muito ao contrário da resposta a Brás quando este referiu *os achaques de Igreja*, Gil Terrón, respondeu: *agora os aprendeu...* Pois, neste caso foi apenas questão de informação adquirida, para demonstrar conhecer.

Gil Terrón inicia esta exposição filosófica (figurada) com as profecias “sobre o Messias”, *Los profetas alumbrados / ño jugaban a otro hito*. (390) //...; passando de seguida à exposição da questão ideológica chave na época, os temas das *teorias* mais discutidas no início do século xvi, a questão que vai desembocar poucos anos mais tarde, no livre arbítrio e predestinação, a questão teórica do pecado de Adão a saber: se o pecado original afectou apenas a Adão ou a toda a humanidade. A vontade do homem expulso do paraíso é ainda livre ou ficou escrava do pecado?

No século V, Pelágio defendia que só Adão havia pecado e a humanidade não tinha sido afectada, enquanto que Agostinho afirmava que toda a humanidade ficou escravizada pelo pecado de Adão. Para Agostinho, um dos fundadores da Igreja, Cristo traz a *salvação* para todos (todos podem escolher), pois com a sua vinda qualquer um pode alcançar a *salvação* aceitando a sua doutrina, e (assim escolhendo) passando a fazer parte do *Corpo de Deus*, da sua Igreja. Para obter a *salvação* o homem *não pode pecar*, todavia com o Adão primeiro no seu corpo cairá muitas vezes em pecado e, reconhecendo o seu pecado pela fé no *Corpo* de que faz parte (a Igreja onde Cristo é a cabeça), carecerá da *Graça* – pressupondo o seu arrependimento – e a *Graça* só a Igreja (a hospedeira do samaritano) a pode conceder, pois foi à hospedeira que Cristo deu os dois dinheiros para curar o samaritano, salvando-o. Assim, Cristo vem limpar a humanidade do pecado de Adão. É ele o Adão segundo. Agora o homem tem a opção de entrar (ou não) na Igreja de Cristo, dessa opção pela sua crença, pela *fé*, dependerá a sua *salvação*, pois Pedro (a Igreja) detém as chaves Céu. O homem é agora livre para entrar e está livre para seguir decidindo a sua vida.²³

23 Com a *lei da graça*, e esta liberdade de escolha dada ao homem, como também com outras questões que se colocaram ao pensamento de Agostinho, como a Fé e a Razão, o Corpo de Deus, a predestinação, etc., vamos encontrar, alguns anos mais tarde, outros *teóricos*, teólogos, como *intervenientes figurados* nos autos de Gil Vicente (Erasmus, Lutero, etc.).

Neste Auto, em 1502, a *festa natalícia* celebra o nascimento do Salvador, de Cristo como Adão segundo que vem libertar o homem do pecado do primeiro. Para o público de Gil Vicente, a Corte portuguesa muitíssimo cristã, o Natal constitui a *festa* que evoca e comemora o nascimento do Messias, do *Salvador* verdadeiro.

Porque éste es el cordero 395
qui tolis peccata mundo
el ñuestro Adán segundo
y remedio del primero.

Éste es el hijo heredero
de ñuestro eterno Dios 400
el cual fue dado a ños
por mexías verdadero.

Aquel niño es eternal
invisible y vesible
es mortal e inmortal 405
movible e inmovible.

En cuanto Dios invisible
es en todo al padre igual
menor en cuanto humanal
y esto ño es imposible. 410

Em resumo, para Agostinho tanto a visão sensível (*visível*) como a que vai mais além do objecto, o inteligível (*invisível*), atingem-se por meio da luz, no segundo caso, da *luz eterna* que procede de Deus, a *iluminação divina*. Só a *luz divina* torna a alma humana capaz, porque só enchendo o intelecto da *Sua luz*, é possível ao homem agir e pensar condignamente (o bem), em virtude da ordem natural estabelecida por Deus.

Quando tratámos da *forma em que o texto se apresenta* sublinhámos a falta de versos, sabemo-lo porque a partir da cantiga *Ñorabuena quedes Menga* (330) e dela ao fim do Auto, as coplas (enlaces) estão compostas por duas estrofes encadeadas pela rima, pelo que o verso quebrado 416 (se não foi censurado) pode sugerir que faria parte de uma quintilha semelhante às que iniciam a peça. Todavia, a seguir ao verso 417 pode faltar um ou dois versos, da segunda estrofe da copla (411-417). E também, antes do verso 418, faltarão, pelo menos, a estrofe (uma quadra) de rima encadeada com a estrofe seguinte. Mas podem faltar ainda mais coplas, pares de estrofes.

O teor do texto que Gil Vicente explora, configurando as ideologias, nestes versos (411 a 421) pretende ser um discurso feito a propósito de algumas polémicas que então se desenrolariam nos meios culturais europeus – pois devemos sublinhar que o autor está a dramatizar a sua visão do mundo, na sua época, no contexto europeu – abrangendo as ideias teológicas de São Tomás de Aquino, e mais certamente de Santo Agostinho, com certeza, o pensamento do filósofo romano sobre a *Santíssima Trindade* e (o esquecido por Gil Terrón) o *Espírito Santo* (assuntos em discussão nos

Concílios recentes). Contudo, nós não fomos capazes de identificar com exactidão o(s) objecto(s) das referências em causa, com certeza não só por causa dos danos causados pela censura (os inúmeros cortes), mas também porque não é assunto que alguma vez tenha feito parte dos nossos estudos. Assim consideramos que tal *aspecto* da peça diga mais respeito aos historiadores, aos teólogos (ou filósofos) e aos biógrafos, do que aos que, como nós, procuram apenas evidenciar e analisar a obra de Arte (a peça de teatro) no seu todo e nas suas partes, com o objectivo de mostrar ao leitor, e ao público em geral, o carácter e o sentido das obras e, por consequência, um conhecimento mais aprofundado sobre o seu autor. Pensamos, mesmo assim, que podemos arriscar em *seara alheia*, com algumas palavras de Agostinho sobre *a luz que é Deus...*, transcrevendo: *Cristo como o fogo tem a luz em si mesmo...*, ou, *Cristo, luz inextinguível e co-eterno ao Pai, sempre brilha, sempre está a luzir, sempre queima...*, etc..

*Echa el sol su rayo en mayo
como mil veces verés...
El mismo rayo, sol es...
Y el sol, también es rayo...,
entre ambos, visten un sayo* 415
[x ...?] *de un envés,
y una cosa misma se es.*
[xxx ... ?]
[xxx ...]

Sem que nos fixemos numa relação exacta, transcrevemos ainda algumas palavras do livro de *De Trinitate*, de Santo Agostinho: *duas ou três pessoas não são maiores do que uma delas (...). Mas na essência da verdade, que é Deus, ser maior equivale a ser mais verdadeiro. Por conseguinte, onde a grandeza é a mesma verdade, o Pai e o Filho juntos não superam em verdade o Pai e o Filho sozinhos; logo os dois juntos não são maiores do que um só deles em particular.*

[Aqui foi censurada a quadra introdutória, a que esta complementa.]

*Ansí éste descendió
quedando siempre eñel padre
aunque vino a tomar madre* 420
del padre ño se apartó.

Todavia, pelo conteúdo desta quadra, com certeza a segunda estrofe da copla, e pelo conteúdo das estrofes anteriores, parece-nos que a quadra em falta trataria do nascimento de Jesus Cristo e da virgindade de Maria, tal como Agostinho fala em vários dos seus sermões sobre o nascimento de Cristo. A questão de Maria “cheia de graça” (ou Maria *agraciada*) e imaculada esteve em discussão durante séculos. Assim, até final do século V, Maria mãe de Jesus, também partilhava o pecado original e, como todos, estava sujeita a pecar. Assim, depois de Agostinho abordar por diversas vezes

o tema (entre a Razão e a Fé) a discussão desenvolve-se continuando até aos séculos XV e XVI.²⁴ Durante o século XVI (como ainda hoje) será motivo de discórdia entre Católicos e as muitas e variadas *correntes* protestantes.²⁵

Todavia, nada nestas palavras, nestes versos (na sua letra), pode ser tratado como uma filosofia, por várias razões: (1) porque constitui apenas uma *figuração* (simbólica) de uma discussão filosófica; (2) porque nem as ideias expostas de modo figurado estarão completas devido aos cortes da censura; (3) e, porque o autor estará apenas a focar algumas das ideias mais em voga no momento (nos meses anteriores), derivadas de alguma publicação ou intervenções recentes na Corte. Como referimos, a *cosmologia* de Grosseteste pode estar presente a partir de: *Echa el sol su rayo en mayo /...*

Expressão do sucesso do autor da peça

A expressão do sucesso de Gil Vicente encontra-se sobretudo na *acção dramática*, na reviravolta no destino de Gil Terrón, no triunfo que este obtém com a organização da *festa do nascimento* do menino (príncipe), aqui figurada na *festa endereçada ao nascimento do redentor*.

Brás exprime a sua admiração, pronunciando-se e informando o público (e leitor), repetindo o que Lucas já havia dito, para que Gil Terrón o comprovasse, assim mais uma vez se diz que Gil está **letrado** – de alguma forma terá adquirido a sua formação – e que assim vai longe. *Gil Terrón lletrudo está, / muy hondo te encaramillas*. Gil responde que é Deus que faz essas maravilhas... Ao que Brás comenta fornecendo informação sobre as origens de Gil Vicente: *Ya lo veo soncas, ah! / Quien te viere, ño dirá / que ñaciste en serranía*.²⁶

Para finalizar este auto, é Brás quem faz o elogio de Gil, elevando-o *acima das nuvens*, afirmando que vai em verdadeira (profunda) ascensão, dizendo: *muy hondo te encaramillas*. Lucas recupera a sequência da festa, dizendo: *Cantemos con alegría / que en eso después se hablará*. Lucas conclui dando a garantia de que irá tratar do sucesso e do futuro de Gil Terrón visto que está contente com o esplendor da festa, e

24 Em 1439 em Basileia (no dividido Concílio de Florença), foi considerado blasfémia afirmar que Maria partilhava o pecado original, pois havia sido considerada imaculada e festejada em França em 1140; e em 1476 por Bula do Papa de Sixto IV foram aprovadas as festas solenes da Imaculada Conceição, mas só em 8 de Dezembro de 1854, Pio IX o aprova como dogma da Igreja.

25 Em grande parte dos *vicentistas*, desde sempre houve um uso peregrino em atribuir ao autor das peças o pensamento e o sentir das suas personagens *modelo*. Ainda hoje isso se verifica em alguns autores, apesar de modernamente todos terem consciência que só um péssimo autor se colocaria a si próprio figurado em personagens como FÉ, VERDADE, SERAFIM, SANTO AGOSTINHO, FAMA, ANÍBAL, etc., ou noutra qualquer personagem tipo (espectro, fantasma, quimera, ou qualquer *figura ideal*), com carga alegórica intensa e muito específica, como as referidas atrás. O autor figura-se sim, em o AUTOR ou, em uma ou mais personagens, quando pretende construir algo de si próprio, uma faceta da sua vida, ou do seu carácter, no contexto de uma das suas peças, mas nunca usurpando valores ou assumindo ideais. Todavia, há ainda publicações, muito recentes, teses de doutoramento e artigos ditos *científicos*, onde se manifestam tais tendências absurdas.

26 Aqui em *Pastoril Castelhanao*, onde o autor apresenta uma boa parte da sua pessoa, diz-nos que nasceu em *serranía*, o que pode apenas querer dizer que nasceu nesta terra (neste país).

o que quer é folgar, manifestar a sua felicidade, cantar de alegria. Sobre o futuro de Gil Vicente depois se falará.

Nesta peça representa-se, pois, o sucesso do *Auto da Visitação* e celebra-se uma garantia, já dada pela rainha velha, do futuro para Gil Vicente junto da Corte Portuguesa, um futuro *nas tripas do Paço*.

Entre o enredo e o mythos

Em *Pastoril Castelhanao*, numa primeira parte, representam-se os infortúnios de Gil Terrón, personagem que passa por uma situação dramática de isolamento auto-imposto e melancolia, que se acentua no decurso da acção da peça, quando, durante o jogo do abelhão, Gil Terrón dá uma grande varejada em Lucas que é o seu pastor (superior) e até seu amigo. Com tal tabefe (de vara em punho) Gil Terrón coloca o seu futuro em perigo, a sua desdita atinge um ponto crítico, porque Lucas, além da grande porrada que levou, nem sequer veio a gostar do jogo das adivinhas que Terrón organizou e dirigiu. A sua permanência com segurança naquele abrigo tornou-se assim ainda mais duvidosa. Aquele *lugar seguro* onde pretende permanecer protegido e protegendo o seu gado, *cantigando rato a rato*, está agora mais longe de estar assegurado.

Deste modo se representa de início a situação de Gil Vicente em terrível infortúnio, agravado pelo facto de ainda sentir uma certa nostalgia por el-rei João II, o seu muito amado rei, mas também porque insatisfeito e muito crítico pela situação de descabro que observa no país, pela falta de sentido de responsabilidade ou pela leviandade das pessoas que o governam. E, repetimos, no decorrer da acção da peça, é ele próprio que complica ainda mais a sua situação naquele abrigo, quando, no decurso de um jogo dá a grande porrada em Lucas (el-rei Manuel I), o seu pastor superior, de quem depende, porque Lucas é quem domina o abrigo e tudo o mais, como no final se confirmará: *muy hondo te encaramillas. Cantemos (...) que en eso después se hablará*.

A segunda parte, com uma intervenção do tipo *ex-machina* – o anúncio pelo Anjo do nascimento do menino, – representa, num contexto figurativo, a dinâmica colocada na realização do *Auto de Nascimento* encaixado na peça – porque como repetir o *Auto da Visitação* não era adequado ao momento *festivo* nem servia para festejar o sucesso do seu autor – representa, dizíamos, o sucesso de Gil Terrón pelo ânimo e capacidades de preparação, organização e direcção mais adequada à efeméride, a *feira de Natal*, o que, no contexto da realidade vivida fora antes a representação de *Visitação*, no acto de apresentação publica do príncipe herdeiro. Motivo de sucesso ainda o *saber letrado* evidenciado pelo autor na elaboração da peça e de todos os conhecimentos nela envolvidos, logo expostos à análise e crítica da Corte.

Assim, na segunda parte dá-se uma reviravolta no destino de Gil, que com a sua peça (encaixada), a *feira de Natal* – com música, pompa e circunstância, todo o esplendor da renascença, – organizada e dirigida de forma brilhante, providenciará o grande sucesso do autor. E este seu triunfo, reflexo do primeiro em *Visitação*, há-de

contribuir para um novo rumo do seu futuro – uma grande mudança, – a reviravolta em relação ao que se apontava no início e por toda a primeira parte da peça.

A festa de Natal da peça não é simples ida ao presépio, ela está encaixada entre duas actuações de *orquestra* e *coro*, é um percurso em cortejo cerimonial, com um desfile de entrada em cena de vários músicos que acompanham os pastores ao presépio. E o presépio será uma obra plástica espectacular, como é descrita por Gil Terrón, um presépio (em pintura?) evidenciando a pobreza, mas deslumbrante, fazendo lembrar a *Primavera* de Botticelli, com alguma vegetação florida e odores variados.

No fim da festa de Natal, assiste-se a um crescente sucesso de Gil, concretizando-se na sua descrição e apresentação dos valores representados, assim como do evidenciar da sua cultura e capacidade de organização e direcção: um triunfo final apresentado em crescendo a partir do fim da festa de Natal. A canção do êxodo pretenderá sublinhar e festejar o sucesso de Gil Vicente (Terrón).

Torna-se pois evidente que esta peça nos mostra um espectáculo da Renascença, não se trata de uma obra de devoção ou algo daí derivado. A sua origem estará mais nos festejos da Corte, pelo espectáculo dado a pretexto da festa de Natal, um cortejo com música e canto a acompanhar, assim como pela sensualidade da Virgem, uma Vénus, que também parece não estar muito vestida, pois Gil Terrón diz que se soubesse havia trazido alguns agasalhos para cobrir a frieza e nudez do menino. Além de tudo o mais, o tema da peça não é exactamente o Natal, pois sobrepõe-se, e muito mais, o sucesso de Gil Vicente na Corte portuguesa, por tudo o que se segue à festa de Natal.

A peça termina com... *Vão-se cantando*.

Sem outra informação, será mesmo impossível saber o que cantam à saída de cena. A cantiga não tem de ser religiosa, e como dissemos deve celebrar o sucesso de Gil Terrón, todavia, pode ser o poema feito à Virgem (Vénus) por Gil Vicente a partir do texto bíblico de Salomão, agora cantado e devidamente musicado.

Luís e Paula Vicente organizaram a publicação das obras de seu pai, mas esse trabalho foi realizado 25 anos depois dele desaparecer. Nenhum destes filhos pode ter memórias destas peças iniciais, sobre elas passaram quase 60 anos, quase não haverá a quem recorrer para obter uma melhor informação. A classificação que realizam aproxima-se mais da ideologia da época da organização da *Copilaçam* do que da época da criação da peça, a Contra Reforma está em curso e a Censura, embora ainda controlada pela rainha Catarina está prestes a escapar-lhe. Classificar os autos como *obras de devoção* poderia ter sido uma estratégia acertada para a época da publicação. Por várias razões, a principal porque grande parte das peças incluem aparentemente *festas da religião*, e se, quem as classificou assim não procedesse, daria oportunidade a uma polémica adversa impedindo a sua aceitação pela Santa Inquisição.

Na dedicatória da segunda versão da peça *Dom Duardos*, mas também em *Comédia sobre a Divisa da Cidade de Coimbra*, Gil Vicente, com toda a modéstia como é seu hábito, classifica as suas obras em *comédias*, *farsas* e *moralidades*, mas alerta para que as suas farsas não são exactamente simples farsas, são uma outra coisa, têm sempre

outros primores que por vezes até podem ultrapassar essa classificação. Quanto às *moralidades*, pensamos que com esse termo quereria dizer, naquela época, – traduzindo num sentido mais próximo de hoje – *sátiras* de análise crítica à *(falta de) ética* do Poder, expondo e evidenciando erros políticos e sociais dos governantes e dos seus ideólogos, e daí o termo *moralidades*. Em nenhuma das classificações dadas pelo autor encontramos referências a obras de carácter religioso, nem há lugar a obras de devoção.

As *moralidades* têm sido entendidas pela tradução do francês, as *moralités*, que eram, nos séculos xv e xvi, como que sermões derivados dos *mistérios* religiosos. Os *mistérios* (*mystères*), os quais se prolongam por todo o século xvi, eram normalmente escritos por religiosos e apresentados no interior, ou nos átrios, das igrejas com enormes carros ou estrados sumptuosos, onde se representavam textos baseados na Bíblia, na vida de Santos ou em *alegorias religiosas* (Fé, Misericórdia, Justiça, Pecado, etc.).²⁷ Estas *moralidades* juntam às representações um enredo de tipo diferente, o seu texto deixa de ser directamente descritivo para se tornar mais exemplificativo – além do sermão que tais moralidades envolvem, – têm por objectivo reafirmar a necessidade da Igreja para a salvação do homem, representando a luta contra o *Pecado* e os métodos que permitiriam ao homem comum libertar-se do *Pecado* (pela fê, e só na Igreja) atingindo a *Salvação*. *Evidentemente que não é a este tipo de moralidades que Gil Vicente refere quando classifica as suas obras!* As *moralidades* de Gil Vicente são de outro tipo, como veremos exemplos ao longo da sua obra.

Para el-rei Manuel I de Portugal uma festa sem a grandeza de um espectáculo, sem ostentação e riqueza, não teria qualquer impacto ou significado. E o mesmo se poderia afirmar para a maioria da nobreza mais próxima da família real. Como a *Visitação* e as restantes peças, esta não poderia ter sido apresentada de outro modo.

