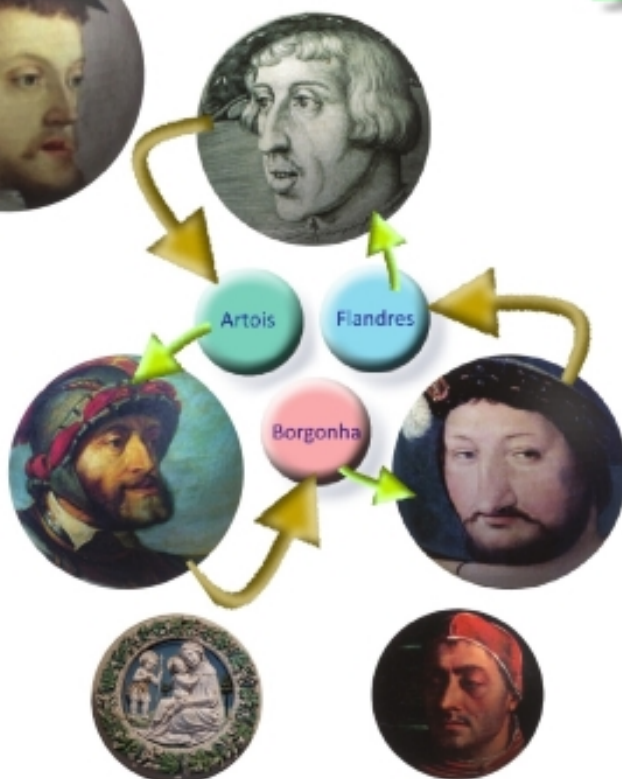


Gil Vicente

Pastoril Português

os líderes na Arcádia



1523



Gil Vicente, Pastoril Português

Título *Gil Vicente, Pastoril Português*
Sub-títulos *os líderes a Arcádia*
História da Europa – 23

Autor Noémio Ramos

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

BNP

Depósito Legal **428827/17**

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

Gil Vicente, Pastoril Português

os líderes na Arcádia

História da Europa – 23

Autor e Editor

Noémio Ramos

1ª Edição

prt 12 exemplares

formato digital: .swf

Faro, Julho de 2017

www.gilvicente.eu

Índice

PREFÁCIO	9
SOBRE <i>PASTORIL PORTUGUÊS</i>	21
▶ DO MYTHOS AO ENREDO	27
• FIGURAS DE <i>PASTORIL PORTUGUÊS</i>	32
• <i>ESTRUTURA ESQUEMÁTICA DA PEÇA</i>	33
• DESFAZENDO EQUÍVOCOS	34
• SOBRE O TEXTO DA PEÇA	36
• CONTANDO UM CONTO	40
• CONCLUINDO	48
AUTO EM PASTORIL PORTUGUÊS	51
APÊNDICE	73
• SOBRE AS OBRAS DE GIL VICENTE	73
ENQUADRAMENTO CRONOLÓGICO	93

Prefácio

Decorridos quase dez anos desde que apresentámos as primeiras publicações (2008) e o nosso esboço de projecto de investigação e desenvolvimento dos estudos da Arte envolvida nas peças de teatro criadas por Gil Vicente, é já tempo de deixar um resumo registado da recepção encontrada por parte das instituições (públicas e privadas) responsáveis pela Cultura, pelo Saber e Poder deste país. Como mais ninguém o fará aqui mesmo o devemos fazer.

Foi preciso entrarmos no ano de 2017 para obtermos as primeiras respostas de algumas das instituições a quem, desde 2009, temos enviado o nosso esboço de projecto que juntamos em anexo desta publicação. E, embora as propostas de projecto (em esboço) exigissem decisões e iniciativas, que jamais poderão ser nossas mas das próprias instituições do Poder e do Saber, – como de uma leitura atenta dos referidos anexos se poderá concluir, – as duas únicas respostas que recebemos, do Ministério da Cultura e da FCG, denotam uma compreensão paternalista e conselheira, todavia, são tautológicas em relação ao esboço de projecto, quase repetindo o que nós próprios propomos sem avançar contra-propostas ou decisões, remetendo para a iniciativa espontânea *ad hoc* de investigadores (necessariamente doutorados) que nas universidades, eivados por alguma força mágica se lembrem de tomar em

melhores mãos, doutamente sábias, a investigação em causa,¹ reunindo-se em volta de um outro (melhor, o mesmo) projecto que *caído do céu* os faça mover. Pois das instituições responsáveis pela investigação, do MC-TES remete para a FCT, e da FCT – naturalmente porque só trata de Bolsas – nem resposta obtivemos, enquanto que para o CET-FLUL, uma tal actividade, como a expressa textualmente pela nossa proposta, embora consistindo apenas uma proposta para desencadear a discussão conducente a um autêntico Projecto, não cabe nas competências estatutárias do Centro de Estudos de Teatro, como se afirma na única resposta obtida (do CET) ao fim de mais de oito anos.

Parece que, neste país, as instituições de Ensino Superior e os respectivos Centros de investigação, se destinam apenas a formar académicos atribuindo os respectivos graus, graduações e pós-graduações, na sequência de projectos que sigam e prossigam exactamente o que consideram ser o *Saber instituído, já confirmado em extensas bibliografias*, em conformidade com os protocolos e a pragmática estabelecida *sem qualquer outra visão*, sem qualquer liberdade de espírito, sem qualquer iniciativa ou autonomia, como quem supervisiona um aviário ou, por sistema, produz salsichas.

As crias humanas quando nascem saudáveis são iguais e apresentam a mesma aptidão de aprendizagem. Entretanto, com o crescer e aprender, os seus potenciais desenvolvem-se desde logo de modo diferente, pelo berço, pela família, pelo meio social, pela educação, etc., porém, distanciam-se sobretudo pela herança económica e financeira em cujo patamar o indivíduo se insere, ou por nascimento, ou por alguma das formas de aliança, as quais apresentam grande variedade mas que se podem integrar ou agrupar em: simpatia, amizade, casamento, compadrio, serviço, vassalagem, conluio, subjugação, etc..

Abordando apenas o campo da educação, porque constitui aquele que pode *de facto* influenciar uma mudança que conduza a um progresso humanista da espécie, pois qualquer intervenção nos outros campos depende da existência efectiva de uma democracia plena, porque só dominando o poder político, económico e financeiro, se poderá intervir socialmente, e uma democracia plena só é possível com indivíduos plena e eticamente formados.