O sucesso de Gil Vicente na Corte portuguesa pelas suas peças de teatro, contrariamente ao teatro religioso, aos arremedos, ao (lírico) literário e às tradições medievais, deriva primeiramente, e em especial, do esplendor e da afirmação do Poder dado pelo espectáculo (triumfos, cortejos, “jogos” à maneira romana imperial). É a sua grandeza espectacular, o seu impacto provocador de uma aparente cumplicidade com el-rei, o seu carácter de novidade, de *cousa nova* e espectacular, sempre com *nova invenção*, ou seja, é o seu carácter de *festa renascentista*, que dará ao autor um reconhecido sucesso, exigência necessária para uma bem sucedida continuação de trabalho na Corte Portuguesa (para esta visão, considere-se o carácter de Manuel I e a ostentosa da embaixada de obediência ao Papa Leão X em Março de 1514). De início pode ter sido muito importante para a carreira de Gil Vicente na Corte, o apoio e protecção especial de Leonor de Avis (Lencastre), a viúva de el-rei João II que, pela sua abertura à modernidade terá contribuído com grande incentivo.

27 - Há exemplos de peças portuguesas (*moralidades*, *moralités*) deste tipo, entre elas, além de muitas outras, as de autores anónimos (*Auto do dia do Juízo*, etc.) e, entre estas, as que erradamente se têm atribuído a Gil Vicente: *Deus Padre*, *Justiça e Misericórdia* e *Obra de Geração Humana*. Peças deste tipo foram bastante comuns, e ainda mais produzidas a partir de 1531, em França, como modo de defesa do Catolicismo contra o protestantismo. Gil Vicente nunca escreveu peças deste tipo.

Temas musicais

O *Auto Pastoril Castelhanao* é ainda composto por seis intervenções musicais de que não conhecemos a música e de algumas nem a letra. Mas as letras que ficaram transcritas por completo no texto da obra são da autoria de Gil Vicente, as que não foram completamente transcritas serão ou não: desconhece-se. Música e letra podem ser de outros autores, podem ser cantigas populares, como também podem ser obra anterior de Gil Vicente, antes transcrita, divulgada ou não.

Na primeira parte há apenas uma cantiga, que Gil Terrón canta: *Menga Gil me quita el sueño / que ño duermo...*, (24) parece ser de todo desconhecida.²⁸

A segunda parte inicia-se com o cântico do Anjo, acompanhado por música de *fuertes caramillos* (262): *Ah pastor / que es nacido el redentor...*, (255) e termina com o *vão-se cantando*, de que se desconhece o quê... Durante a segunda parte há ainda três momentos musicais, além do inicial e final (cinco na segunda parte da peça), que a dividem em três momentos ou partes distintas. O primeiro destes momentos, apresenta-se com o cortejo que se dirige ao presépio (284-293), o segundo está descrito na didascália: (música e coreografia) *com tangeres e bailos ofrecen*; e o terceiro é o cortejo de despedida do presépio logo após a cena das oferendas, em que cantam a cançoneta cujo mote apresenta os versos: *Ñorabuena quedes Menga / a la fe que Dios mantenga*. Glosado aqui por Gil Vicente, mas também glosado por diversos autores... Fazer *glosas* a versos ou estrofes de outros poetas, em desafio ou competição, consistia uma tradição e valorizava o autor das glosas.

Outras referências

O verso, *El crego de Bico Ñuño* (63), também referenciado por Lucas Fernández, queremos supor será uma forma de referir o nome de alguém, ou, algum modo de se evocar alguém sem que outros o possam identificar, ou ainda um epíteto dado a algum prelado importante, talvez ao Papa Alexandre VI, Rodrigo Bórgia (talvez um *nome* criado a partir de *bicancra*, *pencudo*, Rodrigo Bórgia era bem narigudo).

Também Juan Xabato foi referenciado por Lucas Fernández como músico, e neste auto Vicente refere-se ao seu *rabé*, possivelmente o instrumento musical por ele adaptado ou transformado e não ao músico.

Sobre um verso que encontramos também em Lucas Fernández, *Cantemos a voz em grito* (291), devemos apenas dizer que poderia ser uma forma comum de determinado tipo ou modo de cantar, tal como aparece em *Visitação*, *debíamos pegar gritos* (57), ou em *Quatro Tempos*, quando no final David querendo cantar: *silbemos, demos gritillos. / Y también quiero tocar / y cantar* (585). Como antes escrevemos, também encontrámos uma expressão do mesmo tipo na *Égloga* de Francisco de Madrid (1495).²⁹

28 Transcrevemos segundo o exposto por José Camões em *As Obras de Gil Vicente*, 2002, Centro de Estudos de Teatro e INCM.

29 Já o assinalámos em *Gil Vicente, Auto da Visitação, sobre as origens*.

Contudo, devemos sublinhar algo mais importante daquilo que encontramos de comum entre Gil Vicente e Lucas Fernández, a paródia expondo a *genealogia da nobreza*, o que nos faz crer que era corrente um tal tipo de paródias genealógicas entre as elites com formação cultural mais aprofundada, entre as pessoas oriundas das classes excluídas dos títulos, os burgueses, mercadores ou pastores da Mesta, clérigos, etc.. Em *Pastoril Castelhana* são sete quadras entre os versos 163 e 190.

A expressão em latim, *Jesus autem intrinsienes* (156) (*Jesus agora grandes trabalhos!*) parece ter a função de interjeição no contexto em que se apresenta, esta é uma opinião comum a vários autores...

Estrutura geral da peça

A estrutura esquemática do *Auto Pastoril Castelhana* fica assim a representada:

Esquema:

Prólogo

O infortúnio **O sentir do protagonista**

I – Parte (num passado recente)

1º episódio **A consciência de Gil – Conflito** (identificação da Corte)

A identificação Confronto de consciência: Terrón e Brás

O conflito Confronto de Gil e Lucas (e seu Curral, Gil e a Corte)

2º episódio **Gil organizando os prazeres da Corte (festas, etc.)**

As ocupações Os cortesãos chamados (entram também figurantes)

A crítica Silvestre comentado na Corte (entretenimento, exemplo)

A ironia Ascensão de Silvestre na Corte (e casamento)

3º episódio **Gil dirigindo os jogos nos Serões da Corte**

Os riscos Jogo do abelhão (organiza e dirige / biografia)

Os compromissos Jogo de adivinhas (dirige / biografia)

(dormem – intervalo)

II – Parte (outro dia)

...promovendo a reviravolta, assumindo a iniciativa

4º episódio **Nascimento do salvador, peça encaixada endereçada ao...**

cousa nova **A ideia de Gil** (“peripécia do Anjo”, só Gil ouviu)

prólogo **... Gil organiza, dirige e executa / espectáculo** (biografia)

isso mesmo, desafio **... da festa do nascimento** (Príncipe / Messias)

Cortejo com música e canto

episódio oratória **Gil e Brás dizem as orações**

episódio repreensões **Gil exige todo o respeito pelo objecto da Obra**

episódio bailado Ofertas – música e coreografia – espectáculo

êxodo Cortejo com música e canto

5º episódio Desenlace, Gil expõe sobre os conteúdos da festa

Poeta erudito Vénus, na Virgem representada pela Arte (biografia)

Ourives e retórico O passado e o futuro ambicionado, nas profecias (biografia)

Filósofo dramaturgo O letrado, filosofia e retórica das ideologias (biografia)

Êxodo

O reconhecimento O sucesso e os elogios a Gil

Vão-se cantando

Considerações finais

A noção hoje enraizada de *tragédia* (teatro) desenvolveu-se a partir de meados do século xvi, surgindo derivada de múltiplas leituras *informadas e deformadas* de Aristóteles, com interpretações mais ou menos livres do seu texto, todavia quase sempre reflectindo melhor a noção filtrada pelos romanos, no teatro e na sua retórica (Séneca), do que as ideias expressas na *Poética*. A obra teórica de Horácio, a *Arte Poética* contribui então com um conceito formal de tragédia – com a imposição de normas rígidas, – que se instala em Itália a partir da *comédia erudita*, formalizado em peças que se representam, de início em Latim, para as elites sociais (as elites sociais de *classe*) e entre os estudantes das universidades, uma característica paradigmática do *maneirismo de classe*, da arte clássica, ou *classicismo*. Sobre o classicismo já nos pronunciámos noutra publicação, queremos só lembrar que não devemos assumir o que pensaram os *classicistas* – do século xvi ao romantismo, – que na arte eram eles próprios superiores, constituindo a elite (de primeira classe, melhores que todos os outros), como ainda em finais do século xx alguns académicos o consideraram.

Esta peça apresenta-se construída com as *técnicas da tragédia* (grega), a *tragédia* tal como foi definida por Aristóteles na *Poética*. Pela metodologia da sua construção constitui, nos dias de hoje, um exercício didáctico exemplarmente pedagógico. Tem por *objecto fundamental* (a *realidade de facto* da peça) a representação do sucesso do autor da peça na Corte portuguesa, por uma *trama* que podemos tentar descrever, muito resumidamente:

Figurando-se no protagonista, o autor apresenta de início a sua *desdita* pelo infortúnio derivado da perda (por morte) de el-rei João II (João Domado que era pastor de pastores) e pela dispersão da sua Corte (o seu curral). Esta situação, caracterizada de infortúnio – que mantém um certo isolamento dos convivas – multiplica-se pela insatisfação do protagonista com a situação do curral do seu novo pastor (o sucessor de el-rei), a quem não quer mal. A situação complica-se pelo seu espírito crítico, mais quando é chamado a organizar os convívios ao serão para divertimento do seu pastor

e, mais ainda, com os insucessos do seu novo pastor nos jogos propostos e por si organizados. A *desdita* do protagonista vai resolver-se com o *desenlace* dos nós da *trama* tecida na sequência dos vários episódios da primeira parte, a partir do momento da *reviravolta*, na segunda parte, através de uma organizada *resposta* – porque muito bem sucedida – ao acontecimento que anuncia (a “*peripécia*”) o nascimento do *salvador* (príncipe João / Messias), e assim, também, pelo desenvolvimento que o protagonista impôs ao assumir a direcção das actividades, com a introdução da sua *Visitação* (espectáculo, cortejo, música e bailado) com outros pastores ao nascimento do *redentor* (Paço real / Presépio), a *cousa nova*, a representação da peça criada para celebrar o *evento salvador* (da nação / da cristandade), desde logo, expressão concretizada num *novo teatro*, com *espectáculo* e *texto inteligível* – arte moderna, renascentista – e depois, do *reconhecimento* do *mythos*, e de *isso mesmo*, da sua lírica, erudição e arte retórica, pela avaliação e explicação dos conteúdos e significados do *objecto* da sua *resposta*. Em conclusão, uma resposta *que permitiu ao herói passar por uma série de etapas, indo da desdita à felicidade* (Aristóteles). E, lembramos, o *reconhecimento último*, que foi todo o “*isto mesmo*” – *representado às matinas do Natal – endereçado ao nascimento do redentor*... Porém, *porque a substância era mui desviada, em lugar disto, fez a seguinte obra: Pastoril Castelhanao*, celebrando-se então, na *acção dramática* da peça, a sua *glória* pelo *êxito* alcançado com os *objectos* criados, e pela sua actuação na Corte de el-rei Manuel I, o rei europeu que, na passagem do século, anunciou à Europa o verdadeiro caminho para chegar à Índia por mar.

Contudo, esta peça parece-nos mais uma *comédia*, pois, em termos de concepção e criação, a peça concretiza-se também por uma sátira política, onde Lucas, a figura do governante, que *veste* a figura do novo *pastor de pastores*, com o seu curral, estando caracterizado *pelo seu pior* chega mesmo a ser ridicularizado na sua caricatura. Mas, sem ensaiarmos uma experiência da encenação desta peça, muitos pormenores importantes certamente nos escapam.

Fomos adiando a publicação deste estudo desde 2010, – escrito antes de 2008 – logo após interrompermos as suas conclusões, e para avançarmos com a publicação sobre o *Auto da Alma*,³⁰ Erasmo, e o seu *Enquiridion*, por ocasião dos 500 anos desta primeira peça (conhecida) de Gil Vicente escrita em língua portuguesa. Procurámos desde então encontrar uma firme confirmação da data das obras de Lucas Fernández, porque, segundo nos pareceu, nada (nem nenhum documento) confirmava a sua existência ser anterior às primeiras peças de Gil Vicente, a não ser alguns estudos literários realizados sobre as obras de um e outro autor, o que, também pelos nossos estudos do seu teatro escrito, nada garantia, pois, casos há em que se altera (antecipando ou tardando) a datação de uma obra – no caso de Gil Vicente tal não é possível – para com isso procurar alguma primazia ou valor criativo para um autor com um fim nacionalista, o de fazer prevalecer a sua nação em relação às outras. E, considerando

30 Publicámos em 2008: *Auto da Alma de Gil Vicente, Erasmo, o Enquiridion e Júlio II...*

que para o caso do autor do *Auto de la pasión*,³¹ os estudiosos até encontram margem real para outra datação das obras, porque em 1514 elas foram *novamente impressas*, e assim, há a certeza da existência de edição anterior apesar de não se terem encontrado quaisquer exemplares. Deste modo, temendo que se apresentassem erradas as nossas análises, caso se viesse a estabelecer, como demonstrado, que a *Comédia de Bras-Gil y Beringuella* não fosse anterior a 1502 – portanto anterior ao *Auto Pastoril Castelhana*, – fomos adiando a publicação deste livro, escrito de modo a que, as nossas análises, não interferissem com quaisquer considerações directas a *Bras-Gil y Beringuella*. Entretanto tivemos conhecimento de que haverá documentação na Catedral de Salamanca comprovando a representação desta peça de Lucas Fernández em 1501, por ocasião das festas do *Corpus Christi*, o que nos pareceu razão suficiente para concluirmos o texto, com uma rápida revisão e acrescentando estas últimas a *estrutura geral da peça e considerações finais*.

Sobre a *linguagem* (saiaгуês) e o *universo cultural* utilizado por Gil Vicente nas suas primeiras peças já antes nos pronunciámos³² e sobre o âmbito da encomenda de Leonor, a rainha velha, também ajuizámos no início deste estudo que o autor do *Auto* terá tido necessidade de se documentar sobre o assunto (significado do tema natalício na religião e teatro para a sua celebração) bem como de se preparar para corresponder às expectativas da rainha Maria – em Portugal desde 1500 – conhecedora do teatro castelhano para a festividade em causa (Juan del Encina e Lucas Fernández). Também já referimos a questão do autor se figurar pessoalmente nesta sua peça, tal como Encina o tinha feito numa das suas, e como referimos, para os dois autores a festa natalícia serve apenas de pretexto a uma obra profana que inclui a festa de Natal no seu enredo. Assim, a questão que destacamos agora é o recurso ao trabalho de Lucas Fernández, não tanto às suas peças natalícias (porque semelhantes às de Encina), mas, em especial, a *Bras-Gil y Beringuella*, porque na verdade se manifesta nesta peça de Gil Vicente uma deliberada intenção de evidenciar este recurso.

Em verdade, o tratamento dado ao caso do casamento de Silvestre no *Auto Pastoril Castelhana* aponta directamente para o *casamento* de Bras-Gil, o âmagô do enredo daquela peça de Lucas Fernández, mas também porque se encontram ainda muitas outras afinidades, lidas tanto em pormenores formais do texto como em referências exteriores às duas peças, e também porque o título que Gil Vicente deu à sua própria peça – *Pastoril Castelhana* – o pretende confirmar... Porém, toda esta convergência entre as duas peças (apontadores de Gil Vicente para a peça de Lucas Fernández) parece ter tido um objectivo muito preciso, uma intenção deliberada de Gil Vicente que, ao usar o nome do protagonista Bras-Gil da peça de Lucas Fernández, nos leva

31 Analisado por Alfredo Hermenegildo (*Nueva interpretación de un primitivo: Lucas Fernández*, 1965) e em várias outras publicações, o *Auto de la Pasión* de Lucas Fernández, pela sua qualidade, também consideramos ser o auto sacramental mais importante do século xvi, mas pela *acção dramática* e sendo uma peça religiosa sobre a **eucaristia**, consideramos ser teatro da renascença.

32 Sobre o assunto publicámos em 2010, *Gil Vicente, Auto da Visitação, Sobre as origens*.

a concluir ter sido para induzir no seu público o desdobramento desse nome para os protagonistas da sua peça, na aliança (*casamento*) Brás e Gil (Terrón), com as duas personagens numa mesma *figura*, uma só pessoa figurada, constituindo assim a sua primeira manifestação representada da **consciência de si** mesmo (ego / alter ego) projectada ao exterior – encenação pública – na obra do autor, logo na sua segunda peça. Além da relação Bras-Gil, com Brás e Gil Terrón, há ainda a personagem Lucas na peça de Gil Vicente, nome atribuído também a partir do nome do autor castelhano, estabelecendo assim uma relação onde Lucas é o senhor (autor) de Bras-Gil, para outra quase paralela onde Lucas é o senhor (el-rei) de Brás e Gil Terrón.

Realizando uma leitura sequencial das intervenções de Brás na peça, constata-se que ele surge frívolo, talvez um pouco alteroso e lisonjeiro, e Gil Terrón além de contemplativo, caracteriza-se infortunado, inteligente, organizado, reflexivo, humilde e melancólico. Na primeira parte Brás serve apenas como reflexo contrastante de Gil Terrón, levando este a caracterizar-se a si próprio, pelo seu ser, pensar e sentir, mas também descrevendo e caracterizando Brás. E este, embora contrastando na acção da peça, apenas assiste a Gil Terrón nos diálogos (com Lucas e Silvestre) e (nos jogos) na interacção com terceiros. Contudo, na segunda parte da peça, Gil assume-se alteroso ainda mais que se fosse Brás, e este, bastante lisonjeiro, funcionando como ponto do primeiro, dando as deixas a Gil Terrón. E se na primeira parte Gil sabia tudo sobre Brás, na segunda é Brás que sabe da vida familiar e local de origem de Gil Terrón.

Esta **consciência de si** mesmo na obra, volta a ser apresentada na sua última peça, em *Floresta de Enganos*, figurada nas personagens do Filósofo e do Parvo, para nos dar mais uma deixa para vermos (lermos) a sua *obra dramática*. Mas a sua última referência ao seu ser está na designada *Sepultura de Gil Vicente*, no texto morto do **Livro das Obras**, e a ele haverá que dar vida, pela época em que o autor viveu, a fim de se ajuizar o seu valor. *O gram juízo esperando / jazo aqui nesta morada / também da vida cansada / descansando*. Concretizada no livro, a sua morada também descansa, mas tanto o texto morto (dos versos), como a imagem do *esqueleto incompleto* nele inserida e ele próprio no interior da sepultura, como o *Livro das Obras* fala, também falam: *Pergunta-me quem fui eu / atenta bem pera mi / porque tal fui como a ti / e tal hás de ser como eu. // E pois tudo a isto vem / ó leitor de meu conselho / toma-me por teu espelho / olha-me e olha-te bem*. Certamente que ninguém terá dúvidas de que se trata de um **enigma** (frequente em autores da época) e, talvez por isso, para o decifrar, Gil Vicente também nos tenha deixado a *Carta Preâmbulo*, onde questiona o Livro perguntando e logo respondendo: *Livro meu, que esperas tu? Porém te rogo que quando o ignorante malicioso te repreender, que lhe digas: Se meu Mestre aqui estivera, tu calaras*. Contudo, o **enigma** dos versos há de ser lido (interpretado) no contexto da sua *compilação das Obras* (a do autor) – o *Livro das Obras* – mandada realizar por el-rei, e assim, tanto este trecho da *Carta Preâmbulo* como a imagem da *Lápide* adquirem uma *forma enigmática* bem mais precisa e de menor densidade.

Deixemos essa questão, queiramos conhecer melhor as obras. Assim, retornando ao Bras-Gil, este remete-nos para um muito mais evoluído par de personagens, presentes na figura do seu **maio**, em *Lusitânia*.³³

No trecho que *figura* o **maio**, quem procura saber o que se passa (*na acção*) *em todos nós, no Mundo*? Quem quer conhecer o (seu) outro e o que ele busca? *Ninguém...*

Gil Vicente sempre *se questiona a si* e ao mundo inteiro, à *humanidade*, pois a *Todo-o-Mundo* pergunta ele o que busca *e sempre nisso insiste*.

Gil Vicente figurando-se

...na consciência humana pela humanidade do Homem

(Ninguém / Gil Terrón)

(Todo-o-Mundo / Brás)

0

Ninguém *Que andas tu aí buscando?*

Todo-o-Mundo *Mil coisas ando a buscar: / delas não posso achar, /
porém ando porfiando / por quão bom é porfiar...*

Carácter da Humanidade,

...sempre procurando algo,
insistindo sem desistir.

...e muito pouco acha.

1

Ninguém *Como hás nome, cavaleiro?*

Todo-o-Mundo *Eu hei nome Todo o Mundo, / e meu tempo todo inteiro /
sempre é buscar dinheiro, / e sempre nisto me fundo.*

Carácter do Homem,

...destino de quem trabalha
para ganhar a vida.

Ninguém *E eu hei nome Ninguém, / e busco a consciência...*

2

Ninguém *E agora que buscas lá?*

Todo-o-Mundo *Busco honra muito grande...*

...honras

Ninguém *E eu virtude, que Deus mande / que tope com ela já.*

...virtudes

3

Ninguém *Buscas outro mor bem que esse?*

Todo-o-Mundo *Busco mais quem me louvasse / tudo quanto eu fizesse.*

...louvores

Ninguém *E eu quem me repreendesse / em cada coisa que errasse.*

...repreensões

4

Ninguém *Buscas mais, amigo meu?*

Todo-o-Mundo *Busco a vida e quem ma dê.*

Ninguém *A vida não sei que é, / a morte conheço eu.*

Todo-o-Mundo *E mais queria o paraíso / sem mo ninguém estorvar.*

Ninguém *E eu ponho-me a pagar / quanto devo para isso.*

Todo-o-Mundo *Folgo muito de enganar / e mentir nasceu comigo.*

...seu teatro – vida humana

Ninguém *Eu sempre verdade digo / sem nunca me desviar.*

...seu teatro – vida humana

5

Ninguém *Que mais buscas?*

Todo-o-Mundo *Lisonjear.*

Ninguém *Eu som todo desengano*

E enquanto tudo isto se passa no centro da praça pública, os clérigos inquisidores – Dinato e Berzabu – analisam os discursos de um e outro (ego e alter ego), donde retiram *as mais sábias e ridículas conclusões*.

33 Esta questão, ainda não relacionada com o Bras-Gil (Terrón), foi por nós publicada em Maio de 2005, num estudo com o título: *Os maios de Olhão e o Auto da Lusitânia de Gil Vicente*.

Como se observou o *Auto Pastoril Castelhanao* evoca e trata textos literários (*De vita solitaria*, Petrarca), de teatro (Encina e Lucas Fernández), bíblicos (Cantares de Salomão, Profetas) e filosóficos (Agostinho, ...), textos bem conhecidos entre o seu público, como outras peças o fazem de modo diverso, como *Dom Duardos* ou *Amadis de Gaula*, usando-os – *glosando*, textos, ideias, figuras, personagens, conflitos, ideologias, etc. – nos seus trabalhos criativos, em invenções que em geral se afastam do sentido dos originais que lhe servem de motivação, concluímos que aqui se configura o início de um processo de trabalho – na segunda peça escrita (1502) – que será uma *norma* frequente: o uso de recursos actualizados como suporte ideológico da *acção dramática* das suas peças de teatro. Pois, logo no ano seguinte, no Natal de 1503, um uso algo semelhante mas com finalidades diferentes, foi realizado por Gil Vicente com o livro de Bartholomaeus Anglicus, *El libro de proprietatibus rerum*, para a construção da peça *Quatro Tempos*. E logo no ano seguinte, já de um modo diferente – como pretexto e pré-texto – o texto alheio mais discutido ou mais influente na Corte, foi usado em *São Martinho* (1504) e, anos depois (1508), o mesmo texto – o *Manual do Cavaleiro Cristão* de Erasmo de Roterdão – foi usado para formular análises muito críticas e figuradas por formas muito mais eloquentes, em suporte ao *Auto da Alma*.

Na verdade, com este processo de trabalho, Gil Vicente está a replicar o que fizeram os autores do teatro grego da antiguidade, que sempre recorreram (à mitologia) a obras de autores antigos ou da época, introduzindo figuras já caracterizadas ou alargando o carácter das figuras *emprestadas* enriquecendo-as com algo mais, algo de novo, anexando formas de agir em novas situações, ou novas figuras em contextos dramáticos já estabelecidos, assim contribuindo para a *mitologia grega* em desenvolvimento, ou usando as obras de outros como pré-textos, ou dando outras continuidades alternativas a textos alheios, alargando ou completando o sentido da acção nas intervenções das figuras que, em cada momento, criam, recriam ou transferem para as suas peças.³⁴ E assim, tal como no teatro grego da antiguidade, este processo de trabalho não é uma constante em Gil Vicente, mas repete-se ao longo de toda a sua carreira. Em geral, as farsas ou um curto espaço de tempo, ou a falta dele, para criação e construção de uma obra, ou a urgência de concluir uma peça, libertam o autor deste tipo de suportes,

34 Sobre esta questão devemos sublinhar que erramos quando queremos usar conceitos modernos (ou posteriores à época) para explicar as obras na sua concepção, as ideias, as metodologias ou processos de trabalho, etc., para explicar algo sobre um qualquer autor, como para Gil Vicente tem sido o caso, com o uso de conceitos muito recentes, como *carnavalismo* (sé.xx), *iconografia* (séc.xvii, xix e xx), *(formalismo) significante*, *intertextualidade* (sec.xx), etc.. Contudo, é certíssimo que devemos usar toda a cultura adquirida pelo homem até aos tempos de hoje para enriquecermos a visão da época, do autor, da linguagem e das obras em estudo, todavia sem confundir ou arranjar confusões entre uma e outra coisa. É evidente que podemos estudar as obras de Gil Vicente de um ponto de vista moderno (usando toda a cultura de vanguarda actual), como a podemos estudar de um ponto de vista ou de uma *ciência particular*, todavia, tais estudos só os poderemos desenvolver em bases credíveis após conhecermos bem as obras (um *bem* relativo) – e conhecer bem o autor pelas suas obras, que não é ainda o caso de Gil Vicente, – senão estaremos a enganar-nos e, pior, caindo em descrédito, porque estaremos tentando enganar quem nos deu algum crédito, ou quem o quer dar ou continuar a dar. Referimo-nos à Arte (Teatro) e não à Língua, ou à linguagem, etc..

como parece ser o caso de *Reis Magos* (1503), quando lhe foram requeridos apenas uma dúzia de dias (12) para criar e representar essa nova peça. Normalmente aquele tipo de textos alheios, fontes que suportam algumas das peças, vai ao encontro das preferências ou das preocupações dos elementos mais importantes do seu público: assim o título da peça – *Pastoril Castelhanao* – indica este preceito com toda a precisão. Na verdade, só assim se pode explicar que não se encontre qualquer semelhança (senão a que acabámos de expor) entre o teatro de Gil Vicente e os textos que lhe serviram de suporte nesta peça: alguns livros da Bíblia (o livro de cabeceira naquela época de início da imprensa), livros de Santo Agostinho (e talvez ainda outros *filósofos*), e os textos do teatro pastoril castelhano, – os primitivos do renascimento, com enredos simples e descritivos – pelas publicações de Juan de Encina e de Lucas Fernández anteriores à data deste Auto, em especial *Bras-Gil y Beringuella*.

Um *espectáculo* – espectáculo de Teatro – deste tipo e com as características que assinalámos, sustentado por alguma pesquisa e tratamento de textos alheios, captação do universo cultural da elite (Petrarca), transferência e adopção de figuras, etc., assim como uma cuidada preparação do próprio trabalho – avaliação cultural do seu público e outros (futuros) destinatários (seu *universo cultural*, interesses e capacidades) e, em função disso, a própria selecção da literatura (publicações) disponível mais adequada ao seu público e aos seus objectivos (figuras, músicas e textos, para algo como que *bricolage*³⁵ mais limada ou não), tudo isto aliado a uma concepção artística, renovada a cada *nova invenção* – só pode ser realizado com alguma erudição e, mais importante ainda, o que sublinhamos, *só numa abordagem erudita* da actividade profissional, exigindo muita arte e sabedoria. Podemos muito convictamente afirmar que esta peça, apesar do seu título, não é exactamente um auto pastoril castelhano, mas – como *Um auto de Gil Vicente*, de Almeida Garret, é um produto do romantismo, – uma peça de teatro erudita, construída sobre o conceito do *pastoril castelhano* para o teatro mais avançado da renascença, a *cousa nova*, o *universo cultural* do autor.

Prosseguindo a nossa análise, agora um pouco mais aprofundada, haverá ainda de se atender ao facto de, no final da *acção dramática* da peça haver uma identificação clara de três aspectos, ou domínios distintos, nos sucessos de Gil Terrón:

- a) Silvestre: *con eso hablas llatín – achaque de igreja* – dirigido às elites culturais;
- b) Brás: *sabes de perfecias – por vida de tu tio!* – expondo o seu passado e futuro;
- c) Lucas: *hablaban lletrados – de neñito tan boñito* – na época falam os filósofos.

35 Para completar a nota anterior, usámos erradamente *bricolage*, como exemplo do uso abusivo neste contexto de um conceito muito posterior à época, devíamos ter dito *glosar*, *explorar* ou *transpôr* versos (textos, ideias, conteúdos), *figuras* (personagens), ambientes (*universos*), músicas, etc.. De facto, são reduzidas as nossas referências, pois anteriores a Gil Vicente, os textos que conhecemos sobre *teoria da Arte* se limitam a muito poucos autores, Platão, Aristóteles (e Horácio), Vitruvius, Alberti; ou “teorias” do belo ou beleza, Aquino, Grosseteste... Contudo, pior que não fazer citações, será fazê-las fora do contexto, ou pior, pretender que na época se podiam usar concepções artísticas como as do séc. xx, por divagação, ou *masturbação erudita*, apontando o uso de *significantes* alheios, ou um “teatro de significantes” contra um “teatro de significados”...

No primeiro caso, logo quando se inicia a celebração do sucesso do protagonista por ter levado a cabo a sua peça (encaixe) *endereçada ao nascimento do redentor*, o autor exhibe a sua veia poética na *composição* do diálogo que conduz ao *Senão ela* isolado – *doncella-estrella*, ***Siño ella!***, *aquella-della* – e, logo de seguida, a partir dos cantares de Salomão apresenta uma Vénus pela reinvenção erudita do texto (*objecto*), desenvolvendo num curto poema, de versos muito líricos, uma imagem moderna e rica de sensualidade representando a Virgem na Vénus. Ora, o perfeccionismo manifestado pela reconstrução formal, lírica e emocional, moderna (***cousa nova***, paganismo) criada para os protagonistas, – formas, composição, sentido e significados do poema – evidencia, na celebração em causa, muito mais tudo aquilo que o autor pretendeu personificar de si próprio na acção dramática, como expressão desta sua actividade: trovador, poeta eloquente e erudito dramaturgo.

No segundo caso o autor apresenta um dos paradigmas da ocupação dos cortesãos nos *Serões da Corte* (também referidos por Castiglione), na peça versando sobre si próprio: o de decifrar pequenos poemas, divisas, enigmas, etc.. Silvestre prepara o ambiente, afirmando (após referir os *achques de Igreja*) *Con eso hablas llatín...*, quer dizer que será necessário saber o Latim e conhecer a Bíblia (a Vulgata já impressa) – ou pelo menos os Livros, Cantares de Salomão, Malaquias e Miqueias, – e expõe então o seu desafio (aposta): *tan a punto que es placer / más lo preciase saber / que me daren un florín – a tal ponto é um prazer que mais o apreciava saber do que me darem um florim* – sugerindo Brás (*por vida de tu tio*) as profecias a Gil Terrón e, este, usando os textos bíblicos como *peças literárias presentes na memória do público* – em trabalho inventivo, cuidado e erudito, pela retórica de um profeta – recorre a algo como a *metalepsia* aplicada sobre os seus *conteúdos literários*. Pois, assim como o nascimento do príncipe João preparou a entrada no Paço Real em *Visitação*, e o triunfo de Gil Vicente, assim o autor glosa a profecia de Malaquias da vinda de João Baptista³⁶ para preparar o caminho do Messias e a sua entrada triunfal no Templo, – e segue a profecia como referência – para referir depois a sua própria biografia em *metalepse*, pelo seu *passado presente*: o autor recorre à *elipse narrativa aplicada à profecia*, evocando no espírito do público a sua vida profissional, – o ourives – pelo seu ofício de vida tomado como ***metáfora*** a um exemplo concreto da actuação de Jesus após a sua chegada. Depois, pelas de profecias de Miqueias, o autor refere-se ao seu *presente e futuro* ambicionado – invertendo a elipse, para assim evocar Miqueias (5.1) no texto que antecede o glosado e lido (5.2) na peça, – a sua retórica é construída também com recurso à *metalepse*, ou por uma forma de *elipse narrativa*, o *zeugma aplicado à profecia*, (Miqueias 5.1) o governante da nação agredido na face (ou nos queixos) com uma vara (no jogo do abelhão), e logo depois no texto glosado (5.2), o autor perspectiva o seu futuro, usando a ***silepse***, relacionando elementos da frase com

36 A profecia de Malaquias no texto glosado refere-se mais a João Baptista, além disso a profecia mais usada para a vinda de Cristo é a de Isaías 7.14: *Portanto o Senhor mesmo vos dará um sinal: eis que uma virgem conceberá, e dará à luz um filho, e será o seu nome Emanuel.*

o que está implícito e oculto e não com o que está explícito no texto: glorificando Belém (Lisboa) vaticinando-se um futuro seguro e promissor sob a protecção do senhor dominador de Israel (Portugal). Portanto, assim consolidando a *invenção* na escolha dos conteúdos e a sua *disposição* na arquitectura do edifício estruturante das figuras na retórica das profecias.

Considerando ainda que a referência implícita a João Baptista (o anjo, mensageiro) pela glosa da profecia de Malaquias (3.1) serve para evocar a Visitação de Maria a Isabel e, por consequência, consistir numa alusão implícita ao *Auto da Visitação*, alusão que o autor manifesta intenção deliberada de deixar bem explícita na didascália inicial desta peça, dizendo, *que isto mesmo lhe representasse às matinas do Natal*, então também pela própria organização, composição, inversão sistemática de elementos e simetria das referências que encontrámos na análise das *profecias*, perfeitamente elaboradas *a régua* (regra) *e compasso*, parece-nos que a escolha das profecias (Malaquias e Miqueias) e, assim os seus textos para glosar na peça, tal como a própria escolha dos jogos em episódio anterior, o *jogo do abelhão* com o seu percurso e desfecho, logo seguido do *jogo de adivinhas* – sugerindo a *adivinhação* que constituem as profecias – inseridos nos divertimentos de um *serão* da iniciativa de Lucas, dirigido e organizado por Gil Terrón, não podem ter sido meramente acidentais, e assim: encontramos aqui o ourives num exercício exemplarmente metodológico e pedagógico da retórica.

Antes de passarmos ao terceiro caso, devemos lembrar algumas considerações de Aristóteles sobre o *drama* (*tragédia*) que, referindo-se ao *mythos* afirma que *este deve representar uma acção como um todo uno, completo em si mesmo, com todos os diversos incidentes inseridos em episódios tão intimamente relacionados entre si, e de tal modo, que a transposição ou a eliminação de qualquer deles, distorce ou deforma o conjunto total da obra*, e contrastando com o perfeito encadeamento dos episódios da peça de Gil Vicente, podemos também ler na *Poética*: *chamo episódico ao tipo de mythos em que não existe nenhuma probabilidade nem necessidade na sequência dos episódios*. E sobre a dimensão de uma peça dramática, refere Aristóteles que: *basta como limite para a constituição do mythos, uma extensão que permita ao herói passar por uma série de prováveis e ou necessárias etapas, indo da desdita à felicidade, ou da felicidade à desgraça*. Conclui-se, portanto, por ser demasiado claro e evidente (clarividente), que Gil Vicente, em 1502, segue as normas da *Poética* de Aristóteles.

No terceiro caso, Lucas recorda que daquele menino *falaram letrados*. Assim, sobre o tema do menino da festa de Natal, o *filosófico* Gil Terrón tinha de se integrar apenas nesse contexto, agora, na sua retórica não remete ao profeta nem ao poeta, ele há-de figurar a eloquência personalizada do autor da peça, – lamentavelmente aqui o texto da peça foi bastante censurado pela Inquisição – num discurso filosófico sobre tais questões religiosas, numa cosmologia respeitante ao homem e à existência desse Deus, no que diz respeito a esse menino e ao seu nascimento, no seu ser, suas causas e efeitos. O sentido coloquial do discurso retórico, há de referir as principais ideologias

e ideias filosóficas que, sobre o assunto do menino, se desenvolvem naquela época: sobre o Adão segundo, o Espírito Santo e a Santíssima Trindade, etc., sobretudo pelas ideias de Santo Agostinho. Tudo isto figurando não a sua *visão do mundo*, mas a visão dos filósofos do seu tempo, dos seus valores e preocupações, porque era isso que seria de esperar de um filósofo na época, o que competia aos *letrados mais eruditos* como na peça se afirma e reafirma. Todavia, sobre esta questão não podemos avançar mais, primeiro porque são assuntos que nunca nos interessaram, depois porque não conhecemos um mínimo das ideias de Agostinho para nos podermos pronunciar, e por último, porque dificilmente poderíamos concluir algo com convicção por causa dos cortes realizados pela censura de quinhentos nesta parte da peça. Contudo, não há dúvida que o protagonista desenvolve aqui um discurso filosófico, expondo uma cosmologia que refere a existência de Deus e a justificação do menino como o Adão segundo redentor da humanidade, figurando Gil Terrón o filósofo – autor da peça: (encaixe) do *cortejo musical* e *visita ao presépio* – capaz de teorizar sobre o tema em causa: (*sabes de achaque de Igreja*) *Ahora lo deprendí*.

Numa primeira abordagem pareceram-nos rebuscadas as interpretações, contudo, pela sequência formal do drama: a situação do protagonista no curral (Corte), sua caracterização e a do seu pastor de pastores, a organização dos serões, os comentários à elegância, ao trato e à vida social dos cortesãos, a organização dos jogos e os jogos no contexto do drama – conduzindo a uma complicação do conflito, – depois, a “peripécia do Anjo”, a organização da festa natalícia, a glorificação do êxito distribuída nos três momentos, Silvestre, Brás e Lucas; tudo isto não podia ser fruto de um acaso e haveria de se justificar no próprio âmago da peça. Então, para os nós tecidos nos jogos – por agravarem o conflito – devia encontrar-se um desenlace. Portanto, o jogo de adivinhar só podia apontar para as profecias, além disso é o desdobramento (Bras-Gil) de Gil, Brás, o interlocutor delas. E, se hoje os cristãos quase desconhecem a Bíblia, no final do século xv e por todo o xvi, já impressa, foi *livro de cabeceira*, e, em consequência, o público erudito de então pelo estímulo dos versos estava apto a evocar a metáfora do ourives em Malaquias e a varejada na cara do pastor em Miqueias.