1 - Embora ainda falte publicar as conclusões sobre algumas das peças de Gil Vicente, pois a escrita de divulgação de resultados é demorada, quando na verdade a investigação requerida está realizada por completo ou quase. Apenas há que ser confirmada por outros, pelos ditos especialistas. Aliás, à semelhança dos casos em que são resolvidos problemas históricos de matemática, haverá sempre que os confirmar.

Porém, o estabelecer de um sistema educativo apropriado aos serviços, às funções, às tecnologias, ou mesmo à Ciência, etc., isto é, vocacionado a..., constitui sempre, um sempre disfarçado objectivo primeiro, com vista a consolidar o domínio de um povo.

Então, que Educação, que Ensino, que Sistema?

A primeira resposta que, em termos políticos, devemos considerar seria: Jamais poderemos aceitar que terceiros nos digam, ou sugiram, o que o nosso País deve fazer tal qual. Um simples comerciante, ou empresário, sabe muito bem que não pode aceitar o que lhe aconselha a sua “concorrência”. Tal como esta resposta, certa pela negativa, muitas outras teremos, certamente também pela negativa, porque o *país positivo* é² de uma efectiva mediocridade, muito próxima do mau e, o mau e o medíocre são e serão sempre negativos. Nós, com alguma certeza, sabemos o que não deve ser considerado na educação e ensino e, ao aceitarmos qualquer orientação ou mesmo conselhos de terceiros – *o velho, o rapaz e o burro* – apenas nos sujeitamos ao seu desprezo e à crítica dos segundos. Como um exemplo caricato, imagine-se alguém que retomando a palavra num colóquio, aceita seguir os conselhos ou a orientação de segundos ou terceiros, presentes ou participantes no mesmo.

A reflexão sobre a educação, que se conclui sempre como a solução para o progresso social e humano, tem um marco muito importante na obra de Platão, em *A República*, onde o autor apresenta um *ideal* para a organização social – o *Sonho da Razão* como a figura (também) *ideal* de Sócrates o classifica – um texto filosófico – dialéctico – que, mal interpretado, deu origem a diversas idealizações de outros *sonhos da razão*, como *Utopia* (Thomas More) e, este como aquele, em muitas outras versões – em deformações progressivas umas das outras, cada vez mais longe do original – se prolonga desde o século dezasseis à actualidade, e de tal modo que, posto em prática (imposto ou não), sob a aparência de idealizados *sonhos da razão*, sobre os quais desenhou e escreveu Francisco Goya: *o sonho da razão produz monstros* – têm conduzido a experiências político sociais que, quer pela sugestão quer pela força, têm sido impostas a terceiros, a outros povos, usando meios da maior barbaridade (cada nova experiência mais bárbara que nunca), que causaram já muitos milhões de vítimas, como nos casos a que vamos assistindo,

2 - Actualmente, pelo que vamos observando, o país positivo é o *do desenrasca*... Fora disso, quase tudo o mais é apenas *relé*. Um bom exemplo do *desenrasca* premiado como *desenvolvimento tecnológico*, foi a impressão de *circuitos impressos* (ou só transistores?), sobre uma folha de papel, usando (configurando a acção de *desenrascar*) uma impressora de jacto de tinta normalíssima.

actualmente postos em prática pelos EEUU da América desde a sua formação, agravando-se ultimamente de há algumas décadas para cá.

Quem exerce e tem exercido o Poder na sociedade humana em geral nunca atingiu a compreensão daquela obra (*A República*) de Platão, mas aqueles mais poderosos souberam muito bem compreender e aplicar as propostas de política externa de *Utopia* (Thomas More), demonstrando assim que, a *imitação* bem ou mal interpretada de uma obra maior, – revela-se ingénua, ou tola quando o imitador se pretende superior ao imitado, – e resulta sempre numa deformação primária, com consequências graves quando aplicada à realidade.

Queremos destacar, neste contexto, a ideia da sociedade definida pelo bem comum, fundamentada pela ética e alicerçada nas virtudes, de onde sobressai a Justiça (distributiva), que serve a Platão como ponto de partida e como um dos fundamentos da sociedade ideal configurada no texto daquela obra, reconhecendo que a cada um a sociedade deve retribuir conforme as suas capacidades e as qualidades demonstradas. E por isso a necessidade da igualdade de oportunidade e formação: a educação. Os conflitos sobre este assunto, na sociedade grega de então, convergiam no geral em duas opções: seguir a tradição centenária encarregando os poetas da educação da juventude – a educação que criou a civilização grega antiga – ou entregar essa responsabilidade aos sofistas, entenda-se neste caso aos cientistas (letrados), como novos detentores do saber.

Queremos sublinhar que, ainda que com dificuldades em atingir o melhor entendimento das obras de Platão, como mais atrás dizíamos, sabemos pela negativa, o que, no entendimento corrente (mesmo expresso pelos *especialistas*) em trabalhos de análise crítica sobre os seus diálogos, pelo menos sabemos, hoje melhor, detectar aquilo que não corresponde ao pensamento do filósofo dramaturgo grego. Hoje os defensores da *expulsão dos poetas* da educação (supressão do ensino artístico na formação geral do indivíduo), interpretam que essa é a opção dada por Platão, e nessa interpretação empedernidos, assim revelam aos outros a sua limitada capacidade que, sem que tomem consciência, os impede de saltar ao mais alto patamar da *linha dividida na vertical* – dialéctica, belo (arte), o bem (política, bem comum) – fixam-se no “melhor” e mais rígido racionalismo que para eles é o expoente máximo da inteligência humana (assumindo-a tal como a artificial). Sobre este assunto leia-se *Gil Vicente, Arte e Dialéctica* (2008), pois aqui e agora, devemos apenas lembrar que *A República* não termina no Livro VI ou IX, e nestes e entre estes, dominam as metáforas, sobrepondo-se ao que o racional não mais

– e de forma alguma – consegue explicar ou construir: concluindo-se a obra *A República* no Livro X, onde a metáfora do saber assimilado pelo inconsciente e a sua formulação, a formação simbólica do saber consciente, se apresentam e se confirmam naquele *mito* de *Er o Arménio* (a última metáfora da obra).

Na verdade, hoje como ontem, havemos de encontrar algumas dificuldades em traduzir por palavras o que pensamos, ou em expor o que sabemos. Desde há milénios que o Homem o tenta fazer, e os de hoje não o fazem nem melhor nem pior do que fizeram os de antigamente, apenas o fazem com maior quantidade de informação, e informação mais diferenciada. Só muito ingenuamente se poderia pensar que os mitos sobre o conhecimento e o pensamento humano seriam crenças – em especial aqueles que constam nas obras de Platão, o filósofo poeta dramaturgo – crenças filosóficas (ou dos filósofos), e não a possível metáfora para explicar exactamente os mesmos fenómenos (porque a espécie humana não se alterou) que nós hoje vemos (lemos) nas explicações dadas pelos mais avançados e especializados cientistas. Platão formulou e descreveu vários mitos em diversas obras, e em quantidade significativa, além das muitas metáforas, como em *A República*, onde também escreveu sobre a dialéctica e a ciência, concluindo o Livro VI:³

[Sócrates por Gláucon] (511c) *...queres determinar que é mais claro o conhecimento do ser e do inteligível adquirido pela ciência da dialéctica (C1) do que pelas chamadas ciências (C2) cujos princípios são hipóteses; os que as estudam são forçados a fazê-lo, pelo pensamento, e não pelos sentidos; no entanto, pelo facto de as examinarem sem subir até ao princípio, mas a partir de hipóteses, parece-te que não têm a inteligência [Ver, clarividência] desses factos, embora eles sejam inteligíveis com um primeiro princípio. Parece-me que chamas entendimento, e não inteligência, o modo de pensar dos géometras e de outros cientistas (C2), como se o entendimento [o racional] fosse algo de intermédio entre a opinião e a inteligência.*

[Sócrates por Sócrates] – *Aprendeste perfeitamente a questão. – Observa eu – Pega agora nas quatro operações da alma e aplica-as aos quatro segmentos: no mais elevado, [a dialéctica, C1] a inteligência [a clarividência], no segundo, [a ciência, C2] o entendimento [o racional]; no terceiro entrega a fé [a crença], e ao último a suposição, e coloca-os por ordem, atribuindo-lhes o mesmo grau de clareza que os seus respectivos objectos têm de verdade.*

E no Livro VII, reafirma sobre as Ciências (C2) (533b):

3 - Platão, *A República*. Tradução e notas de Maria Helena da Rocha Pereira. Edição da Fundação Calouste Gulbenkian.

...Quanto às restantes, aquelas que dissemos que aprendem algo da essência, a geometria e suas afins, vemos que, **quanto ao Ser, apenas têm sonhos**,⁴ que lhes é impossível ter uma visão real enquanto se servirem de hipóteses que não chegam a tocar-lhes, por não poderem justificá-las...

(...) O método da dialéctica é o único que procede, por meio da destruição das hipóteses, a caminho do autêntico princípio, a fim de tornar seguros os seus resultados, e que realmente arrasta aos poucos os olhos da alma [Ver] da espécie de lodo bárbaro em que está atolada e leva-os às alturas, utilizando como auxiliares para ajudar a conduzi-los as artes [as técnicas] que analisámos. Demos-lhes por diversas vezes o nome de ciências (C2), segundo o costume; porém, na verdade, precisavam de outra designação, mais clara do que a de opinião, mas mais obscura do que a de ciência [C1, dialéctica] – já a definimos como entendimento em qualquer ocasião anterior; no entanto, a disputa não é, me parece, acerca do nome, quando temos de examinar questões de tal envergadura, como as que nos aguardam. Platão completa o quadro da linha dividida na vertical (534a): chamemos ciência [C1, dialéctica] à primeira divisão; entendimento [C2, ciência – domínio do racional] à segunda; fé [crença] à terceira; e suposição à quarta; e opinião às duas últimas, e inteligência às duas primeiras, sendo a opinião relativa à mutabilidade, e a inteligência à essência.

Sobre qualquer *objecto*, no escopo e intento de o conhecer, hoje podemos dizer que onde o cientista só vê diferenças, o artista vê semelhanças, e só neste dilema – num confronto, com e sem conflitos – se desenvolve a humanidade e progride o conhecimento humano.

Porém como já dissemos noutro lugar, nem a realidade é estanque, nem o seu conhecimento se encaixa por completo nas disciplinas em que o dividimos, nem o pensamento humano se enquadra enclausurado nas áreas disciplinares definidas para, por diferenciação progressiva, percepção, reorganização e consolidação das semelhanças, ampliarmos o conhecimento do mundo real. Assim, também o cientista na sua própria actividade (profissional) necessita de ver as semelhanças, tal como o artista precisa de distinguir as diferenças. Por isso a educação – e o ensino aprendizagem, sublinhe-se – há de ter o carácter de um todo completo de suporte de toda a actividade humana (pensamento), porquanto, além da poesia (que ainda tem?), também há de ter as componentes do desenho (o Ver, observar e compreender) e da música (o Ouvir, atender, atentar), sem o que o cientista continuará a ficar com palas

4 - *Sonho da Razão*, Platão evidencia a ilusão de uma supremacia do racional dominando o pensamento humano e o conhecimento, pois a idealização e construção lógica do saber não deixará de ser um sonho. Tal como a ilusão de uma inteligência artificial desafiando a inteligência humana.

nos olhos, incapaz de divergir e ver as semelhanças mais subtis nos fenómenos que estuda, e o artista, como acontece na actualidade, resume-se a um tolo e *convencido*, um imitador, incapaz de criar algo de novo, incapaz de *inventar ou reinventar a metáfora*.⁵ Também Aristóteles refere, na *Poética* (1459a), que *a perfeição máxima do poeta está em ser um mestre da metáfora*, porque esta é uma qualidade que não se pode aprender dos outros, e é por isso mesmo sinal de talento, posto que *uma boa metáfora implica a percepção do que é semelhante naquilo que é dispare ou diferente*.

O que acabámos de expor vem a propósito desta obra de Gil Vicente, da qual vamos apresentar o resultado de uma análise. Em *Pastoril português* o autor configura a caricatura de uma perspectiva de organização das Nações, idealizada como obediente em vassalagem ao líder imperial figurado no protagonista que, conforme o autor dramático, depois de considerar assegurada a posse de Espanha (*Dom Duardos e Inês Pereira*), se lança agora na consolidação da sua herança europeia. Pretendendo concretizar a sua vontade, a figura na personagem de apresentador da peça, Vasco Afonso, considerou estabelecer um controlo absoluto sobre o que sucede no enredo e acção dramática da peça, domínio figurado no texto do prólogo, coisa que o público vai verificar não acontecer.