Na *Poética*, uma tragédia divide-se em *Prólogo*, *Episódios* e *Éxodo*, partes separadas por *párodos* e *estásimos*, onde os episódios podem ser três, cinco ou mais. Assim, recorremos mais uma vez a Aristóteles para integrar o quinto episódio na nossa interpretação, resumindo os seus seis componentes da tragédia: num *drama* o que se representa são acções, (6) o *espectáculo*, a entrada, e as actividades dos actores em cena, tudo aquilo que se passa no espaço da representação, constitui parte do todo; e na figuração dramática, (5) a *música* e canto, e (4) a *elocução*, a lírica como toda a construção verbal, *são os meios pelos quais se completa e configura a acção*; e como a acção figurada requer personagens apropriadas, com qualidades próprias e distintivas, – pois é pelos aspectos humanos específicos que atribuímos certas qualidades às figuras, – então, para as personagens haverá dois componentes em causa, um (3) o seu *pensamento* (pensar e sentir), as ideias e emoções, e o outro (2) o seu *carácter*, comportamento, acções e

decisões; concluindo, a acção dramática constituindo tudo aquilo que acontece e realiza em cena, apresenta o (1) *mythos*, provido de uma *trama*, que no mais simples e preciso sentido do termo, constitui a combinação dos incidentes no decurso dos episódios, dito de outro modo, ele estrutura-se por uma *trama* architectada (como forma abstracta) com os (e pelos) *incidentes* e *episódios* na sua combinação, *incidentes* e *episódios*, que incluem em si as *peripécias* e os *reconhecimentos* (o sentido, significações, ideias, conteúdos) partes constituintes do *mythos*, a *alma* da tragédia (*drama*).

Porém, haverá apenas *quatro tipos de tragédias*, porquanto *os meios* utilizados, as partes musicais e a construção verbal – *a lírica*, *eloquência*, etc., – não definem qualquer tipologia: (1) a *tragédia complexa*, que se fundamenta no *mythos*, desenvolve-se em peripécias e reconhecimentos; (2) a *tragédia de carácter*, fundamentada no protagonista pelo seu ajuizar, agir e decidir; (3) a *tragédia patética* (ou de *sofrimento*), fundamentada no protagonista pelo seu sentir e pensar; e (4) a *tragédia de espectáculo*. Neste termos, *Pastoril Castelhanao* será uma tragédia baseada no protagonista (tipo 2 ou 3), então poderemos classificar a peça como *tragédia ou comédia (drama) de carácter*, pois, a personagem percorrendo uma série de dificuldades e embaraços em diferentes episódios, na *reviravolta*, pelo *desenlace* passa da desdita à felicidade. As dificuldades, os embaraços, *nós ou complicação, compreendem tudo desde o começo ao instante antes da mudança para a felicidade ou para a desdita, tudo antes da reviravolta no destino do herói; por desenlace, tudo desde a reviravolta até ao fim do drama*.

Gil Vicente apela ao melhor dos reconhecimentos para a sua biografia em 1502.

...o melhor dos reconhecimentos é aquele que naturalmente surge dos próprios incidentes em si mesmos, como uma conclusão causal, ou como resultado provável de um evento ou de uma situação intrínseca do mythos.

Acreditamos não serem necessários mais pormenores para clarividência do *mythos* do *Auto Pastoril Castelhanao*, contudo devemos concluir apresentando o enquadramento desta peça num presumível contexto. Assim, realizada a análise dos três aspectos do sucesso do protagonista fomos conduzidos a reflectir de novo sobre a peça e, voltando ao seu início, – observando o protagonista figurando o autor – encontrámos Gil Vicente recolhido *nas tripas do Paço*, muito preocupado com a dispersão (saída do país) dos homens bons e de valor (recursos humanos) da Corte de el-rei João II de Portugal. Ao serviço do novo rei, embora sem lhe querer mal, isola-se com os que de si dependem, mantendo-se afastado de festas e divertimentos. Até que el-rei regressa de uma grande festa *ñel hato de Bras Picado* procurando gente sua – *perdidas unas dos cabras* – que entretanto se afastou da Corte. El-rei retoma então os seus serões, os mais célebres serões, que ficaram na memória de Sá de Miranda, ou os mais famosos serões, segundo alguns dos representantes de outras Cortes europeias – os *serões da Corte portuguesa*, – e Gil Vicente será então encarregado de organizar alguns (senão todos) os entretenimentos, festas, cerimónias... E assim, temos de concluir, que terá sido neste contexto, que, quando nasceu o herdeiro da Coroa foi logo proposta, *na segunda noite do nascimento do dito senhor*, a festa para a apresentação pública do

príncipe, o *Auto da Visitação*. E, com o sucesso deste, logo este mesmo, *endereçoado ao nascimento do redentor*.

Sobre os serões da Corte portuguesa também Gil Vicente se manifesta, porém reivindicando, referindo a sua falta de meios para os produzir, o que nos parece estar bem explícito em algumas das suas obras posteriores. Porquanto, após um rei mãos largas em gastar para os serões e festas da Corte, no reinado de el-rei João III, o autor vai queixar-se (1523) que lhe falta dinheiro para isso – *que nam tem nem ceitil* – pois, logo a seguir, nessa mesma peça, o *Auto Pastoril Português*, está explícita a sua falta de meios – *mas nam já aito bofê / como os aitos que fazia / quando ele tinha com quê*, – e, logo no ano seguinte, o rei concedeu-lhe uma tença de doze mil reis, além de mais quatro mil reis destinados a despesas nesse ano de 1524.³⁷ Anos mais tarde até recorda o tempo de maior *fartura* da época em que reinava Manuel I, em *Triunfo do Inverno* (1529) quando diz: *Em Portugal vi eu já / em cada casa pandeiro / e gaita em cada palheiro / e de vinte anos acá / nam há i gaita nem gaiteiro*.

Os *serões da Corte* de el-rei Manuel I são descritos na Crónica..., por Damião de Góis que na juventude *os viveu*, mas, como é por demais evidente, trata-se de uma descrição oficial, institucional, nada que desqualifique o venturoso monarca.

El-rei Manuel I (...) *Foi mui músico de vontade, tanto que as mais das vezes que estava em despacho, e sempre pela sesta, e depois que se lançava na cama, era com ter música, e assim para esta música de câmara, como para a sua capela, tinha estremados cantores, e tangedores, que vinham de todas as partes da Europa (...). Todos os domingos, e dias santos jantava, e ceava com música, de charamelas, sacabuxas, cornetas, harpas, tamboris, e rebecas e nas festas principais com atabales, e trompetas, que todos enquanto comia tangiam cada um por seu giro, além destes tinha músicos mouriscos, que cantavam, e tangiam com alaúdes, e pandeiros, ao som dos quais, e assim das charamelas, harpas, rebecas, e tamboris dançavam os moços fidalgos durante o jantar, e ceia (...) dava serão às damas e galantes, em que todos dançavam e bailavam. (...) Trazia continuamente na sua Corte chocarreiros castelhanos, com os motes, e ditos dos quais folgava, não porque gostasse tanto do que diziam, como o fazia das dissimuladas repreensões que com jeitos, e palavras trocadas davam aos moradores de sua casa fazendo-lhes conhecer as manhas, viços, e modos que tinham de que muitos tiravam, e emendavam, tomando o que estes truões diziam com graças, por espelho do que haviam de fazer. (...) Nos dias em que el-rei dava audiência havia sempre na câmara em que estava música de cravo, e cantores...*

Por fim, devemos sublinhar que o uso que Gil Vicente fazia dos *objectos* (textos, músicas e talvez ainda outros elementos) como pedaços do *universo cultural* da Corte portuguesa, poderia ter sugerido na época o seguinte provérbio popular: (carregue-se ou enfeite-se) *albarde-se o burro à vontade do dono*; o que, decerto apenas na aparência se poderia tomar como verdadeiro, porém, a verdade é que este provérbio tem um sentido exactamente oposto aos *objectivos* e aos *objectos* de valor artístico criados

37 Braamcamp Freire, *Gil Vicente Trovador, Mestre da Balança*.

pelo dramaturgo. Assim, terá havido necessidade de encontrar uma justificação, numa outra formulação de sentido, um outro provérbio, para se sobrepor ao sentido daquele e, ao mesmo tempo, canalizar as aparências para um outro alvo. O alvo passou a ser o autor dos *autos a el-rei* e, referindo-se exactamente à mesma questão, da exploração intelectual das obras de terceiros para produção própria das peças de teatro, terá, neste contexto, surgido e sugerido um desafio, e assim haveria de ficar escrito: *o seu argumento é que por quanto duvidavam certos homens de bom saber se o autor fazia de si mesmo estas obras, ou se as furtava de outros autores, lhe deram este tema sobre que fizesse um exemplo comum que dizem: mais quero asno que me leve que cavalo que me derrube*.³⁸ Deste modo, meio disfarçado, o autor mata dois coelhos: um com a peça *Inês Pereira* como desafio; e o outro muito melhor, formulando o sentido pretendido na forma do provérbio, possivelmente criado (ou assumido) pelo próprio autor, para *traduzir* tanto o seu passado como o futuro, pelo início da sua carreira na Corte de el-rei João III de Portugal.

Repetimos mais uma vez a *norma* de Platão, retomada por Gil Vicente, formulada no *Fedro*, onde apresenta as suas ideias sobre o *discurso retórico*:

...afirmámos precisamente que o verosímil consegue surgir no espírito da maioria, devido à sua semelhança com a verdade. E as semelhanças, referimo-lo há pouco, quem conhece a verdade, melhor as sabe descobrir por toda a parte (...) Se uma pessoa não puder fazer a lista completa das diversas naturezas de quem o vai escutar, se não for capaz de dividir os seres segundo as suas espécies e de reduzir cada uma dessas espécies a uma só ideia, jamais será um bom técnico da oratória, dentro do que é possível ao homem. E este resultado não o pode adquirir nunca sem muita aplicação, que quem for sensato deve exercitar, não com vista a falar e conviver com os homens, mas para se tornar capaz de uma linguagem e duma conduta que sejam do agrado dos deuses, até onde lhe for possível. Na verdade (...), quem tem inteligência não deve esforçar-se por agradar aos companheiros de escravidão, a não ser a título acessório, mas aos amos que sejam bons e de boa origem. (274a) Deste modo, a lonjura do circuito não te deve causar admiração. E por uma *finalidade sublime* se deve fazer esse desvio, e não pelo que tu pensas. No entanto, como sustenta a nossa tese, *desde que se queira, também essas finalidades menores se tornarão mais belas, graças às superiores.* (...)

Em primeiro lugar que se conheça a verdade sobre os assuntos de que se fala ou escreve; que se seja capaz de definir cada um deles em si mesmo; uma vez definido, que se saiba dividi-lo de novo em espécies, até atingir o indivisível; que, a respeito da natureza da alma, se encontre depois de a analisar do mesmo modo, para cada uma a forma apropriada e, em seguida, se disponha e ordene em conformidade o discurso, (277c) oferecendo à alma complexa, discursos complexos e com toda a espécie de harmonias, e simples, à alma simples...

38 Texto da *Copilaçam de totalas obras de Gil Vicente*, 1562, transcrito da didascália inicial da peça *Inês Pereira*, aí designada por *farsa de folgar*. Na versão original publicada em 1523, a questão aparece-nos colocada por palavras do próprio autor: *o seu argumento é um exemplo comum que dizem: mais quero asno que me leve que cavalo que me derrube*.

Apresentação do *Auto Pastoril Castelhana*

Antecedendo a representação desta peça deve ser representado o *Auto da Visitação*.

Como temos assinalado noutras publicações anteriores, para se fazer uma análise tão exacta quanto possível de uma peça de teatro, é sempre necessário ensaiar a sua expressão, isto é, reconstruir a sua forma, global e em pormenor, e assim colocar em cena a *acção dramática* lida no texto da peça, pois, sem o necessário ensaio da sua encenação não se captam diversos elementos e até aspectos importantes que só essa experiência permitirá evidenciar, resolver e integrar ou reestruturar na análise textual a partir da qual se ensaiou a encenação. Todavia, devemos tentar descrever a **realidade de facto** que consta e que, apesar de alguns cortes da censura, ainda se consegue ler na *acção dramática* implícita no texto literal (esqueleto) desta peça, a segunda escrita por Gil Vicente:

Prólogo: o curral – lugar (espaço), – o protagonista, seu sentir e pensar

Recolhido na segurança do curral do seu pastor, o pastor Gil Terrón isola-se, reflectindo sobre os seus infortúnios, as intempéries da sorte que o envolvem e dos maus tempos (chuvosos) que se aproximam, preocupa-se com a segurança do seu gado, protegendo e mantendo-o à vista (sabemos que são foliões e músicos, mais tarde por ele chamados ao serviço), prefere a solidão ocupando-se com alguma cantiga de quando em quando, mas sempre na esperança que a alegria da primavera, trazendo melhores tempos, venha a resolver a situação.

Episódio 1: identificação, caracterização e conflito (situação e contexto)

Um outro pastor, o *vaqueiro* Brás, que sempre anda em festas no exterior, repreende-o por ele se apartar. Gil caracteriza-se a si e ao outro, expondo a sua opinião em confronto com a situação política e social da nação numa avaliação da sua governação, enquanto o segundo pastor o recomenda a folgar na companhia dos outros, desenvolvendo-se um confronto de ideias sobre as suas formas de vida, mas desenvolvido por Gil Terrón.

Sabemos entretanto que el-rei João II foi pastor de pastores – e, pela manifesta nostalgia, que foi seu pastor – e que, muitos outros pastores (o seu gado) têm deixado o curral de el-rei, assim o identificando com a Corte portuguesa. Gil recomenda a Brás que vá ele ao respingo e o deixe em paz (roendo os caroços), pois apesar de sempre se descartar em acompanhar os outros, não quer mal ao seu novo pastor (que pelo contexto se deduz ser el-rei Manuel I), pois mantendo-se apartado cuida e atende melhor aos desejos do seu próprio gado.

Ficou assim definida e apresentada a caracterização de Gil e, por ele, a de Brás.

Entra outro pastor (Lucas) procurando o seu gado perdido (concretizando assim a evocação da dispersão do gado de el-rei), pois andando distraído em divertimentos fora do seu domínio e, descuidando o seu próprio gado, só deu pela falta de duas cabras já muito tarde. Como exemplo (para Lucas) Gil expõe o seu modo de encarar a vida, mas Lucas nem quer discutir a questão, considerando que o perdido está perdido, e logo quer a opinião sobre o seu modo de actuar, a que Gil responde aconselhando-o a procurar as cabras, apelando a Deus, porque já tem poucas, mas Lucas despreza conselhos e ajuda de Deus, pouco lhe importa o gado, pois considera que mais que ele perderam as cabras e o que agora quer é festa. Assim, Lucas caracteriza-se pelo seu gosto por ver bailar, música e outros prazeres, mas também por fazer o que ele muito

bem quer e entende ainda que, pedindo conselhos que não segue. Gil e Brás mostram-se algo conselheiros e são exemplos de comportamento para Lucas, mas Lucas tem o Poder de decisão, decidindo sobre todos os pastores do curral onde se encontram e, com esse Poder, nem quer saber dos conselhos que recebe nem de quem os recebe.

Episódio 2: reunião do curral ao serão, as novidades de Silvestre

Lucas chama de longe reunindo os pastores do seu curral para divertimentos, dizendo que (para organizar a festa) está com ele Gil alegre e bem disposto – de facto, alegre e bem disposto está Brás – assim realizando uma conjugação Brás-Gil.

Com a entrada dos outros pastores (alguns são apenas figurantes), Silvestre evidencia-se pelo seu traje pois vem aperaltado, de viva (primaveril) cerimónia. Gil interpela-o e, sabendo que foi pelo casamento, manifesta uma crítica glosando longos versos populares sobre a estimada genealogia da nobreza pretendida pela burguesia. Lucas (ainda caracterizando-se) não atinge a ironia e Brás explora o casamento, sacando de Silvestre mais uma crítica, agora aos dotes (burgueses) nas alianças com a nobreza. Outro pastor (Mateus) põe termo à zombaria e logo Brás manifesta o desejo de que se ocupem com algo aprazível, pois que *já não quer chover*, pelo que, Gil, remetendo às intempéries que se avizinhavam de início, ironiza: *Já não? Deus seja louvado!*

Na realidade (nesta *realidade de facto*), este episódio concretiza-se como um firme apontador para a *Comédia Bras-Gil y Beringuella* de Lucas Fernández, glosando o nome do protagonista, o tema, o seu envolvimento socio-cultural e alguns versos da peça, assim derivando mais directamente daqui o nome de *pastoril castelhano* para o Auto e o carácter deste *pastoril*. Tendo em conta a chamada dos pastores ao convívio, será um serão da Corte portuguesa, onde a gente mais importante faz parte do *universo cultural* castelhano, e assim, os referidos versos ao dote de casamento apontam para as semelhanças com a Mesta de Espanha.

Episódio 3: os jogos ao serão e ainda a caracterização de Lucas

Lucas pretende entreter o tempo (achando algum remédio) jogando a qualquer coisa e assim decide que Gil encontre um jogo capaz de entreter o grupo, jogo que deverá de dirigir:

Primeiro será o jogo do abelhão e Gil – o mais velho deles, fica no meio do círculo para varejar a face dos outros – depois uma volta de ensaio e de várias outras efectivas com algumas divertidas intervenções nas falas de Gil e Brás, sucede a tragédia, comentada por Brás como o escândalo de uma grande porrada, Gil deu com a vara na cara de Lucas, – apesar de algumas voltas antes lhe ter recomendado que levantasse mais o braço para se defender seguindo exemplo de Brás – todavia, não poderá ser castigado, posto que se trata de um jogo. Mas a situação é de consternação e de algum receio (ou medo) pela reacção de Lucas.

Para um segundo jogo, mais ameno, Lucas aceita com todo o prazer a sugestão de Brás para o de adivinhar. Brás é depois interrompido por Lucas para que seja Gil o primeiro a começar com as perguntas, e a primeira pergunta dirige-se logo a Lucas que, com ansiedade questiona (*quê?*), dando assim oportunidade para Gil sugerir que mal saberá ele o que o espera. Feita a pergunta, e perante alguma demora (demasiada) de Lucas em responder, Brás dá uma resposta errada para incentivar e descartar a bem possível *resposta errada* de Lucas, mas pelo evidente erro de Brás, Mateus precipita-se e dá a resposta correcta, incorrectamente antecipando-se a Lucas, depois, como que a pedir-lhe desculpa, acrescenta, dirigindo-se-lhe: *creio eu, que será esse*. Lucas sente-se incomodado e impotente, sem saber dar qualquer resposta, impõe o jogo como acabado por não ser um bom jogo.

Passados os momentos de amuo de Lucas – aqui houve censura ao texto original – Gil propõe o descanso satisfazendo o sono de todos e, com alguma ironia, aconselhando a que se benzam por causa do demónio. Silvestre clama não o saber fazer e é ainda Gil que também dirige uma paródia pela benzedura. Cada um escolhe um lugar para dormir e assim o sugerem.

Faz-se intervalo.

Episódio 4: Gil assumindo a iniciativa da festa natalícia (desafio)

Por meio de fortes acórdãos em tónicas de caramillos (flautas de cana, de som muito agudo, *grilos*) se inicia a segunda parte ao abrir do pano e, ainda com a música, sucede a peripécia do aparecimento dos anjos, com um deles chamando os pastores cantando, e desaparecem de seguida fechando o pano no lado posterior da cena. Ao reiniciar da acção, constata-se que a cena dos anjos só Gil conseguiu ver e ouvir, pois nem Brás acredita e sugere que ele teria ouvido grilos. Todavia a firmeza de Gil com uma poderosa dinâmica de organizador, incentiva os restantes e, desde logo, se impõe a dirigir uma acção de visita ao presépio, um cortejo musical que há de ir e voltar sempre com música e canto. Gil decide do grupo de foliões, quem há-de participar e com que instrumentos, lembra que não esqueçam as ofertas, etc., preparando a todos em prol da execução da festa de Natal, mas também expressando a coisa espantosa do rei dos senhores se servir dos pastores para a Visitação (endereçada) ao presépio. Esta Visitação na *realidade de facto* da peça constitui um encaixe – endereçado ao nascimento do redentor, organizado, dirigido e executado por Gil Terrón – iniciando-se e terminando com um cortejo musical com canto. O objecto da Visitação, a actuação e todo o saber de Gil Terrón, será depois comentado e avaliado pelos pastores do curral.