Deste modo criou Gil Vicente um enredo reflexo de um *mythos* que, do seu ponto de vista histórico, corresponde aos desejos do líder político em alcançar uma restauração do Sacro Império Romano Germânico (recuperado de Carlos Magno). Uma ideia de organização da sociedade numa globalidade constituída pela Europa (ocidental), uma ideia que não foi de Carlos V, mas que ele recebe como encargo familiar e que vai tentar pôr em prática – projectando-se no prólogo da peça – partindo das alianças (casamentos) firmadas pelos seus avós – os *Reis Católicos* em aliança com Maximiliano de Habsburgo, – suportadas pela Igreja e por Jacob Fugger *o rico*, assim como

5 - Referimo-nos à *Arte de facto*, pelo que é evidente que não incluímos aqui a enorme avalanche de palhaçadas, das ditas “manifestações artísticas”, dos novos museus e grandes sucessos culturais apoiados (financiados) pelos governos e municípios e tão propalados pela Comunicação Social de Serviço, o negócio da *cultura relé* seja de “alto nível” (curadores, comissários, galerias) – a dos “grandes artistas” pelas suas “residências” – e os artistas de rua, dos festivais, do turismo, das bienais, da “arte ao vivo”, dos encontros de “criação artística”, etc., de que as autarquias e algumas outras entidades são os principais promotores, nomeadamente as empresas cervejeiras, a hotelaria, e até aquelas empresas que promovem tais “manifestações artísticas”, ou “concursos” como “mecenasato” para escapar a maiores impostos.

outros mercadores, banqueiros judeus da Alemanha, em suma, pela Banca alemã.

O prólogo da peça é totalmente constituído pela intervenção de Vasco Afonso figurando o imperador Carlos V, que pretendia fazer em primeiro lugar a apresentação da sua figura, tal como o referido Gil, supostamente, o havia preparado em ensaio imaginário – na criação de Gil Vicente ele é um lavrador (trabalhador) *dalém de Tomar* – porém, relata uma série de problemas levantados pelo seu casamento, a sua aliança com a Espanha. Ele não sabe bem, ou ao certo, o que ele próprio representa, nem o que assume na vida política – uma caricatura de Gil Vivente do *momento*, pela sua visão de Carlos na vida real – nem o que deve fazer, nem tem a noção exacta dos seus objectivos, mas recorda ainda que a sua intenção era entrar na Capela (Sistina) e pregar um entremez... Mas *Ele me fez* – Gil Vicente o reinventou – *e tirou de minha aquela / muito inda em que me pés...*

Na apresentação de si próprio, a figura que se encarna na personagem Vasco Afonso, refere-se às peripécias do seu casamento com a Espanha – *casou em boa hora sem licença de seu pai*, onde por pai se deve entender o povo do projectado Império, pela restauração do ambicioso Sacro Império Romano Germânico – *sem licença de meu pai / e diz que não a quer por nora*.

Na descritiva da trama criada, para expor a concepção de Vasco Afonso, também o pai dela (o povo de Castela a Valência), *porque se casou furtada*, não está disposto a financiar o Império, nem contribuir para os gastos do imperador nas suas actividades, em função pela Flandres e Alemanha. Assim, os delegados das cidades haviam decidido nas Cortes de Castela (consequência da *revolta Toledana*, *Comuneros de Castela* e dos *agermanados*, 1519, 1520), *nem chique nem mique nem nada / dão a ela nem a mi...*

(...) *Porque ela não tem de seu / meu pai deu-me e eu fugi*. O texto refere-se às guerras de Espanha, que tiveram fim alguns meses antes, as *Comunidades de Castela* em 1522, – as revoltas dos *agermanados* de Valência e a guerra de Maiorca em 1523 – pouco antes das guerras se iniciarem Carlos V, foi para a Alemanha (Maio de 1520) e regressou a Espanha após a resolução dos conflitos a seu favor (Julho de 1522): *que deram tantas a enha esposa / que é para dar graças a Deus / porque, bem como raposa, / lhe estiraram a ela os véus*.

Segue-se a posição de confronto com o novo Papa – recém-eleito Clemente VII, Júlio de Medici – de qualquer modo, o Poder eclesiástico, indis-

pensável a um Império Sacro: *porque se paga dela / e sicais andou com ela (...) nam quer / receber-nos a mim e ela.*

// *Mas raivar, / que já recebidos semos / dentro bem no seu linhar. Quer assim dizer, que o domínio do Poder em Espanha está garantido: todos os verbos dissemos / que se dizem ô casar.*

A dúvida retórica impõe-se em relação ao projecto imperial (o simulacro do Sacro Império): *Eu herdarei..., ou sabeis como isto vai?*

As perspectivas gerais são de que tal projecto jamais se concretizará: *A mim dizem-me que não / e se é daquela maneira / nam herdo eira nem beira...* Porém, a Espanha já lhe garante grande parte de Itália (todo o Sul, Nápoles, Sicília), portanto, *Que se fora / a cachopa peca, ou charra... (...) que bradassem muito embora! Mas, tais fossem assi / as pulgas da vossa cama...* Assim: *minha ama / me dixe lá em Almeirim: / – nam sei como se ela chama – / Vai sandeu, / a Élvara, por alvaral / del rei, que te dem o teu / quando passar o Natal...*

E a isto vinha eu...

A *Ama* a que Vasco Afonso se refere é Margarida de Habsburgo, a tia que criou Carlos de Habsburgo (Carlos V), e que lhe disse de lá do seu lugar (Flandres), que fosse o Roma – porque tem o *alvará del rei*, o direito de herança do Sacro Império – exigir o que é seu.

Ficou assim concluída a identificação da figura naquela personagem do prólogo, assim como as suas demandas da actualidade do momento. Segue-se o porquê da sua presença: – após expor o seu confronto com o autor da peça⁶ – apresentar a obra que dramatiza a situação política na Europa ocidental, num confronto com os desejos e a vontade do imperador em dominar essa situação política. No prólogo, a perspectiva da intervenção de Vasco Afonso (a do imperador) é a de que tem tudo sob controlo naquele *baile* das Nações. A curta exposição da sua perspectiva do enredo da peça, inicia-se pela visão geral dos intervenientes: *Abonda, entrarão perém / treze trolucutores..., / estes, são todos pastores / de serra de Estrela, vem / em preito, com seus amores.* (95). E, com o verso *atimar* (96), com o sentido de – *seguir a orientação* – *acertar o passo no baile* que ele próprio orienta, descreve o desenrolar da acção. Assim: *Atimar / entrará Branca falando / com Inês, ambas a par...* E termina com: *E acabado, / que os frades todos andarem / um contrapasso trocado / e os outros atimarem,* (140) */ será o aito atimado.* Ou seja, estará o – baile acertado – auto concertado.