O cortejo – porventura simulado pelo movimento de panos de fundo – termina com a música dando lugar ao abrir da cortina, vendo-se o presépio em pintura (renascentista) que encena muita verdura e flores envolvendo um estábulo, onde uma Vénus olha com prazer o seu menino nu sobre umas palhas, haverá também libertação de fumos, incenso e outros aromas.

Perante a pintura, a retórica de se dirigir à Virgem pertence a Gil Terrón, mas o orador é interrompido com os comentários dos outros pastores, contudo, enquanto Lucas e Silvestre se limitam a comentar a encenação (o cenário na pintura), Brás – como Gil – reflecte sobre a Virgem e o Menino, levando Gil a comentar também sobre a nudez e o frio do menino, chegando a dizer que: *si tal pensara..., o por dicha tal supiera..., le truxera..., que él callara*. Mas, dando conta que os outros pastores se divertem com alguma brincadeira descabida, algo que perturba a cena do presépio, repreende-os e manda-os logo entregar os presentes que trouxeram e, afastando-se do local, dirige-se para junto dos músicos. Momentos depois os pastores fazem as ofertas de umas *queijadas, queijo, leite e mel*, e por fim, faz Silvestre um pedido de desculpas pela fraca qualidade do que ofereceram, enquanto Gil prepara os bailadores para a música e canto para a saída, em cortejo semelhante (não igual) ao da entrada.

Antes da saída os bailadores dançam ao som da música e, depois, canto mais alegre.

Este episódio constituiu o espectáculo, – um espectáculo renascentista – coreografia do cortejo (desfile) musical, pintura, músicas, cantos, bailados, aromas, cerimónia de ofertas, etc.. Na verdade, por si só, constitui uma peça (encaixada) com prólogo, cortejo musical, três episódios, de oração, de comentários e oferendas, e de bailado, por fim, novo cortejo musical em êxodo.

Episódio 5: o desenlace, o êxito do espectáculo e os sucessos de Gil

O último episódio compõe-se por três momentos muito distintos do sucesso de Gil. E este, com as emoções adequadas para cada caso se pronunciará sempre triunfal, exigindo da perfor-

mance do actor uma adaptação muito eficiente, assim o exige a *acção dramática* que pronuncia a diferença entre cada um dos três momentos, exactamente para diferenciar cada um dos aspectos, pois, para cada um dos três casos, além do assunto em causa no discurso do protagonista ser diferente, há em cada caso um interlocutor. Em cada momento há ainda que considerar as deslocações em cena, a gesticulação, o tempo, etc., sobretudo o doseamento do tempo, tanto na própria expressão e dicção retórica (lírica, profética, filosófica) como nos diálogos coloquiais, como ainda nos momentos de silêncio e cerimónia.

O primeiro caso é desencadeado por Gil, em diálogo com Silvestre: Gil apresenta uma Vénus como mãe do menino e desenvolve, a partir dos cantares de Salomão, em versos muito líricos uma imagem *moderna* (bem avançada) e rica em sensualidade e, é esta manifestação lírica e emocional do protagonista, a qualidade, o sentido e significados do poema que o autor terá pretendido personificar de si próprio como um dos seus dotes. E logo a ironia é desencadeada por Silvestre com a mudança de peleja observada em Gil que afirma ter aprendido, agora mesmo, os *achques de Igreja*, a fim de produzir esta peça..., mas *com isso falas latim*, comenta Silvestre ainda com ironia: a lírica e o paganismo renascentista ao serviço da religião cristã.

O segundo caso, momento que se refere às profecias e, sendo Brás o interlocutor, são sugeridas pela vida do tio, assim, Gil na performance do actor exprime-se com a retórica do profeta e, na sua retórica recorre amiúde à metalepsia por ser muito conveniente às profecias, por sua glória e contentamento. Glosando os textos das profecias de Malaquias sobre a vinda de João Baptista, que prepara o caminho para a vinda do Messias, seguindo esta profecia como referência, evoca no espírito do público a sua própria vida profissional (o ourives), num ofício e vida tomada como metáfora a exemplo concreto da actuação de Jesus após a sua chegada, e depois, pelas de profecias de Miqueias a retórica é construída glorificando Belém (Lisboa) e o governante da nação agredido na face (ou nos queixos) com uma vara no jogo do abelhão, vaticina-se para si próprio, ao protagonista, um futuro seguro e promissor na protecção do senhor dominador de Israel (Portugal).

O terceiro caso trata o mais eloquente e é desencadeado por Lucas, quando diz que sobre o menino já falaram letrados. A retórica, agora, já não é a do profeta ou a do poeta lírico muito sensual, Gil Terrón desenvolve então um discurso figurando a eloquência (como nos dois casos anteriores, personalizando algo do próprio autor da peça), exprimindo-se com propriedade, e controlando bem o tempo, os gestos e expressões, as suas deslocações em cena, a articulação das palavras na sua dicção e o sentido coloquial do discurso retórico, refere as principais ideologias e ideias filosóficas que, sobre o assunto do menino, se desenvolvem na sua época: sobre o Adão segundo, a Santíssima Trindade, etc., sobretudo as ideias de Santo Agostinho. Tudo isto figurando não a sua *visão do mundo*, mas (glosando) a visão dos filósofos do seu tempo, dos seus valores e preocupações, porque era isso o que então seria de esperar de um filósofo.

Êxodo: o adiamento da decisão de Lucas sobre os sucessos de Gil

Brás e Gil comentam o enorme sucesso do protagonista, muito como o diálogo de consciência de um mesmo sujeito. Lucas atendendo ao diálogo incita os outros a um canto alegre de despedida, que no sucesso de Gil depois se falará.

E saem cantando.

Logo de seguida será representado o *Auto dos Reis Magos*.

Atenção**[...dirá o licenciado*]**

[Expõe uma breve biografia do autor..., e após isso, descreve:]

Porquanto a obra [de devoção] seguinte procedeu de uma visitação que o autor fez ao parto da muito esclarecida rainha dona Maria e nascimento do muito alto e excelente príncipe dom João o terceiro em Portugal deste nome se põe aqui primeiramente a dita visitação por ser a primeira cousa que o autor fez e que em Portugal se representou, estando o mui poderoso rei dom Manuel e a rainha, dona Beatriz sua mãe e a senhora duquesa de Bragança sua filha, na segunda noite do nascimento do dito senhor.

Assim, esta peça será precedida pela representação da dita **Visitação**, o que lhe dará significado.

(represente-se)

Auto da Visitação

O actor que represente o Vaqueiro de *Visitação*, em *Pastoril Castelhana* representará Gil Terrón, e o que representar Lucas será figurante de Manuel I em *Visitação*. Brás e Gil vestem o mesmo. Contudo, os figurinos serão muito semelhantes e mantêm-se os mesmos ou aparentes entre as peças.

* Esta figura do **Licenciado**, como ‘modelo’ de introdução do *argumento*, surge em *Rubena*, mas como *norma introdutiva* – como aqui apresentamos – foi justificada por Gil Vicente na sua *peça pedagógica*:

o *Auto da Lusitânia*.

**Auto Pastoril Castelhana
Gil Vicente, 1502****[...fala o licenciado]**

E por ser cousa nova em Portugal, gostou tanto a rainha velha desta representação que pediu ao autor que isto mesmo lhe representasse às matinas do Natal, endereçado ao nascimento do redentor.

E porque a substância era mui desviada, em lugar disto fez a seguinte obra.

Entra primeiramente um pastor inclinado à vida contemplativa, e anda sempre solitário. Entra outro que o repreende disso. E porque a obra em si, dali adiante vai mui declarada, não serve mais argumento.

Figuras do auto:
Gil, Brás, Lucas, Silvestre, Mateus, Anjo.

[Prólogo]

¹
Gil Aquí está fuerte majada
quiero repastar aquí
mi ganado veislo allí
soncas ñaquella abrigada.

1e

Yo aquí estoy abrigado
del tempero de fortuna.
Añublada está la luna
mal pecado
lloverá soncas priado.

2e
5

Lugar: **Curral, Corte portuguesa.**

Tempo: (representado) **Dia e meio.**

Acção: **O Sucesso de Gil Terrón,
– Triunfo de Gil Vicente na Corte.**

O cenário

Considere-se que esta peça, como a maioria das peças do autor, foi representada num pátio do palácio real.

Os pátios dos palácios, como os claustros, dispunham de uma fonte de água, com tanque que servia de bebedouro aos cavalos, em geral colocada num lugar central.

A referida abrigada onde se encontra o gado de Gil Terrón, – os seus colaboradores, músicos, (actores), etc. – consistirá nalguma arcada, acesso a uma porta ou janela, enquanto ele estará junto da fonte, que no castelo de São Jorge podia não ser central.

Aproxima-se o fim do dia.

A caracterização de Gil Terrón e de Brás

A cantiga deve ser completada, haverá que a reconstituir.

O diálogo tem por finalidade caracterizar melhor Gil em confronto com Brás, desenvolvendo assim a introdução feita no prólogo.

As duas personagens correspondem à mesma **figura** (representando Gil Vicente). Duas faces do mesmo carácter. Não devem ser contrastantes senão no que respeita ao pensar e sentir, não ao carácter, que será respeitável e semelhante em cada uma das personagens.

2 3e
10
Quiero aquí poner mi hato
que cumple estar añaceando
y andarme aquí holgando
canticando rato a rato.

4e
15
Hucia en Dios vendrá el verano
com sus flores y rosetas
cantaré mil chanzonetas
muy ufano
si allá llego vivo y sano.

3 5e
20
Riedro riedro vaya el ceño
aborrir quiero el pesar
comenzaré de cantar
mientras me debroca el sueño.

(Canta) 6e
Menga Gil me quita el sueño
que ño duermo.

[I – Parte]

[1.episódio]

4 7e
25
Brás Di Gil Terrón tú qué has
que siempre andas apartado?
Gil Mi fe cuido mal pecado
que ño se te entiende más.

8e
30
Tú que andas siempre en bodas
corriendo toros y vacas
qué ganas tú o qué sacas
dellas todas?
Asmo asmo que te enlodas.

5 9e
35
Solo quiero canticar
repastando mis cabritas
por estas sierras benditas
no me acuerdo del lugar.

A caracterização de Gil Terrón, primeiro em meditação e, depois, em confronto com Brás obedece claramente ao ideal de Petrarca em ***De Vita Solitaria*** (primeira parte).

Assim os momentos de silêncio e a calma na exposição devem ser bem estudados para evidenciar a vida solitária do sábio filósofo e artista, para que não se confunda com um religioso solitário: o eremita.

Identificação do Curral: a Corte portuguesa.

A referência a João Domado, João dom amado, e a sua identificação com el-rei João segundo, serve também para identificar o curral de que Gil Terrón fez parte, e aquele a que agora pertence.

Como dirá mais adiante:

*Ño quiero mal a pastor
mas yo aprisco mejor
apartado en la montaña.*

Não quer mal ao seu pastor (o novo pastor de pastores). Assim se torna muito claro que o seu pastor actual, a personagem Lucas, será a figuração de el-rei Manuel I.

Brás apela para que Gil Terrón se junte aos convivas em divertimentos, que goze dos prazeres daquele mundo em que vivem.

Cuando cara el cielo oteo
y veo tan buena cosa
no me parece hermosa
ni de aseó
zagala de cuantas veo.

6

Andando solo magino
que la soldada que gano
se me pierde de la mano
soncas en cualquier camino.

Ñesta soledad me enseño
que el ganado con que ando
no sabré cómo ñi cuándo
según sueño
quizá será dotro dueño.

João Domado dizia por el rei dom João segundo.

7

Coñociste a Juan Domado
que era pastor de pastores?
Yo lo vi entre estas flores
con gran hato de ganado.

Con su cayado real
repastando en la frescura
con favor de la ventura.
Di zagal
qué se hizo su corral?

8

Brás

Vete tú Bras al respingo
que yo desclucio del torruño.
El crego de Bico Ñuño
te enseñó eso al domingo.

Anda anda acompañado
canta y huelga en las majadas
que este mundo Gil aosadas
mal pecado
se debroca muy priado.

10e

40

11e

45

12e

50

13e

55

14e

60

15e

16e

65

A caracterização de Gil Terrón continua, agora em confronto com Lucas.

**Identificação e
caracterização de Lucas,
pastor de pastores...**

Lucas entra em alvoroço:
Hao *caríssimos*!

Gil acalma-o com a pergunta:
A quem falas?

Lucas caracteriza-se a si próprio com a contribuição de Gil Terrón que, pelas intervenções, o expõe.

Da *Crónica* de Damião de Góis sabemos que, ouvir música e ver bailar, eram duas das mais frequentes ocupações de el-rei Manuel I e, era por norma que a música estivesse sempre presente mesmo nas recepções políticas oficiais.

9 17e
Gil Aunque huyo la compañía 70
 No quiero mal a pastor
 mas yo aprisco mejor
 apartado en la montaña.

18e
De contino siempre oteo 175
 ingrillando los oídos
 si darán soncas gemidos
 de deseo
 los corderos que careo.

Diz outro pastor per nome Lucas, de longe:
10 19e
Lucas Hao carillos.
Gil A quién hablas?
Lucas A vosotros digo yo 80
 si alguno de vos me vio
 perdidas unas dos cabras.

20e
Gil Yo ño.
Brás Ñi yo.
Lucas Ah Dios pliega.
Gil Cómo las perdisti? Di.
Lucas Perdiéronse por ahí 85
 por la vega
 o algún me las soniega.

11 21e
 Nel hato de Bras Picado
 andaba Marta bailando
 Yo estúvela oteando 90
 boca abierto trasportado.

22e
Y al son batiendo el pie
estuve dos horas vallientes
El ganado entan'amientes
a la he 95
no sé para dónde fue.

12 23e
Gil Y aún por eso que yo sospecho
 me aparto de saltijones

Pela observação de Gil Vicente:

**Carácter
do pastor de pastores...
(caricaturado).**

**Carácter divertido
e recreativo
do pastor de pastores,
muito dado a prazeres lúdicos**

...

**Carácter de Lucas
e as suas crenças em Deus...**

Crenças expostas por Gil Terrón como provocação ao seu pastor.

Os Serões da Corte

Já faz escuro, anoitece está na hora de preparar o serão no seu curral.

O Conflito

Começa a formular-se um conflito entre as perspectivas de Lucas em confronto com as de Gil Terrón e Brás.

Este conflito vai-se avolumando em crescendo durante a primeira parte da peça, principalmente durante os jogos.

que vanas conversaciones
no traen ningún provecho. 100
24e

Siempre pienso en cosas buenas,
yo me hablo, yo me digo,
tengo paz siempre conmigo,
sin las penas 105
que dan las cosas ajenas. 25e

13
Lucas ¿No me quiero estar tras tras
ya perdido es lo perdido
qué gano en tomar sentido?
Qué dices Gil? Y tú Brás? 26e
110

Gil Tú muy perezoso estás
busca busca las cabritas.
Tras que tienes muy poquitas
no te das
de perder cada vez más. 27e
115

14
Lucas Encomiéndalas a Dios.
Gil Qué podrá eso prestar?
El te las irá buscar
que siempre mira por ños. 28e
120

Lucas Si los lobos las comieron
hámelas Dios de traer
harto terná que hacer
y si murieron
mucho más que yo perdieron. 29e
125

15
Brás Mas quiero llamar zagales
tengamos todos majada.
Sube ñaquella asomada
y dales gritos mortales. 30e
130

Lucas Hace escuro. Quién verá?
Gil Caeré ñun barrancón.
Lucas Toma lleva este tizón.
Dalo acá.
Éste ñunca allá irá.

**Convocação para o Serão
pelo pastor de pastores...**

O incentivo é o divertimento com a intervenção de Gil Terrón.

Lucas, pastor de pastores, chama os seus pastores de longe, aos gritos.

Mas logo após a entrada dos convivas, antes de tudo o mais é habitual comentar as novidades dos cortesãos e os seus sucessos.

**Ao Serão comentam-se
eventos, a popularidade
ou os casos dos cortesãos...**

Silvestre casou e vem mais aperaltado e, sobretudo, vem eufórico – depois quer bailar – o que é motivo de longos comentários.

A esposa é bem nascida, das famílias mais ricas (honradas) do lugar, trata-se da sobrinha do ferreiro, actividade burguesa das mais lucrativas na época, pela produção do material de guerra.

Assim se expõe a aliança da nobreza com a burguesia, como também o faz Juan del Encina, casando escudeiros com pastoras da Mesta.

Jesus autem intrinsienes.
Jesus, agora, grandes trabalhos!

[2.episódio]

Chama de longe:

16

Ah Silvestre ah Vicente
Ah Pedruelo ah Bastián
Ah Jarrete ah Bras Juan
Ah Pasival oh Clemente.

31e

135

Silvestre de longe:

32e

Silvestre Ah Lucas qué ños quieres? Di.
Lucas Que vengáis acá priado
– tomaremos gasajado –
que Gil Terrón está aquí
en abrigado
allegre y bien asombrado.

140

Vem os pastores e diz Silvestre:

17

Silvestre Ora terrible placer
tenéis vosotros acá.
Brás Sí tenemos soncas ah.
Pues qué habemos de hacer?

33e

145

34e

Silvestre Quien al cordojo se dio
más cordojo se le pega.
Brás Bailemos una borrega.
Mía fe ño
que tú bailas más que yo.

150

18

Gil Juri a ños que estás chapado
qué es esto Silvestre hermano?
Silvestre No ves que viene el verano
y soy recién desposado?

35e

155

36e

Gil Jesus autem intrinsienes.
Quién te traxo al matrimuño?
Silvestre Mi tío, Valasco Ñuño.
Gil Chapados parientes tienes.

Da aliança da nobreza com a burguesia, foi cortado um verso, provavelmente indicaria melhor a crítica.

Neste caso é indicado o ferreiro, como dissemos, representante da classe em ascensão, pela riqueza adquirida com a produção de material de guerra.

Desenvolve-se então uma grande paródia apontada a zombar com as aspirações de grandeza genealógica da nobreza. Com certeza uma moda muito popular de então.

A exploração desta paródia depende do encenador, mas haverá que controlar bem o tempo, com momentos de reflexão de memória da personagem.

No contexto dos serões, esta paródia podia também corresponder a uma caricatura de algum entremez, muito usuais na época e por vezes confundidos com o teatro de Gil Vicente, este composto por **drama** sempre provido de sentido histórico e muito **espectáculo**.

A paródia vai terminar com o comentário de Lucas, que não atinge a ironia e leva muito a sério toda a genealogia da noiva.

Também isto contribui para complicar mais o conflito entre Lucas e Gil Terrón.

| | | |
|-----------|---------------------------------|-----|
| 19 | | 37e |
| | Quién es la esposa que hubiste? | 160 |
| Silvestre | Teresuela, mi damada. | |
| Brás | Dios, que es moza bien chapada. | |
| | [xxx... iste] | |
| | | 38e |
| | Y aún es de buen ñatío | |
| | más honrada del lugar. | |
| Gil | Ñeso ño hay que dudar | 165 |
| | porque el herrero es su tío. | |
| | | |
| 20 | | 39e |
| | Y el jurado es ahijado | |
| | del agüelo de su madre | |
| | y de parte de su padre | |
| | es prima de Bras Pelado. | 170 |
| | | 40e |
| | Saquituerto Rodelludo | |
| | Papiharto y Bodonales | |
| | son sus primos caronales | |
| | de partes de Brisco Mudo. | |
| | | |
| 21 | | 41e |
| | Es ñieta de Gil Llorente | 175 |
| | sobrina del Crespellón | |
| | Cascaollas Mamillón | |
| | pienso que es también pariente. | 42e |
| | | |
| | Mari Roiz la Mamona | |
| | Torebilla del Mendral | 180 |
| | y Teresa la Gabona | |
| | su parienta es ñatural. | |
| | | |
| 22 | | 43e |
| | Marica de la Remonda | |
| | Espulgazorras Cabrera | |
| | y la vieja bendicidera | 185 |
| | Rapiarta la Redonda. | 44e |
| | | |
| | La Ceñuda la Plaguenta | |
| | Borracalles la Negruza | |
| | la partera de Valmuza | |
| | ahotas que es bien parienta. | 190 |

A partir da copla 23, encontramos quatro quadras (juntas em duas coplas) organizadas de forma a constituir um conjunto superior.