6 - Mais adiante trataremos deste episódio que se destaca dentro do prólogo.

A contagem dos *interlocutores*, aparentemente desconexa, tem razão de ser. Na caricatura criada por Gil Vicente, Vasco Afonso, após o prólogo será Afonso na acção da peça, portanto haverá onze (11) personagens, contando com os quatro frades (Nápoles, Veneza, Florença, Milão). Contudo, na perspectiva imperial, a do apresentador, o imperador estava a contar também (incluídos no império, como reinos devedores de vassalagem) com Portugal (Jan' Afonso, Valejo (?) o galinheiro) e Inglaterra (Pero Gil, Pé de Ferro, *um bom escudeiro*), portanto seriam treze (13), *todos pastores / de Serra da Estrela (Beira)*, todos figuras de *lá de cima* do Poder.

As referências de identificação das figuras nas personagens são bastante difíceis de decifrar, pois por certo, alguma partirá de um apodo, outra de um epíteto, outras serão figurações ocasionais representativas dos comportamentos dos líderes naquele momento político. Na *mythologia* criada por Gil Vicente nas suas peças, Branca, Brancanes, Branca Anes, constitui nome para designar a República de Veneza, região da pedra de Ístria, fazendo branca quase toda a construção na costa do Adriático cujo território fazia então parte da Sereníssima República Veneziana. Enquanto que Inês – o único nome de uma personagem da peça, além de (Vasco) Afonso e do genérico dos Frades – deverá referir-se à personagem da peça figurando a Borgonha. São duas Nações que, com firmeza, escapam ao Poder imperial, têm vontade própria: *ambas a par / – cantando de quando em quando – / e às vezes suspirando / entre cantar e cantar*.

// *Entrará enha sobrinha / e Constança das Ortigas, (...) / E como [quando] entrar / sairá a bailar Valejo, / o galinheiro...* Se a Constança das Urtigas for uma figuração de Leonor de Habsburgo, Valejo será João III de Portugal. Enquanto a sua sobrinha será uma das Nações da tia Margarida de Habsburgo, talvez a Flandres, com fortes relações com Portugal.

A Ramalhoa pode ser a Espanha e Pero Luz será, possivelmente, a figura de França, com Francisco I... Porque *farão a entrada boa do bailo, com o sinal da cruz*. Configuram os maiores conflitos na Europa, ambos beneficiam do Poder da Igreja, a Espanha pelo titular de reis *Católicos* (que Carlos herda) e a França pelo titular de rei *Cristianíssimo*: pois o par apresenta-se *com o sinal da cruz*.

Pé de Ferro, *um bom escudeiro*, figura por certo Henrique VIII, outras vezes figurado como escudeiro nas peças de Gil Vicente – desde *Quem tem farelos* – enquanto que a *regateira baça* se torna ainda mais difícil de identificar.

...o Moreno / que sabe os bailos da Beira, figura decerto Fernando de Habsburgo, que dará música de dança ao par formado pela Cristaleira e o Almotacel pequeno, que *bailarão à derradeira*. Este par é curioso por se tratar de introduzir outros significados no conflito das Nações, que Gil Vicente prevê que no final será coordenado (*tanger-lhe-á o Moreno*) pelas forças da Alemanha (Fernando de Habsburgo) em aliança (par) com Veneza (a Cristaleira, Branca a cristaleira): pois, a Cristaleira é a responsável pela aplicação do clister nos Hospitais e o Almotacel é o funcionário da feira responsável pelo controlo dos pesos e medidas, taxas e distribuição; enquanto que *o saber dos bailos da Beira*, será uma forma figurada de afirmar que conhece bem as tramas do Império e das guerras. Os significados introduzidos por aquele par coordenado pela música do Moreno, constituem elementos formais da metáfora aplicada ao conflito previsível, onde o autor conclui que *bailarão à derradeira* a toque de caixa do Poder (dinheiro e mercenários) da Alemanha.

Por fim, sem qualquer dúvida, a Itália, dividida em muitos Estados (na peça: 27), dos quais cinco são os mais importantes, mas em geral são considerados apenas quatro, Nápoles, Florença, Milão e Veneza, porque Roma, o Estado Pontifício é sempre considerado à parte. São frades porque todos os Estados italianos estão de algum modo relacionados com a Igreja, isto é, com o clero da Cúria de Roma, e sempre com os passos trocados, sempre em desacordo, *um contrapasso trocado*. Com os frades estão três hortelões e um grumete preso por eles. Serão outros quatro Estados vizinhos, um dos quais arrastado pelos outros três. Podem ser os ducados de Bourbon, Sabóia, e outros da região, recém aliados de Carlos V.

Na *acção dramática* da peça Gil Vicente apresenta a figuração da realidade, em confronto com o ideal imperial de *baile mandado* descrito no prólogo e, por fim, as perspectivas de desenvolvimento da realidade política na Europa, e para o melhor representar recorre ao saber grego da antiguidade e à cultura clássica.

Tem passado *despercebido* aos doutos académicos, especialistas vicentinos, de estudos clássicos e interdisciplinares, etc., aquilo que é mais evidente nesta peça de Gil Vicente: a subjacente montagem cenográfica e encenação de uma caricatura da Arcádia clássica. Pela simples razão do que afirmámos no início deste texto, de seguirem e prosseguirem exactamente com o que consideram ser o imutável *Saber instituído, já confirmado em extensas bibliografias*, em conformidade com os protocolos e a pragmática estabelecida

sem qualquer outra visão, sem qualquer liberdade de espírito, sem qualquer iniciativa ou autonomia, aceitando muito confortavelmente os enquadramentos existentes (medieval, devoção, processional, etc.), “o devoto e o *carnaval iconográfico e iconológico*” das obras de Gil Vicente.

Sobre *Pastoril Português*

*Juan del Encina / o pastoril começou.*⁷

Como afirmámos, quando tratamos do *Auto da Visitação*, Juan del Encina *inventou* um novo pastoril – o *pastoril castelhano* – que Gil Vicente retoma e transforma no seu teatro, a partir do *Auto* com esse nome em 1502. E, como referimos na análise do *Auto Pastoril Castelhana*, todo o trabalho de Vicente é produto erudito que envolve o pensamento de Platão – o *drama* nos diálogos e a sua retórica, – com suporte em textos clássicos e coetâneos, com influência de Petrarca e, sobretudo, da *Comédia Antiga* de Aristófanes, e ainda, seguindo a teoria exposta na *Poética*, o *Auto Pastoril Castelhana* constitui mesmo um “exercício de estilo” – realizado com toda a erudição, – pecando por demasiado meticuloso na aplicação dos preceitos de Aristóteles para a Arte dramática.⁸ Contudo, o suporte mais directo para o trabalho de Gil Vicente nas primeiras peças não foi o trabalho de Juan del Encina, mas uma peça de Lucas Fernández, a *Comedia de Brás-Gil y Beringuella* e, como temos referido, poderá ter havido alguma participação e trabalho de Gil Vicente na criação e representação do *Auto de la Pasión* do autor castelhano.

Juan del Encina inicia-se com a tradução das *Bucólicas* de Virgílio, mas, apesar de ser esse o seu suporte, transporta os pastores do seu teatro para a sua época, para o seu lugar e tempo, eles são pastores da *Mesta de Espanha*, são representantes daquela classe social em ascensão, da classe que detém o poder económico em Espanha.⁹ De um modo geral Encina representa nas suas primeiras peças (que constituem mais églogas que teatro) os pastores em confronto com a nobreza, sublinhando um final feliz pela sua união. Gil Vicente terá tido consciência imediata disso, como Garcia de Resende o confirma naqueles seus versos publicados em 1536 na *Miscelânea*, e assim retoma os pastores do pastoril castelhano, mas logo em 1502 atribui-lhes outras representações, sobretudo na forma de *figuras* e alegorias, as quais são sempre criadas em função do *mythos* da *acção dramática* de cada peça, de cada invenção, portanto raramente se repetem, a não ser quando há alguma sequên-

7 - Em *Miscelânea* de Garcia de Resende.

8 - Uma análise completa desta peça foi por nós publicada em formato digital (pdf) e distribuída gratuitamente – com Depósito Legal: 371774/14 – em Março de 2014: *Gil Vicente, Auto Pastoril Castelhana. A autobiografia em 1502*.

9 - Sobre o assunto consultar o nosso trabalho: *Gil Vicente, Auto da Visitação, Sobre as origens*, publicado em 2010.

cia nos enredos das suas peças, entre alguns outros casos, o de Jan'Afonso, ou o da Velha de *Clérigo da Beira, Festa, Triunfo do Inverno*, etc..

Contudo o *Auto em Pastoril Português*, representado em Évora no Natal de 1523, é uma peça completamente diferente – não interferindo na alteração de quaisquer dos suportes mais usados pelo autor ou anteriormente apresentados, – porque constitui uma teatralização crítica do ambiente da Arcádia (conforme a apresenta Virgílio nas *Bucólicas*), mas também pela leitura, seguida de disputa coloquial nos serões da Corte portuguesa, da *Arcádia* de Sannazaro e sem dúvida que dos *Idílios* de Teócrito e de Mosco.

Afinal de contas a *Arcádia* de Sannazaro – como as églogas – constituiu também imitação das *Bucólicas* e estas dos *Idílios*, e isso mesmo, deve ter sido retomado – as obras de Virgílio (latim) eram bastante divulgadas na época, justificando as traduções de Juan del Encina (1496) – como objecto de discussão nos serões da Corte portuguesa a partir do período que decorreu entre os finais de 1522 e Maio de 1523, como havemos de esclarecer com a análise da uma outra peça representada na Corte portuguesa em 1524.

Porém, enquanto que as églogas eram poemas para serem representados em performances com discursos afectados (recitados ou declamados) até mesmo ao desafio perante um público de elite, e por isso são descritivos e literários, o teatro de Gil Vicente não, o Teatro *de facto* não descreve, constitui-se como espectáculo, põe em cena, recriando a vivificação da actividade humana e social no seu ambiente, com ruído e música, ilusões de luz, translucidez, transparências, fumarolas, vapores e até fragrâncias, com os cenários, os adereços, as referências, as atitudes e movimentos dos actores em cena, tudo isto servindo de fundo e interagindo no *desenho do drama*, na configuração da *acção dramática* de uma peça escrita para ser representada.

Para além do ambiente geral da peça em forma de sarcasmo, figurar uma caricatura do bucolismo, uma parte significativa da estrutura da peça foi construída a partir de um pequeno idílio de Mosco,¹⁰ que transcrevemos na íntegra em tradução castelhana: *Mosco, Idílio VI*:

*Á la vecina Eco Pan amaba,
Y Eco á un saltante Sátiro queria,
Y el Sátiro por Lida enloquecia;
Quanto Eco á Pan, el Sátiro abrasaba
A Eco, y Lida al Sátiro encendia:*

10 - *Poesias de Anacreon, Teócrito, Boin y Mosco*, tradução do grego por Joseph Antonio Conde. Madrid, 1794.

*Amor así á los míseros perdía,
Y quanto alguno al otro desdeñaba,
Tanto era de su amante despreciado,
De odiosa ingratitud justo castigo,
Dulce venganza al triste namorado.
Yo de la turba enamorada, amigo,
Que amantes ha de haber si hay hermosura,
Este exemplar les doy, y al fin les digo:
Amad, amantes, con igual ternura.*

Também se pode ler numa outra tradução, corrente na Internet, sem preocupações de rima:

VI Idílio de Mosco:

Pan amaba a Eco, su vecina; Eco ardía por un sátiro saltarín, y el sátiro se perecía por Lida. Tanto como Eco amaba al sátiro, el sátiro amaba a Lida, y Lida amaba a Pan. Así los inflamaba Eros. Tanto como cada uno de ellos amaba a quien lo odiaba, cada uno de ellos odiaba a quien le amaba.

Y enseñaré esto a los que son extraños a Eros: “Amad a quienes aman, con el fin de ser amados por ellos.”