As duas coplas estão ligadas pela anáfora com o *Danme...*

As duas quadras de cada copla são aqui encadeadas pela rima.

Atente-se nos versos:

Danme una burra preñada

Danme la moza vestida

Danme una puerca parida

Trata-se de uma paródia, e assim deve ser expressa e representada pelos protagonistas. A intenção é zombar com a sandice de Lucas. E no fim Mateus – com ar de quem interrompe – há de pôr fim ao gozo:

Sus alto...

O encadeamento das quadras em cada copla, vai manter-se até ao fim do 2.º episódio. Depois, esta forma estrutural será recuperada, mas então de uma forma sistemática, em todo o 5.º episódio, e também no Êxodo.

...viénese la madrugada
(diz Mateus)

Os jogos no final do Serão

Entre o fim do 2.º e início do 3.º episódio haverá um momento de impasse (sem palavras). Mas algumas personagens podem movimentar-se e haver ruídos, mantendo firme a atenção do público.

Com a proposta para que Gil Terrón organize jogos, Lucas interrompe o silêncio, pondo fim ao impasse.

| | | | |
|-----------|--------------------------------|--|-----|
| 23 | | | 45e |
| Lucas | Dios que es casta bien honrada | | |
| | ésa que habés relatado. | | |
| Brás | Ahora estás bien honrado | | |
| | ño te dan con ella ñada? | | |
| | | | 46e |
| Silvestre | Danme una burra preñada | | 195 |
| | un vasar, una espetera | | |
| | una cama de madera | | |
| | la ropa ño está hilada. | | |
| | | | |
| 24 | | | 47e |
| | Danme la moza vestida | | |
| | de atillos dominguejos | | |
| | con sus manguitos bermejos | | 200 |
| | y alfarda muy llocida. | | |
| | | | 48e |
| | Danme una puerca parida | | |
| | mas anda muy triste y flaca. | | |
| Brás | Ño te quieren dar la vaca? | | 205 |
| Silvestre | Ha tres años que es vendida. | | |
| | | | |
| 25 | | | 49e |
| Mateus | Sus alto taste priado | | |
| | respinguemos la majada | | |
| | viénese la madrugada | | |
| | dexemos el desposado. | | 210 |
| | | | 50e |
| Brás | Démonos a gasajado | | |
| | tomemos todos placer | | |
| | que ya ño quiere llover. | | |
| Gil | Ya ño. Dios sea loado. | | |

[3.º episódio]

| | | | |
|-------|------------------------------|--|-----|
| 26 | | | 51e |
| Lucas | Tengamos algún remedio | | 215 |
| | que juguemos Gil Terrón. | | |
| Gil | Juguemos al abejón | | |
| | mas tengo de estar en medio. | | |
| | | | 52e |
| Brás | Tú ñaciste más templano. | | |
| Gil | Ora sus, sus, veisme aquí, | | 220 |
| | tú también, pásate allí... | | |

A organização dos jogadores para o jogo da abelhão, e o seu desenrolar, faz-se em grande parte em silêncio.

As falas das personagens interrompem esse silêncio, para corrigir a disposição dos jogadores envolvendo Gil Terrón, que estará no meio.

Depois, o jogo prossegue com a defesa das varejadas de Gil, com esporádicas intervenções das falas, até à grande porrada dada nos queixos (na face) de Lucas. O que interrompe o jogo fazendo-se um silêncio grave.

Após alguns momentos, Brás interrompe o silêncio propondo cautelosamente o jogo das adivinhas.

Quando Brás, correspondendo à resposta de Lucas, quer lançar a primeira adivinha, **Di compañero...**

É interrompido por Lucas, para que seja Gil a começar. Depois deste lançar a adivinha bem articulada, seguem-se momentos de silêncio esperando que Lucas responda. Atendendo à demostra de Lucas, Brás responde prepositivamente errado, olhando para Lucas.

Mateus dá a resposta certa e, depois como que se desculpa a Lucas por ter respondido em vez dele.

Pela forma sequencial das coplas, falta aqui a estrofe complementar, entre os versos 246 e 247.

Seria mais uma sequência que pronunciava ou desculpava os falanços de Lucas nos jogos, talvez agudando-se ainda mais o *conflito*.

De salientar que esta acção da Censura se enquadra nos *infortúnios de Lucas* e, mais adiante é na sequência da *glória de Lucas* que o texto da peça é de novo censurado.

Bras Hermano, párate ansí...,
ea, sus, para la mano.

27

Brás He miedo que me darás!
Gil Alza, alza el brazo más...,
tú ño ves cómo está Bras?...
Dite una de mal mes.

Brás Ah Dios te pliega conmigo
do a rabia la jugada...
Ora vistes, qué porrada!
Lucas Tú amigo
ya ño consientes castigo.

28

Brás Juguemos a adivinar.
Lucas Que me plaz.
Brás Di compañero.
Lucas Mas comienze Gil primero.
Gil Que me plaz de comenzar.

Comenzad de adivinar.

Lucas Qué?
Gil Sabello has tú muy mal:
cuál es aquel animal
que corre y corre y ño se ve?
Brás Es el pecado mortal.

29

Mateus Mas, el viento, mal pecado!
Creyo yo, que será ése.
Lucas Que ño es buen juego éste,
demos esto por pasado.

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

30

Gil Bien será vía acostar
que ya me derroca el sueño

53e

225

54e

230

55e

235

56e

240

57e

245

58e

Fim do Serão

Chegou o fim do primeiro dia e termina o Serão no Curral.

Com a proposta de se benzerem terminam as actividades e preparam-se para dormir. Não sabem benzer-se e Gil Terrón, que também **só agora o aprendeu**, faz a paródia...

...após intervalo, a II Parte, os anjos e o Anjo cantor:

– *Juri a ños que eran ángeles de Dios.*

Pode abrir-se um pano na profundidade do palco, ou podem aparecer alguns anjos do além e, um deles canta.

A música de charamela, pode ou não, ser estridente e compassada.

Após o canto desaparecem de algum modo, ou assim como surgiram.

Gil Terrón será o único a dar pela “peripécia do Anjo”, estupefacto, só reage com a saída dos anjos.

A música e cantiga podem (devem) ser completadas a partir dos versos indicados, possivelmente, de uma canção indicadora da festividade, pois Gil Terrón faz do evento uma descrição mais completa, decerto a glosar a letra da cantiga.

...a dinâmica de carácter

Há uma forte mudança de Gil Terrón na acção da peça, e assim se junta mais uma faceta ao seu carácter: agora é o dinamizador de todos os pastores.

Lucas – por norma – não sabe o que se há de fazer e Gil responde energeticamente: **Mi fe...**

Silvestre santiguaos del demuño.
Yo ño me sé santiguar.

250
59e

Gil Decid todos como yo:
eñel mes del padre
eñel mes del fijo
ell otro mes se me olvidó.

[II – Parte]**[4.episódio]****[...assumindo a iniciativa]**

Dormem e o Anjo os chama cantando:

Anjo Ah pastor
Que es nacido el redentor.

255

31
Gil Zagales llevar de ahí
que grande ñueva es venida
que es la virgen parida
a los ángeles lo oí.

60e

Brás Oh qué tónica acordada
de tan fuertes caramillos.
Gil Cata que serían grillos.
Juri a ños
que eran ángeles de Dios.

260
61e

32
Lucas Heños aquí levantados
qué le habemos de hacer?
Gil Mi fe, vámoslo a ver.
Brás Y así despelluzados?

62e

Gil Pardiez que es para ñotar
pues el rey de los señores
se sirve de los pastores
ñueva cosa
es ésta y muy espantosa.

63e
270

...as ofertas

Gil toma a iniciativa e rapidamente elabora o seu projecto, assume a chefia dando as ordens e organizando o cortejo de *visitação* ao nascimento *endereçado ao redentor*. Com o *id vosotros al llugar*, buscar algo para oferecer, só pode ser algo dos seus haveres (do seu *fato*), queijo, mel...

...a música

Mas que venham os do seu gado, músicos com seus instrumentos, e que não esqueçam também um apito para o menino.

**Gil Terrón na
Coreografia do Cortejo e
dirigindo a música e canto.**

A organização do Cortejo e direcção musical vão exigir mais do protagonista: levará algum tempo a dispor os pastores e a distribuir os músicos.

O Cortejo segue depois para o local do presépio que, pela informação do texto da peça, consistirá na representação de um estábulo, de pobreza evidente, onde se encontra a Senhora (Madona) e o Menino nu sobre umas palhas.

Gil Terrón o Orador...

Após a chegada, boqueabertos perante o cenário (a pintura?), Gil fará a oração, manifestando-se em diálogo aberto, como se esperasse que a imagem o estivesse ouvindo.

Pelo carácter do texto, a dicção é coloquial, a oração não é recitada...

33

Id vosotros al llugar
muy prieto carillos mios
y ño vamos tan vacíos
traed algo que le dar.

64e
275

Y el rabé de Juan Xabato
y la gaita de Pravillos
y todos los caramillos
que hay eñel hato
y para el niño un silbato.

65e
280**[Encaixe – o sucesso]**

Partem-se pera o presépio cantando:

(Cantam)

Aburremos la majada
y todos con devoción
vamos ver aquel garzón.

285

Veremos aquel niñito
de agora recién ñacido
asmo que es el prometido
ñuestro mexía bendito.

290

Cantemos a voz en grito
con hemencia y devoción
veremos aquel garzón.

E chegando ao presépio diz Gil:

34

Gil Dios mantenga a vuestra gloria
ya veis que estamos acá
muy allegres soncas ah
de vuestra ñueble vitoria.

66e
295

A vos virgen digo yo
que el mochacho que hoy ñasció
ño entiendo que me entiende
mas sí que todo comprende
del punto que se engendró.

67e
300

Há um ajuntamento de pastores em redor de Gil (não esquecer figurantes, que podem ser correspondentes aos nomes dos pastores chamados por Lucas para o Serão), e enquanto Lucas comenta o ambiente pobre, Brás lastima o sofrimento do menino e louva a sua clemência infinita.

Isto é, **Brás termina a Oração, completando a que foi iniciada por Gil Terrón**, que só foi interrompida por Lucas e Silvestre.

Gil retoma a palavra, mas já não em oração, agora fala para a Senhora, comentando o choro do menino que está tremendo de frio por falta de agasalhos. Depois glosa **a forma verbal** * de uma estrofe do **Auto da Visitação**.

* Convém sublinhar que não se trata de usar **significantes** para novos significados, Gil Vicente usa **formas** plenas de conteúdo (significados) entre as suas obras, tal como vai buscar **formas**, ou seus retalhos, **com significados** muito – ou mais, ou menos – precisos a outros autores, **figurando** (por mimésis) o que fizeram os autores do teatro grego.

Gil Vicente *não dá ponto sem nó*.

Enquanto Gil pronuncia as suas palavras já os pastores estão jogando a qualquer coisa em grupos dispersos. São repreendidos por Gil que os reúne e lhes recomenda que, com todo o respeito, façam as ofertas: queijo, leite e mel...

Gil afasta-se, reunindo os músicos e bailadores, que acompanhando as ofertas, dando um pequeno espectáculo coreografado. E depois, a saída do Cortejo cantando.

| | | |
|-----------|--|-----|
| 35 | | 68e |
| Lucas | Qué casa tan pobrecita escogió para ñascer. | |
| Brás | Ya comienza a padecer dende su niñez bendita. | 305 |
| | | 69e |
| Silvestre | De paja es su camacita. | |
| Lucas | Y establo su posada. | |
| Brás | Loada sea y adorada y bendita la su clemência infinita. | 310 |
| | | |
| 36 | | 70e |
| Gil | Señora con estos hielos el niño se está temblando de frio veo llorando el criador de los cielos por falta de pañizuelos. | 315 |
| | | 71e |
| | Juri a san si tal pensara o por dicha tal supiera un zamarro le truxera de una vara que ahotas que él callara. | 320 |
| | | |
| 37 | | 72e |
| | Ora vosotros qué hacéis? Com muy chapada hemencia y con vuestra revellencia dalde deso que traéis. | 325 |
| | | 73e |
| Silvestre | Perdonad señor por Dios que como somos bestiales los presentes ño son tales como los merecéis vos. | |
| | | |
| | Com tangeres e bailos ofrecen e à despedida cantam esta chançoneta: | |
| (Cantam) | Ñorabuena quedes Menga a la fe que Dios mantenga. | 330 |

Haverá que encontrar músicas adequadas às letras das cançonetas, assim como a coreografia para os bailados e para o cortejo.

Estes espectáculos são indispensáveis no teatro da renascença.

Organização do desenlace

O Cortejo termina no 'local' onde se iniciou a segunda parte da peça.

Neste episódio dá-se o desenlace dos nós tecidos nos episódios anteriores, na forma de: *os últimos são os primeiros* a serem desatados. Os nós são:

4. Organização da festa de Natal.
3. Jogos: adivinhas e abelhão.
2. Ocupação nos Serões da Corte.
1. Os 'infortúnios' de Lucas.
0. A desdita de Gil Terrón.

Enquanto que Brás é um apoio – a outra face – de Gil, Silvestre, desde início, joga com ele na trama da ironia envolvida na peça.

Iniciando-se em contra-ponto com Silvestre, o sucesso de Gil vai ser desenvolvido em três partes:

– Êxito pela festa do Natal.

1. o **poeta** da **cousa nova** e drama.
2. o **ourives** e **mestre de retórica**.
3. o **filósofo** na **acção dramática**.

Primeira manifestação do sucesso de Gil Terrón:

– poeta da coisa nova e drama.

Gil avança para falar da donzela e Silvestre insiste e logo a Virgem é descrita como uma Vénus... Em duas coplas (quatro estrofes) o poema sobre a Virgem (na Vénus) é uma peça muito lírica e erudita.

Zagala santa bendita
graciosa y morenita
ñuestro ganado visita
que ñengún mal ño le venga.

335

Ñorabuena quedes Menga
a la fe que Dios mantenga.

[5.episódio]

[...desenlace]

38
Gil Qué decís de la doncella
ño es harto preloclida?
Silvestre Nunca otra fue ñascida
que fuese mujer y estrella.

74e

340

Siño ella!

75e

Gil Pues sabés quién es aquella?
Es la zagala hermosa
que Salamón dice esposa
cuando canticaba della.

345

39
Con su voz muy deseosa
en su canticar decía:
llevántate amiga mia
columba mea fermosa.

76e

350

77e

Amiga mi olorosa
tu voz suene en mis oídos
que es muy dulce a mis sentidos
y tu cara muy graciosa.

40

Como el lilio plantada
florecido entre espinos
como los olores finos
muy suave eres hallada.

78e

355

Tú eres huerta cerrada
en quien Dios venir desea

79e

360

Silvestre prepara (copla 41) o momento mais importante e mais complexo da peça, logo após os *achques de Igreja*, mais uma vez com ironia:

Con eso hablas llatín...

É mesmo necessário saber latim e conhecer a Vulgata, Bíblia em latim, a da época, para apreender os significados em causa nas *figuradas* profecias. Precedendo a *figuração* do texto latino das profecias de Malaquias e Miqueias.

...desenlaces:

– **Adivinhas e jogo do abelhão.**

– **Ocupação em Serões da Corte.**

Segunda manifestação do sucesso de Gil Terrón:

– **ourives e mestre de retórica.**

De divertimentos deste tipo, decifrando pequenos textos (poemas, divisas, etc.), se ocupavam os cortesãos ao serão, nas Cortes europeias, como descreve Castiglione e, este, é um exemplo que, de facto, simula a realidade, exemplo de um **jogo** real que Gil Vicente quis deixar na peça.

Con eso hablas llatín / tan a punto que es placer / más lo preciase saber / que me daren un florín.

Na tradução tosca: ...a tal ponto é um prazer que mais o apreciava saber do que me darem um florim.

– **Lucas: do infortúnio ao êxito.**

Terceira e última manifestação do sucesso de Gil Terrón:

– **filósofo na acção dramática.**

Lucas provoca o discurso filosófico: identificando o menino no contexto do Saber (Bíblia), é o saber e o **sucesso**, – **o êxito de Lucas** – pois logo conta com o apoio de Gil Terrón, resolvendo-se o seu *conflito*.

tota pulchra amica meã
flor de virgindad sagrada.

| | | | |
|-----------|---|--|-----|
| 41 | | | 80e |
| Silvestre | Ah Dios plaga con el roín mudando vas la peleja sabes de achaque de igreja. | | 365 |
| Gil | Ahora lo deprendí. | | 81e |
| Silvestre | Con eso hablas llatín tan a punto que es placer más lo preciase saber que me daren un florín. | | 370 |
| 42 | | | 82e |
| Brás | Di por vida de tu tio tú sabes de perfecías? | | |
| Gil | Sé que dixo Malaquías: ex el mi ángel os envío. | | 83e |
| | Con tan fuerte poderío que aparejará la carrera delante mi haz verdadera eñel santo templo mío. | | 375 |
| 43 | | | 84e |
| | Tú Belén pequeña eres diz Miqueas profetando mas ño te catarás cuando serás grande en tus poderes. | | 380 |
| | Quando sin cuido estuvieres ternas el señoreador de Israel en tu favor para cuanto tú quisieres. | | 85e |
| | | | 385 |
| 44 | | | 86e |
| Lucas | De ñeñito tan boñito hablaban soncas lletrados. | | |
| Gil | Los profetas alumbrados ño jugaban a otro hito. | | 390 |
| | Con muy ahincado espirito y con gozoso placer todos desearan ver su ñacimiento bendito. | | 87e |

O saber de Gil, a partir dali, passa para os **doutores** criadores da Igreja, o que Lucas havia sugerido, e daí por diante, etc.. O protagonista expõe os saberes (figurados) dos filósofos considerados ilustres na época.

Na copla 46, os dois primeiros versos foram trocados, pois a quadra parece-nos que podia (devia) ter sido:

*Invisible y visible
aquel niño es eternal,
es mortal y inmortal
movible y inmovible.*

Como norma – também se verifica no *Auto da Visitação*, – a segunda estrofe da copla complementa o sentido, explicando ou desenvolvendo o que na primeira estrofe se exprime.

Aqui reconhece-se facilmente a intervenção da Censura (religiosa, da Inquisição, pelo carácter e conteúdos do texto), pelo seguinte:

O **êxodo** é formado por uma copla onde as duas quadras estão ligadas por encadeamento da rima, portanto a estrofe 93e, não pode fazer par com 94e como aparece impressa na *Copilaçam* de 1562. Como as coplas do 5º episódio estão todas com as suas estrofes encadeadas pela rima, a quadra 92e, da copla 47, será encadeada com a estrofe (quadra ou quintilha) seguinte de que restam os três versos (415 a 417). Assim, na copla 48 foi cortada uma estrofe provavelmente antes da quadra 93e, ou depois desta uma quadra ou quintilha.

45

Porque éste es el cordero
qui tolis peccata mundo...,
el ñuestro Adán segundo
y remedio del primero.

88e

395

89e

Éste es el hijo heredero
de ñuestro eterno Dios
el cual fue dado a ños
por mexías verdadero.

400

46

Aquel niño es eternal
invisible y visible
es mortal y inmortal
movible y inmovible.

90e

405

91e

En cuanto Dios invisible
es en todo al padre igual
menor en cuanto humanal
y esto ño es imposible.

410

47

Echa el sol su rayo en mayo
como mil veces veres,
el mismo rayo sol es,
y el sol también es rayo.

92e

Entre ambos visten un sayo

415

[x... ?] de un envés,

y una cosa misma se es.

[xxx... ??]

[xxx...]

48

[xxx...]
[xxx...]
[xxx...]
[xxx...]

Xe

93e

Ansí éste descendió
quedando siempre eñel padre
aunque vino a tomar madre
del padre ño se apartó.

420

- A felicidade de Gil Terrón.

Trata do reconhecimento do *mythos*
Gil Terrón lletrudo esta...

...o qual transborda de alegria.

- Mas Lucas adia uma decisão sobre
o sucesso de Gil a seguir a *Visitação*.

- Salva-o a rainha velha...

Depois da cena final - espectáculo

[...fala o licenciado]

*A dita senhora rainha, muito
satisfeita desta pobre cousa,
pediu ao autor que para dia dos
Reis logo seguinte lhe fizesse
outra obra.*

Assim, segue-se a representação:

Auto dos Reis Magos**[Êxodo]**

49

Brás Gil Terrón lletrudo está
muy hondo te encaramillas.

Gil Dios hace estas maravillas.

Brás Ya lo veo soncas ah.

Quien te viere ño dirá
que ñaciste en serranía.

Lucas Cantemos con alegría
que en eso después se hablará.

Vão-se cantando.

Laus Deo.

A dita senhora rainha, muito satisfeita desta pobre
cousa, pediu ao autor que para dia dos Reis logo se-
guinte lhe fizesse outra obra.

94e

422

425

95e

429

Apêndice A – Carta Preâmbulo

Prólogo em que o autor deregia esta cópia de suas obras ao muito excelso príncipe el rei dom João o terceiro deste nome em Portugal.

Os livros das obras que escritas vi sereníssimo senhor, assim em metro como em prosa, são tão florescidas de cientes matérias, de graciosas invenções, de doces eloquências e elegâncias, que temendo a pobreza de meu engenho – porque nasceu e vive sem possuir nenhuma destas – determinava deixar minhas misérrimas obras por imprimir, porque os antigos e modernos não deixaram cousa boa por dizer, nem invenção linda por achar, nem graça por descobrir. Assim que para passar seguro da pena que minha ignorância padecer não escusa, me fora formosa guarida não dizer senão o que eles disseram, ainda que eu ficasse como eco – nos vales – que fala o que dizem, sem saber o que diz.

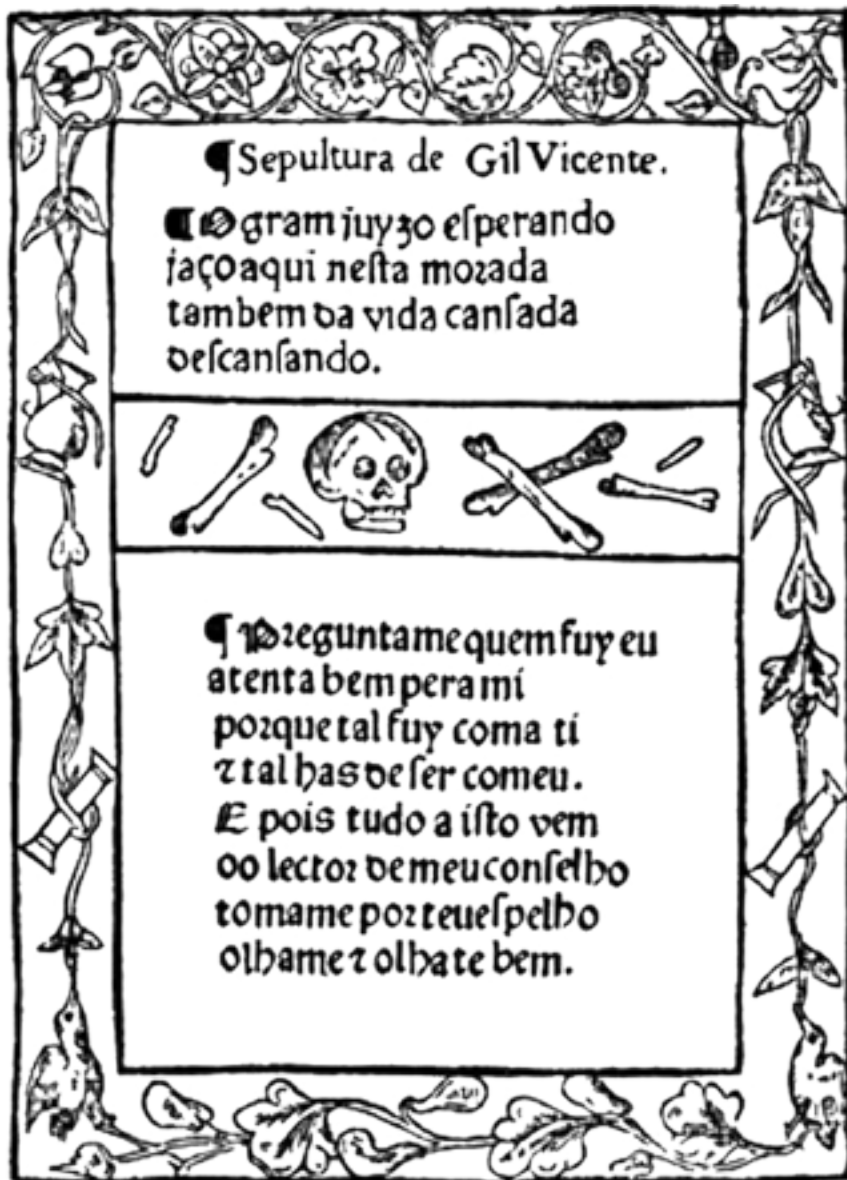
Porém querendo eu no presente preâmbulo ajudar-me do seu costumado estilo em querer louvar as excelências de Vossa Alteza como eles fazem aos senhores a quem suas obras endereçam... Que farei?

Sendo certo que ainda que fosse em mim só a sua oratória tão fecunda como em todos eles e me fosse transpassado o espírito de David, não presumiria escrever de Vossa Alteza a mínima parte de sua magnífica bondade, de sua nobilíssima condição, de sua discreta mansidão, do perfeito zelo de sua justiça, da sua paz, da sua guerra, da sua graça, gravidade, conselho, sabedoria, liberalidade, prudência, e finalmente do seu Cristianíssimo firmamento.

*Outrossim querendo navegar pela rota do seu exórdio deles, pedindo a Vossa Alteza favor e amparo, para que minha enferma escrita não seja ferida de línguas danosas... Parece-me injusta oração pedir tão alto esteio para tão baixo edifício, quanto mais que ainda que digno fora de tão nobre amparo, tenho considerado que Cristo filho de Deus sob amparo de poderio eterno do Padre e todos seus bem aventurados Santos não passaram por esta vida tão livres, que dos malditos detractores não fossem julgadas suas divinas obras, por humanas leviandades; sua santa doutrina, por máxima ignorância; sua manifesta bondade, por falsa malícia; sua santíssima graça, por sub-reptício engano; sua excelsa abstinência, por vil hipocrisia; sua celeste pobreza, por terreno vício. **Pois rústico peregrino de mim, que espero eu? Livro meu, que esperas tu? Porém te rogo que quando o ignorante malicioso te repreender, que lhe digas: Se meu Mestre aqui estivera, tu calaras.***

Finalmente que por escusar estas batalhas e por outros respeitos, estava sem propósito de imprimir minhas obras se Vossa Alteza mo não mandara, não por serem dignas de tão esclarecida lembrança, mas Vossa Alteza haveria respeito a serem muitas delas de devoção, e a serviço de Deus endereçadas, e não quis que se perdessem, como quer que cousa virtuosa por pequena que seja não lhe fica por fazer... Por cujo serviço trabalhei a compilação delas com muita pena de minha velhice e glória de minha vontade, que foi sempre mais desejosa de servir a Vossa Alteza que cobiçosa de outro nenhum descanso.

Apêndice B – *Sepultura de Gil Vicente*



A última referência de Gil Vicente a si próprio tem por título *Sepultura de Gil Vicente*, referindo-se ao texto morto do *Livro das Obras*, um incompleto esqueleto, uns poucos de ossos e a caveira, – resíduo da cabeça – que diz os versos da *lápide*. Pois, para se ajuizar o seu valor haverá que dar-lhe **vida: acção no lugar e tempo**, *O gram juízo esperando / jazo aqui nesta morada / também da vida cansada / descansando*.

Também queremos reafirmar o que dissemos sobre o trabalho de João Frazão em *Sepultura* (1991) da Quimera Editores, onde o autor traçou muito bem todo o histórico das análises do epitáfio – seria fastidioso e inútil refaze-lo pois o leitor facilmente o encontrará na Internet – e, pouco mais há para dizer que ele não tenha dito. Contudo, também queremos reafirmar o que dissemos em 2008¹ apenas filtrando as nossas afirmações pelo que aqui desenvolvemos em mais algum pormenor.

Pois, repetimos, o *enigma* do *dito epitáfio* há de ser lido (interpretado) no contexto da compilação das *Obras* (trabalho realizado?) pelo próprio autor – o *Livro das Obras* – e, assim, tanto a *Carta Preâmbulo* como o *dito epitáfio*, adquirem uma *forma enigmática* muito mais precisa mas mais ténue e subtil. Entre a suposta compilação das *Obras* por Gil Vicente e a *Copilaçam de 1562* há certamente enormes diferenças, e fundamentais, a que nos referimos noutra publicação,² assim, consideramos que o autor escreveu a *Carta Preâmbulo* e a *Lápide*³ para a *Sepultura de Gil Vicente* – ao certo nem sabemos se o desenho do autor, com o texto integrado, seria destinado a um *epitáfio* se a um *frontispício*, – e os escreveu destinando-os à sua própria compilação das *Obras*, realizada a mandado de el-rei: *Por cujo serviço trabalhei a compilação delas com muita pena de minha velhice e glória de minha vontade, que foi sempre mais desejosa de servir a Vossa Alteza que cobiçosa de outro nenhum descanso.*

Gil Vicente termina a *Carta Preâmbulo*, afirmando ter concluído mais este último serviço a el-rei, serviço penoso pela sua velhice e, por sua própria vontade, *sem descanso algum* pelo seu desejo de melhor servir a el-rei. Pois, por fim, o autor pode descansar, e até *descansar eternamente*, observando o *Livro* e questionando-o: *Livro meu que esperas tu?*; enquanto este, – esqueleto incompleto (mas crânio) da sua Obra – espera *o gram juízo* sobre si e, pela *reconstituição do seu corpo* completo (com a carne, pele e os sopros de vida), a partir dos ossos presentes – as *Obras* realizadas, por suposto todas elas presentes na *compilação* feita pelo autor – também espera *o gram juízo* sobre o autor ausente: *Se meu Mestre aqui estivera tu calaras*. Assim, logo após o *Preâmbulo* o leitor há de enfrentar o descanso do *esqueleto incompleto*, fragmentos do autor na sua morada, a *Sepultura* (o *Livro das Obras*):

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

1 Em *Gil Vicente e Platão, Arte e Dialéctica* (2008), apresentámos a nossa análise desta questão do epitáfio: *Sepultura de Gil Vicente*.

2 Em *Gil Vicente, Exortação da Guerra, da Fama ao Inferno*, publicação em PDF, (com Depósito Legal na BNP, 2013). A leitura do que escrevemos neste trabalho pode ser importante para um melhor enquadramento do que estamos expondo sobre a *Sepultura de Gil Vicente*.

3 Lápide como frontispício de uma sepultura. Neste caso, sendo a sepultura o *Livro das Obras*, a lápide (virtual) será apenas o *frontispício* de abertura do *Livro* logo após a carta de apresentação a el-rei, a *Carta Preâmbulo*.

Concretizada no Livro (Sepultura) a sua morada *também* descansa, mas tanto o texto gravado na *Lápide* (**frontispício** da *Sepultura*), como a imagem do interior nela gravada (caveira e ossos), e como ele próprio (peregrino de si) de dentro do seu *Livro das Obras* (o *esqueleto incompleto*, pois, numa lápide, em geral, representa-se o corpo que está interior), também falam e, assim, é sempre o esqueleto na sepultura – **o das suas obras** – que se dirige ao leitor alertando-o que se prepare para Ver e, observando reflectidamente, ler bem as *Obras*, pois antes de entrar na *Sepultura* o leitor é aconselhado pela imagem na *Lápide*, frontispício do *Livro* – alguns ossos e, embora com a caveira presente, ossos de um *esqueleto incompleto*, – em representação da voz vinda de dentro daquela morada, *Sepultura, Livro*:

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

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

Nestes termos, o Livro das Obras, a *compilação* realizada pelo autor em 1536 – que teria por título: ***Sepultura de Gil Vicente*** – terá sido apresentado ao rei pela *Carta Preâmbulo*, abrindo com a *Lápide* (cuja imagem juntámos), pretendendo (descansado e descansando) que o leitor do futuro faça dele um melhor (o *gram*) juízo (dos textos das Obras, o seu *esqueleto incompleto*), para o qual lhe recomenda (entrando na leitura das Obras), a necessidade de uma grande reflexão, – *olha-me e olha-te bem* – uma reflexão muito atenta sobre os textos das Obras. Entrando, após ser alertado de que não vai encontrar senão, e apenas, resíduos (a caveira e alguns ossos), sem músculos, sem vísceras, sem nervos, sem pele, em suma, sem vida e, portanto não está aí (por completo) Gil Vicente: isso mesmo havia ficado expresso pelo autor no *Preâmbulo*, ao escrever: *Pois rústico peregrino de mim, que espero eu?*; e do lado de fora do livro questionando: *Livro meu que esperas tu?*... Concluindo o *Livro* na sua resposta, dizendo: ***Se meu Mestre aqui estivera, tu calaras.***

Pois rústico peregrino de mim, que espero eu? Livro meu, que esperas tu? Porém te rogo que quando o ignorante malicioso te repreender, que lhe digas: Se meu Mestre aqui estivera, tu calaras.

De facto, Gil Vicente não está por completo nos ossos residuais do seu esqueleto. O autor, peregrino de si próprio, vagueia, completado pela imaginação do leitor atento observando o espelho (*as obras*), – *atenta bem para mim*, – considerando no seu ser

rústico a sua orgulhosa humildade. Pois, enquanto texto morto, *não está* nele o seu autor, contudo ele será presente ao leitor através do espelho. Ele *estará lá* (porque peregrino de si), não pela *imagem* dada no texto morto, mas *ó leitor de meu conselho, toma-me por teu espelho, numa imagem bem reflectida*, com certeza *algo inversa* – no filósofo pelo parvo,⁴ no ateu (ou agnóstico) pelo religioso, no crítico pelo panegirista do sistema e sua política, ou, resumindo: (por Platão, em *Fedro*, 277c) *oferecendo à alma complexa, discursos complexos e com toda a espécie de harmonias, e simples, à alma simples* – numa *imagem* tornada viva a partir daquele seu *esqueleto incompleto*, que constitui o texto das *Obras*, por seu conselho concretizada pelo leitor observando o seu reflexo reflectidamente.

Na verdade, pouco se acrescenta ao que tem sido publicado, porém a este texto se deve acrescentar o que publicámos em 2008 em *Gil Vicente e Platão, Arte e Dialéctica* sobre esta questão da *Sepultura de Gil Vicente*.

Num lodo de uma elite social (inculta) pedante, que pretende aculturar a si algumas ovelhas dispersas, se vai afundando ainda mais a *Sepultura de Gil Vicente* – contentor do *esqueleto incompleto*, continente da *Obra* – pois, por mais que tenhamos vindo a insistir, desde há seis anos, na necessidade *reVer Gil Vicente*, não se vislumbra ainda a forma de salvar o contentor – e, aberto o continente, rever todo o seu conteúdo, libertando *aos poucos os olhos da alma – da espécie de lodo bárbaro em que está atolada e levando-a às alturas* (parafraseando Platão na *República*).

4 Encenando em público (Teatro) sempre se sobrepõe o Parvo ao Filósofo, pois assim o refere, no mesmo ano de 1536, em *Floresta de Enganos*: [Filósofo] *Déxame ora ser oído* (30) / *desta gente, cortesana. // [Parvo] Mi amo aquí hablaré yo..., / y cuando en casa estuviéredes, / habla, cuanto vos quisiéredes!... / Que nunca os diré de no, (35) / aunque quebréis las paredes*. Haverá de se considerar que, no contexto da obra teatral de Gil Vicente, a referência do PARVO ‘*quando en casa...*’ pode ser interpretado em conformidade e em confronto com o que diz o FILÓSOFO, ‘*deixa-me agora ser ouvido desta gente cortesã*’.

Apêndice C – *Pastoril Castelhana* na *Copilaçam*

Colocada a seguir ao *Preâmbulo* a *Lápide da Sepultura* dá lugar (acesso) aos ossos do autor, todavia um *esqueleto incompleto*. O primeiro e mais pequeno osso, com o Vaqueiro em *Visitação* e, logo a seguir um osso importante, o *Pastoril Castelhana*, pela *figuração* – em Gil Terrón – do sucesso da sua actividade de dramaturgo, onde Gil Vicente faz a sua apresentação pública (*universal*), oferecendo-se a si próprio figurado no desempenho das suas diversas actividades profissionais – as informações biográficas de interesse para a cultura universal – no momento exacto da sua entrada como dramaturgo na História da Europa, formalmente ao serviço da Corte Portuguesa, mas como afirmámos quando analisámos o *Auto da Visitação*,⁵ numa Corte muito dependente dos Reis Católicos, da cultura ibérica de hegemonia castelhana (mas não apenas a cultura), quase completamente sujeita às forças políticas de Espanha e, assim surge o *Auto Pastoril Castelhana*, como uma necessidade imperiosa do autor para melhor caracterizar a situação política e cultural da Corte portuguesa na Europa em 1502, e não apenas pelo título da peça que assume a atribuição da direcção e controlo do país, mas sobretudo pela escolha e selecção dos textos que lhe serviram de suporte – o *pastoril* de Castela, Reis Católicos, Bíblia – para o início da sua História.

Como temos dado a verificar, ao longo dos estudos apresentados, há uma ligação muito estreita entre as três primeiras peças de Gil Vicente, o *Auto da Visitação* com a descrição de todo o seu envolvimento, desde a sua preparação ao reconhecido sucesso do autor (e protagonista), na forma evocada de *drama*, e este, constituindo ficção, pela figuração de uma *realidade de facto* inventada para formular aquela realidade histórica – do sucesso do autor na Corte portuguesa – (pelo *mythos*), serve em verdade de *realidade histórica*, figurada no *mythos* do *Auto Pastoril Castelhana* e, na sequência deste, logo a formulação do *drama* das relações de Poder na Península Ibérica caricaturada na farsa dos *Reis Magos*.

Assim adquire maior clareza o que afirmámos na análise do *Auto da Visitação*, com o protagonista, o Vaqueiro, a assumir-se como o representante da *Mesta Real de Espanha*. E, como dissemos, a ligação das três peças, *Visitação*, *Pastoril Castelhana* e *Reis Magos*, apresenta-se de imediato no conjunto das Obras, porque ficou muito bem assinalada pelo autor nas respectivas didascálias, pois estas só foram alteradas – tomando as palavras dos censores, “emendadas” – por quem “classificou” acintemente as peças (neste caso como *obras de devoção*) para a *Copilaçam* de 1562 e as “organizou” naquela fantasiosa classificação⁶ em que se apresentam.

Com as “emendas” da *Copilaçam*, ficou assim nas obras a didascália que precede o *Auto da Visitação*, referindo-se ao *Pastoril Castelhana*:

5 Gil Vicente, *Auto da Visitação, sobre as origens*, 2010.

6 O leitor pode inteirar-se do que pensamos, porque já nos referimos a esta questão em Gil Vicente, *Exortação da Guerra (1515), da Fama ao Inferno* 2013.

Porquanto a obra de devoção seguinte procedeu de uma visitação que o autor fez ao parto da muito esclarecida rainha dona Maria e nascimento do muito alto e excelente príncipe dom João o terceiro em Portugal deste nome se põe aqui primeiramente a dita visitação por ser a primeira cousa que o autor fez e que em Portugal se representou, estando o mui poderoso rei dom Manuel e a rainha, dona Beatriz sua mãe e a senhora duquesa de Bragança sua filha, na segunda noite do nascimento do dito senhor.