Segundo Greciantiga.org a *editio princeps* da obra de Teócrito é de Milão, de 1480. A *editio princeps* de Mosco e Bion é da Editora Aldina, Aldus Manutius, as obras foram publicadas junto das de Teócrito (1495) em Veneza.

Queremos portanto dizer que *Pastoril Português* constitui um espectáculo, onde o autor criou um *espaço dramático* seguindo uma imitação *idealizada*, onde se há de pôr em cena, como recurso alusivo aquele idílio de Mosco, criando também por *imitação* o ambiente *pastoril clássico* da Arcádia (Virgílio), pela sua *concretização figurada*, ou por outras palavras, posta em cena como concretização do ambiente e vivência da acção dramática da peça. Como é evidente, um espectáculo realizado com a perspectiva de Gil Vicente – com grande ironia e sagacidade, espírito crítico – representando o universo cultural do seu tempo com os conflitos políticos da época.

Lembramos que se encontram outras peças deste período também incluídas na *Saga de João III de Portugal*, onde este *universo cultural* clássico greco-latino também sobressai, por, exemplo em *Frágua de Amor*, onde a intervenção de entrada de Vénus tem como suporte – os *idílios*, seguindo Teócrito – segundo a *crítica tradicional*,¹¹ o poema *Eros fugitivo* de Mosco, que

11 - *Crítica tradicional* – usamos esta expressão no sentido usado por Thomas Earle em: *Uma nova leitura das Comédias de Sá de Miranda*, Floema – Ano II, n.4. 2006.

já nos anos sessenta do século passado Costa Ramalho¹² tinha referido, e, talvez por não encontrar um catálogo (listagem dos livros) da biblioteca do autor dramático, conjecturou que Gil Vicente o conheceria pelas versões latinas divulgadas em Espanha.

A *crítica tradicional* tem aceite bem a existência de uma referência ao idílio *Eros fugitivo* em *Frágua de Amor* talvez porque, nesta peça, a personagem Vénus refere explicitamente – muito textualmente, pelas suas próprias palavras, na sua fala – que anda procurando o seu filho Cupido, **que lhe fugiu**: [Vénus] *No sé a quién preguntar / por el mi hijo Copido / vuestro dios d'amor perdido / y no sé en qué lugar / se me ha desaparecido.* (110) // *Oh mi hijo esclarecido / adónde estás? / Que en mis tetas he sentido / que es cierto que llorarás / y no serás socorrido.* (115) // *En qué calle te perdí / en qué calles te perdiste / oh mi amor adó fuiste / qué hará el cielo sin ti / oh mi hijo qué heciste?* (120).

Também em *Fadas* (1521) a *crítica tradicional descobriu* que Gil Vicente cita Virgílio – aliás o próprio dramaturgo o afirma no texto – e reproduz um verso de uma das suas *Églogas*, que também está textualmente (latim) na fala do Frade: ***Amor vincit omnia...***

No poema de Virgílio: *Omnia Vincit Amor et nos cedamus amor.*

(“O amor tudo vence, rendamo-nos ao amor!”).

Frade *Amor vincit omnia
loco et capitulo
jam perelegatis.*

Discretas illustres señoras hermosas 370
en cuyo servicio es justo el morir
la verba del tema quiere decir:
el amor vence a todas las cosas.

Oh qué palabras tan maravillosas.

Oh qué palabras de tanto saber, 375
escrebiólas el gran poeta Vergilio,
guardaldas señoras que es muy gran alivio
a quien del amor se siente vencer.

12 - Américo da Costa Ramalho, *Uma bucólica grega em Gil Vicente – Estudos sobre a época do Renascimento*, 1969. Instituto de Alta Cultura, Coimbra.

Em *Fadas*, a retórica apresenta-se irónica para dizer que *el amor vence a todas las cosas*, e, em continuação do *sermão*, Gil Vicente expressa nesta intervenção do Frade, uma sátira à situação política, derivada do facto de el-rei Manuel I de Portugal ter casado com a noiva do seu filho herdeiro do trono. Contudo, *Fadas* não será exactamente *uma peça de teatro*, no sentido mais estrito da expressão, isto é, uma *unidade dramática*, sendo composta por algumas acções teatrais e outras, realizadas em diferentes momentos do percurso, e entrada no Paço da Ribeira, da jovem rainha Leonor de Habsburgo, pela sua chegada a Lisboa.

Porém, devemos interpor que, ontem como hoje, se constata ser vulgar o estudo das obras de Gil Vicente, não tanto estudando os textos das obras do dramaturgo, mas mais procurando conclusões de terceiros – nos académicos – considerados especialistas em... Conhecer um autor maior através de um terceiro é muito comum no mundo académico, porém sempre se fez, e faz ainda hoje parte do universo académico – é uso delimitado aos meios académicos, faz parte da escolástica – contudo, não é um uso comum fora desse universo. Gil Vicente não era com certeza um académico, não merece, portanto, que se lhe atribua a leitura das obras primeiras por meio de autores terceiros, ainda que estes não tenham sido académicos.

Identificar a alusão a obras, pensamentos, ideias ou conceitos, de terceiros nas peças de Gil Vicente, indo além daquilo que o próprio autor deixou textualmente expresso na língua de origem, ou em traduções correntes ao tempo do dramaturgo, tem escapado por completo à *crítica tradicional*, ao ponto de os ditos especialistas se recusarem a aceitar o óbvio, até as evidências mais simples. Um exemplo significativo é dado pelo *idílio VI* de Mosco que apresentámos atrás em duas traduções, para que não se levantem dúvidas. Todavia, devemos reconhecer que, num caso tão simples como o *idílio* em causa, um tão curto texto que apresenta uma ideia única, com uma forma tão completa e singela, por certo não levantará dúvidas aos académicos, como aquelas que colocaram ao nosso estudo (2008) sobre o *Auto da Alma*, onde a relação directa do percurso (*caminho*) da ALMA na *acção dramática* da peça, com o *Manual do Cavaleiro Cristão (Enchiridion)* de Erasmo se demonstrou ser claramente evidente, para além de todas as outras claras e evidentes relações figurativas, lógicas e históricas, com a realidade da época e as ideologias em causa.