...representa-se o **Auto da Visitação**

E por ser cousa nova em Portugal, gostou tanto a rainha velha desta representação que pediu ao autor que isto mesmo lhe representasse às matinas do Natal, endereçado ao nascimento do redentor.

E porque a substância era mui desviada, em lugar disto fez a seguinte obra.

...representa-se o **Auto Pastoril Castelhana**

A dita senhora rainha, muito satisfeita desta pobre cousa, pediu ao autor que para dia dos Reis logo seguinte lhe fizesse outra obra.

...representa-se o **Auto dos Reis Magos**

Por terem a mesma caracterização nas duas peças torna-se evidente que, Lucas, de *Pastoril Castelhana*, protagoniza como Gregório em *Reis Magos*: [Gregório] *Ño sé parte, ñi recado, / del ganado, (15) / y los perros son perdidos..., / mis corderos dan gemidos / muy sentidos, / por entrar en lo poblado...* E que mais dizer por agora? Pois, *porque a obra em si, dali adiante vai mui declarada, não serve mais argumento.*

Contudo queremos ainda referir o lugar ocupado por *Reis Magos* na História da Europa dramatizada por Gil Vicente e, é evidente que, também nesse contexto, haveria de estar na sequência de *Pastoril Castelhana*. O Poder na Europa é partilhado pela Espanha dos Reis Católicos e pelo Papa Alexandre VI, a quem quase unicamente se opõe (por guerra em Itália, Nápoles) o rei de França. Assim, em *Reis Magos*, Gregório, a figura do rei de Portugal, está em cena com a figura de Fernando de Aragão, o Católico, em Valério, e o Cardeal Cisneros (de facto, o *chefe do governo* de Espanha) está figurado no frade *letrado*, o Ermitão, e depois, de tez mais escura, o *cavaleiro árabe* que figura o *mourisco* de Granada – pelo desrespeito dos Reis Católicos dos tratados aceites por ambas as partes, realizados em 1491 para a entrega daquele reino aos reis Fernando e Isabel em 1492 – e os protagonistas são, eles mesmos (excluindo o frade letrado que os guia), o espelho dos três *reis magos* (máscaras) que se juntam ao Cortejo e fazem as oferendas. Os representantes do Poder na península ibérica nas suas boas relações e tricas. Trata-se da primeira farsa – plena de alguns primores, – feita por Gil Vicente, criada, ensaiada e representada numa dúzia de dias, entre 26 de Dezembro e 6 de Janeiro de 1503. Escrita em versos, onde dois tipos de estrofes, encadeadas pela rima, compõem cada copla da peça, numa demonstração cabal da extraordinária capacidade de inventar, da perícia poética (e lírica) em versejar e do rigor perfeccionista do autor. Lamentavelmente a peça foi muito danificada pela Inquisição, em 1562, ao tentar transformar a *farsa* numa *obra de devoção*. Assim, pelo que ficou

da peça podemos hoje avaliar (ainda que de uma forma muito relativa) os constantes cortes efectuados pela Censura Real e Santa Inquisição em diversas obras do autor.

Em *Reis Magos*, Gil Vicente evidencia a sabedoria do governante que soube delegar em Cisneros o poder de organizar e decidir os destinos dos dois reinos, de Castela e Aragão, mostrando-o como exemplo a el-rei de Portugal, ao escrever na fala de Valério quando este se dirige a Gregório, o pastor perdido por nada saber:

[Valério] *Ora tienes bien librados
tus cuidados.
Este padre fray Alberto (60)
que topé ñaquel desierto
sabr a cierto
eso porque los lletrados
son guía de los errados.*

E repare-se que depois é o Cavaleiro  rabe, o *mourisco*, que dará a lição sobre os textos bíblicos... Cabe-nos fechar este apêndice concluindo com o que publicámos em 2008, após os nossos primeiros estudos:

*Quanto aos assuntos que servem de substância (matéria)  s suas peças, Gil Vicente segue a tradição grega, e coloca em cena a História, os conflitos humanos, sociais e políticos, retirados da própria História, bem em cima dos acontecimentos, em cada momento da sua própria existência. A sua obra é sobretudo a História da Europa, num dos seus momentos mais importantes. A formação dos Estados pelas Nações, os conflitos gerados com os **desejos** de um Império e a transformação da Igreja Medieval numa Igreja Imperial, ou Nacional. E nestas condições, a partilha dos devidos bens pelos diversos Estados que já não se querem sujeitar à Igreja nem admitem uma Igreja Imperial, as guerras de Itália, as revoltas, os conflitos ideológicos do Poder na Europa, os conflitos religiosos, a Reforma e o início da Contra-Reforma, a ascensão da Burguesia e da Banca, o desenvolver dos Parlamentos, as novas economias e novas formas de governo, as tentativas de ascensão do povo ao poder, a liberdade política e a liberdade de pensamento e sua expressão, etc.. Tudo isto, e talvez muito mais e melhor, consta e   uma constante ao longo das suas obras.*

Nunca um autor dramático colocou em cena tanta informação sobre a sua época, a época em que viveu, a luta ideológica do seu tempo e as perspectivas filosóficas, sociais e políticas, os conflitos de Poder que a cada passo v o sucedendo, etc.. Gil Vicente foi um observador atento do ser humano, de todas as classes sociais. Terá observado atentamente, as feiras e mercados, os cais de embarque, etc., todos os pontos de encontro das populações, e na sua observação, terá sabido ouvir muito bem todos os intervenientes na sociedade do seu tempo. Soube identificar também muito bem as forças produtivas e as classes ociosas e parasitárias, o clero, a nobreza, soube diferenciar muito bem as forças que perspectivavam o futuro e os retrógrados. Esta atitude do poeta e autor dramático, como observador direccionado para as ideologias, para

as ciências humanas e sociais, foi muito semelhante à do pintor Leonardo da Vinci em muitas outras áreas, como, por exemplo, quando passava os dias em observação das pessoas e animais nos mercados de Milão como preparação e estudo das figuras que seriam representadas na sua Última Ceia.

Nunca um autor dramático soube tão bem representar o seu tempo como Gil Vicente! Criando e **dizendo** sempre o que muito bem quis, **nas barbas** do Poder Real e Eclesiástico. Não existe para ele um modelo, nem nenhum autor se lhe pode comparar. A sua obra é a melhor lição de liberdade intelectual, de **Filosofia da época**, das ideologias e da História, da História da Europa do seu tempo, da Renascença, a **melhor** (a mais Bela) que alguma vez poderemos vir a encontrar, e escrita com o desenrolar dos próprios acontecimentos.

Infelizmente faltam alguns autos, entre seis, oito ou mais autos, que melhor completariam o traçado de continuidade (da História) na sua obra. Em suma, o trabalho de Gil Vicente é um trabalho que diz respeito e interessa a toda a Europa, é a História da Europa numa das suas épocas de ouro — a Renascença e a Reforma. Numa obra exemplar que surge **oferecendo à alma complexa discursos complexos e com toda a espécie de harmonias, e simples à alma simples**.

Chegou a altura de tentarmos ler a complexidade das suas obras, e nelas saber ver a sua beleza, a Arte de Gil Vicente: o **Belo inteligível**.⁷

O que hoje nos parece absolutamente incrível é que, passados seis anos da distribuição livreira das nossas primeiras publicações, e depois de publicarmos as análises de algumas outras peças (e distribuídas pelas bibliotecas universitárias), reunindo cerca de uma dúzia de peças analisadas e de outras tantas apontadas as bases para uma análise mais profunda, seleccionadas de diferentes períodos da carreira de Gil Vicente, as academias, ou melhor os académicos *vicentistas*, não se tenham ainda pronunciado, permanecendo ainda em completo silêncio... Na verdade havíamos previsto que isso mesmo viesse a acontecer e, um leitor entusiasta analisando as nossas primeiras publicações, resumiu melhor o impacto cultural provocado, questionando o silêncio que o envolve nos seguintes termos:

Ler, ou o Ver (ver inteligível), a obra de Gil Vicente é uma questão que actualmente se coloca tanto aos especialistas em obras vicentinas, como a todos os académicos (sem excepção) e aos intelectuais que se prezam de conhecer minimamente a literatura e a Arte dramática, não apenas a Portuguesa mas a Ibérica e Europeia...

*Sobretudo porque não é apenas a obra de Gil Vicente que está em causa, mas todo o seu universo envolvente, tanto artístico, literário, como ideológico — histórico, económico, político e social — e até filosófico. Todo o conhecimento adquirido sobre a época, em Portugal e na Europa, estará envolvido e em profunda transformação, estendendo-se também a este nível as consequências do indispensável **corte epistemológico**, já estabelecido (...).*

7 Gil Vicente e Platão, Arte e Dialéctica. Noémio Ramos. Agosto de 2008, (p.162-163).

A questão, não é se as Academias e os intelectuais, vão ou não aceitar uma nova visão e a consequente nova abordagem da obra de Gil Vicente, com tudo o que envolve uma tal mudança de rumo nos estudos a desenvolver, a questão é apenas:

Quando a vão aceitar!

— O que nos leva a uma segunda abordagem desta mesma questão:

*Se os cuidados, ou as cautelas “científicas”, poderiam justificar alguma demora em aceitar a necessidade do **corte**, ou (uma) a nova visão sobre a obra de Gil Vicente, já a demora por si só, quando confrontada com uma (quase) total negação da dita **ciência** anterior (o corte epistemológico), pode ser entendida, e mais tarde até julgada, como proveniente de alguma falta de capacidade ou de falhas na compreensão em aceitar aquilo que será de algum modo **evidente** às gerações que nos hão-de substituir.*

*Será necessário lembrar que todos os saberes difundidos sobre Gil Vicente, como aquilo que consta nas centenas de Enciclopédias (e por consequência, na Internet), como em alguns dos muitos estudos já realizados, dos Manuais e da própria História da Literatura, terão de sofrer profundas alterações, e que, portanto, quanto mais tarde acontecer a aceitação daquele **corte epistemológico** pelos Acadêmicos, e pelos intelectuais responsáveis pelas diversas disciplinas envolvidas, literatura, história, etc., mais tarde se verificará alguma alteração na informação cultural difundida através dos meios mais comuns. Reflectindo assim o tempo necessário aos responsáveis para a simples assimilação de uma nova abordagem nas investigações.*

Os confrontos dos “saberes” difundidos vão denotar perante a história a melhor ou mais retardada assimilação das novas realidades culturais.⁸

Pior que a ignorância, a erudição na incapacidade de leitura de uma Obra de Arte⁹ como a representada em *Hípias* nos *diálogos didácticos* de Platão,¹⁰ ou a sandice, mas são excedidas pelo *simulacro acinte* do tolo, ao pretender que algo não passou por si — que não viu — que *se desvia* para não se confrontar com o *objecto* que desponta como algo de novo no seu próprio *universo cultural*, pois, quaisquer que sejam as razões para o seu (não) reagir, na oclusão a sua atitude conduzirá, por certo, a uma cada vez mais forte tensão no *universo* partilhado, pelo arrastado adiamento da emergência do *objecto*, — causando a proporcional explosão do conflito ou do acordo de integração — cujas consequências recairão sempre em prejuízo de si próprio, denotando em si, não só um longo e sempre injustificável tempo de assimilação, como a incapacidade de o integrar na sua própria cosmologia ou de o excluir com fundamento, uma decisão com a qual, mais tarde ou mais cedo, imperiosamente se há de confrontar. Todavia,

8 Daniel Silva, *Sobre as leituras* de Noémio Ramos. II Parte do texto publicado desde 2008, em www.gilvicente.net — Uma análise crítica às obras do autor.

9 Em geral esta incapacidade de interpretar a Obra de Arte é escondida com as manifestações boçais de que cada um interpreta conforme o seu sentir e pensar, como se a Obra fosse uma paisagem natural ou algo de belo também da natureza... Depois, confrontados com a realidade da interpretação escondem-se no seu silêncio ou comportam-se com as tolices que a seguir expomos no texto.

10 *Hípias, mais sábio que os sete sábios da Grécia*, premiado de excelência é convocado pelas Assembleias dos Estados da Grécia para expor o seu saber, todavia, nos dois diálogos com Sócrates (no *Maior* e no *Menor*), mostra-se completamente incapaz de compreender uma obra de Arte.

pior ainda que tudo isto, só a acefalia de se **amontoar** ao existente¹¹ o que surge de novo e, sem qualquer confronto, *meter tudo no mesmo saco*.

Semelhante é o que tem acontecido com a representação das peças de Gil Vicente, onde se cortam os textos, se juntam outros de outras peças e, numa rapsódia se produz um espectáculo, dito ou assumido como uma “peça de teatro”, – que nunca será o teatro de Gil Vicente – para exibição dos dotes dos actores nas suas performances no Teatro Nacional (de Lisboa e do Porto) e em muitos outros teatros. Assistimos a trabalhos de palco, em espectáculos do género, realizados a partir de textos sacados de *Alma*, do *Breve Sumário da História de Deus*, etc.. Um dos últimos casos foi acompanhado por um “Dossiê Pedagógico” – que mais não é que uma aberração pedagógica, pedagogicamente falando – que foi produzido pelo TN D. Maria II (entre Outubro e Dezembro de 2012), a propósito de uma dessas rapsódias feitas a partir do *Velho da Horta*, que recebeu o título de *Gil Vicente na Horta*, um *amontoado* de vários textos *sobre a peça, sobre o autor e sobre quase tudo* o mais de Gil Vicente, e assumindo-se de cátedra, propõe aos pedagogos (aos professores) o uso desse folheto para diálogo e formação de docentes e discentes, aliás seguindo o paradigma de bombeiros, polícias, vendedores de feira, etc..

Semelhantes abordagens da cultura portuguesa e da sua pedagogia com a presunção de alguma superioridade ou supervisão sobre os pedagogos – os professores, – não abonam em nada a formação e aquisição de um novo público para o teatro, e, se o objectivo é formar gente, em que vivamente cresça o interesse pela arte da representação e do espectáculo teatral, que compreenda assimilando cada peça na sua estrutura e unidade, cada autor, cada Obra de Arte, então o modo de actuar há de se iniciar pela informação e, se necessário, pela formação cultural da gente do teatro, mais em teatro e menos em exibições dos actores ou espectáculos de esgares e trejeitos simulando expressões, gestos e movimentos; formação mais em cultura portuguesa e menos nas modas de última hora que vêm do estrangeiro.

11 Também acontece algo inverso na investigação especializada, quando focando apenas *o particular* – aquele pequeno (infimo) contributo possível do investigador – não distinguem absolutamente mais nada. Um exemplo significativo surgiu recentemente na publicação de uma “investigação” sobre a Inquisição em Portugal, onde os ditos investigadores, e seus supervisores, concluíram que a Inquisição tinha sido benéfica para o país, pelas estruturas e organização criadas, etc... Este tipo de “conclusões tolas” só são possíveis quando se observa (estuda) apenas um exemplar – uma única árvore – não se dando conta dos vários exemplares diferentes da mesma espécie (nem identificando a espécie, nem a variedade de espécies), nem da floresta nem das manchas florestais...

Índice

| | |
|---|-----------|
| Prefácio | 5 |
| ... a necessidade do corte epistemológico | 5 |
| ... o que se encontra neste livro | 6 |
| ... perspectivando o nosso trabalho | 7 |
| Sobre o <i>Auto Pastoril Castelhana</i> | 9 |
| A forma em que o texto se apresenta | 11 |
| <i>O objecto da obra</i> | 14 |
| O enredo | 14 |
| Para uma análise da trama | 16 |
| Lendo a trama para alcançar o mythos | 20 |
| Para uma exposição do mythos | 21 |
| Caracterização de Lucas | 23 |
| Primeiras conclusões | 29 |
| Sobre o <i>mythos</i> de <i>Pastoril Castelhana</i> | 31 |
| A leitura do texto do Auto | 32 |
| Organizando as cerimónias, festas, jogos e divertimentos | 34 |
| A soldo do pastor actual | 38 |
| O substituto do pastor de pastores | 39 |
| A burguesia e a nobreza senhorial | 40 |
| <i>Sobre a II Parte de Pastoril Castelhana</i> | 43 |
| O núcleo do encaixe – cerimónia de Natal. | 45 |
| Depois da festa de Natal | 48 |
| As ideologias (religiosas) | 57 |
| Expressão do sucesso do autor da peça | 62 |
| Entre o enredo e o mythos | 63 |
| Temas musicais | 66 |
| Outras referências | 66 |
| Estrutura geral da peça | 67 |
| Considerações finais | 68 |
| Apresentação do <i>Auto Pastoril Castelhana</i> | 81 |
| Prólogo: o curral – lugar (espaço), – o protagonista, seu sentir e pensar | 81 |
| Episódio 1: identificação, caracterização e conflito (situação e contexto) | 81 |
| Episódio 2: reunião do curral ao serão, as novidades de Silvestre | 82 |
| Episódio 3: os jogos ao serão e ainda a caracterização de Lucas | 82 |

| | |
|--|------------|
| Episódio 4: <i>Gil assumindo a iniciativa da festa natalícia (desafio)</i> | 83 |
| Episódio 5: <i>o desenlace, o êxito do espectáculo e os sucessos de Gil</i> | 83 |
| Êxodo: <i>o adiamento da decisão de Lucas sobre os sucessos de Gil</i> | 84 |
| Auto Pastoril Castelhanao | 85 |
| [Prólogo] | 85 |
| [I – Parte] | 86 |
| [1.episódio] | 86 |
| [2.episódio] | 90 |
| [3.episódio] | 92 |
| [II – Parte] | 94 |
| [4.episódio] | 94 |
| [5.episódio] | 97 |
| [Êxodo] | 100 |
| Apêndice A – <i>Carta Preâmbulo</i> | 101 |
| Apêndice B – <i>Sepultura de Gil Vicente</i> | 102 |
| Apêndice C – <i>Pastoril Castelhanao na Copilaçam</i> | 106 |

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

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

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

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

c) Logo após a data referida mais acima, Gil Vicente figura entre os «procuradores dos 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.

Gil Vicente – 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,
publicações de obras avulsas de Gil Vicente.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Obras de Gil Vicente,

Por: **Noémio Ramos**

978-989-97749-7-1 (1ª Edição, 2014) – PDF

Gil Vicente, Auto Pastoril Castelhana, A autobiografia em 1502.

978-989-97749-6-4 (1ª Edição, 2013) – PDF

Gil Vicente, Exortação da Guerra, da *Fama* ao *Inferno*.

978-989-97749-5-7 (2ª Edição, 2013) – PDF

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

978-989-97749-1-9 (2ª Edição, 2012) – PDF

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

978-989-97749-4-0 (2ª Edição, 2013) – PDF

Gil Vicente, Auto da Alma, Erasmo, o *Enquirdion* e Júlio II...

978-972-990009-9 – Ed. 2012 – brochura.

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

978-989-977490-2 – Ed. 2012 – brochura.

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

978-972-990006-8 – Ed. 2010 – brochura.

Gil Vicente, Auto da Visitação, Sobre as Origens.

978-972-990007-5 – Ed. 2010 – brochura.

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

978-972-990008-2 – Ed. 2010 – brochura.

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

978-972-990004-4 – Ed. 2008 – brochura.

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

2014



2013



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



2010

2008



2012

2ªs. Edições



Outras Publicações

isbn 978-972-990005-1 – Ed. 2008
título Gil Vicente e Platão - Arte e Dialéctica, Íon de Platão...
autor Noémio Ramos

isbn 978-972-990002-3 – Ed. 2005
título Os Maios de Olhão e o Auto da Lusitânia de Gil Vicente
autor Noémio Ramos

isbn 978-972-990000-6 – Ed. 2003
título Francês-Português, Dicionário do Tradutor
autores Maria José Santos e A. Soares

cartaz manifesto - 2008

Gil Vicente e

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

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

Liberdade de pensamento e expressão

Ideologias e o Poder na Europa



As figuras nas personagens dos autos

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

A História da Europa por Gil Vicente

Teatro da Renascença

A Europa do século XVI