Ora, em *Pastoril Português* – ao contrário do que acontece no *Auto da Alma* em relação ao *Enchiridion* de Erasmo – não existem quaisquer palavras no texto da peça que conduzam a *ver as semelhanças* entre o *idílio VI* de

Mosco e um episódio da *acção dramática* desta peça de Gil Vicente: supomos que, por isso, não se manifestaram até agora quaisquer detectáveis dificuldades em ver as referidas *claras semelhanças*, muito embora tais evidentes semelhanças nunca tenham sido detectadas pela *crítica tradicional*. Finalmente, porquanto para estas *semelhanças*, demasiado evidentes, houve (há, ou não há ainda?) “*não detectáveis dificuldades*”, atentar **ver as semelhanças** entre o *espaço dramático* da peça *Auto em Pastoril Português* e o *ambiente* da Arcádia (clássica) dado pelas *Bucólicas* de Virgílio, será pedir demasiado *a quem só vê diferenças*.

Como temos dito, de facto observamos estas mesmas *não detectáveis dificuldades*, em admitir *as semelhanças* – em captar as *metáforas*, – na leitura da generalidade das obras de Teatro criadas por Gil Vicente por parte da *crítica tradicional*.

Porém, nada há de mais evidente, pelas obras conhecidas de Gil Vicente, que ele não escreveu églogas, não criou poemas *bucólicos*. O seu teatro é de acção com encenação (criação ensaística) – jamais descritivo – um teatro de espectáculo e, acima de tudo, de *drama*, isto é *conflito* (confrontos) de acções humanas. As suas peças são construídas a partir da *acção dramática* que emerge da criação do um *mythos*, baseando-se em universos culturais clássicos e coevos (pelo social, político, cultural e **ideológico...**), evidenciando o seu lugar (Europa ocidental) e tempo (Renascença e Reforma 1500-1536).

DO MYTHOS AO ENREDO

Como exemplo tentaremos simular esta questão também na análise do *Auto em Pastoril Português* que foi representado em Évora, durante a festa natalícia do ano de 1523, e esta data confirmou-se pela sua análise. A peça há de ter como suporte para o seu *mythos*, a situação política na Europa poucos meses antes (entre 1 e 3 meses, dada a proximidade e importância dos conflitos, neste caso). Assim, o desenvolvimento mais importante foi a eleição do novo Papa, Clemente VII (o *novo cura*), e a atitude deste perante o imperador Carlos V que já se adivinhava em Dezembro de 1523 – o que Gil Vicente põe no prólogo da peça, porque o prólogo se faz depois da peça estar feita – depois, as atitudes e desejos de Carlos V, e, considerando a situação política em Espanha, em calma recuperação, os conflitos que permanecem são entre o rei de França e Carlos V, os mais correntes, pela linha de fronteira entre a França e o Império, sobretudo, pela Borgonha, Flandres e Artois, tendo Fernando de Habsburgo na Alemanha, algo a dizer sobre a soberania da Flandres. Porém o maior dos conflitos passa pelo domínio da Igreja de Roma – quem dominar a Igreja, dominará a Europa – e agora com o novo Papa não se avalia ainda que desenvolvimento terá este conflito, contudo, sabe-se que envolverá toda a Itália pelas ideologias (não só a Senhora¹³, a Cúria Romana) e pela vontade dominante, de uma Itália unida. Todavia, a Itália está dividida num grande número de Estados, segundo Gil Vicente serão 27 – *frades virão vinte e sete / que vêem de furtar melões* – número que pode não estar longe da realidade, mas os Estados mais fortes, além do Estado Pontifício (Roma), são quatro: Veneza, Milão, Florença e Nápoles (os quatro frades nas personagens do final da peça). Assim surge Margarida (Itália) para, depois sair a chamar os frades, deixando as outras personagens com um feixe de lenha, 27 achas (Estados) no meio das quais se encontra a Senhora. Sobre o feixe de lenha se lançam Afonso (Carlos V), e Joane (Francisco I) logo que Margarida sai de cena, cada um deles pretende dominar a situação. Porém, Afonso sobrepe-se, pois ainda domina os campos de batalha, ele é o imperador, e pretenderá dominar todos os restantes intervenientes, incluindo Henrique VIII (Pero Gil) e João III (Jan'Afonso).

13 - Senhora, não só porque a Igreja é a esposa de Cristo, mas em Gil Vicente também porque a Cúria (da Organização do Império Romano, e depois da Igreja Romana), tem no grego uma semelhança fonética com κυρία, que quer dizer Dama, Senhora.

Então nesta peça de teatro, a figura criada pelo autor para Carlos V – figurado em Afonso, – como Vasco Afonso, apresentará a peça, agindo como se pretendesse controlar toda a situação política, como se de um baile mandado se tratasse, mas o desenvolvimento da peça escapa ao seu pretendido e planeado controlo. Claro que, Gil Vicente o há de identificar e, para isso, na sua entrada em cena narra os problemas do seu casamento com a Espanha e a urgência de ir a Roma (Évora) reivindicar a sua herança, o Sacro Império Romano Germânico, onde necessariamente se há de incluir a Igreja de Roma.

Porém na análise política de Gil Vicente os povos têm afirmação e, como em *Sibila Cassandra* as sibilas são representações da vontade dos povos, nesta peça, elas, as quatro personagens femininas, configuram também a vontade dos povos, as nações que agora estão no âmago do conflito representado na peça: Artois (Madanela), Flandres (Caterina), Borgonha (Inês) e a Itália (Margarida).

Queremos tornar evidente, com este ensaio de descrição, como o *mythos* se vai concretizando com a análise da situação política na Europa, construindo-se numa *realidade de facto* – que constituirá o âmago da *visão do mundo* do autor ao tempo em que escreve esta peça – e, na sua abstracção, a *trama* começa por servir de suporte ao enredo. Contudo, o enredo não se realiza apenas a partir da forma abstracta da trama, pois a sua *motivação* e *objectivo* há de estar sempre presente desde o início da análise da situação política. E, se nalgumas peças a motivação é de ordem ideológica, filosófica ou outra, nesta peça ela é unicamente de ordem cultural e artística, o autor quis formular o *mythos* por uma visão muito crítica do *universo cultural* (poético) que muito recentemente voltou a ser discutido na Corte portuguesa, e assim, um afectado e hiperbólico universo *bucólico* da Arcádia é agora cruelmente posto em cena.

Com motivação para atingir o objectivo, o espaço dramático aponta para um visual plástico que há de ser primoroso pela construção dos cenários para uma representação campestre, onde não faltará uma árvore estrondosa, por certo uma azinheira – com o medronheiro, uma das árvores mais cantadas por Virgílio, – criando assim um lugar resguardado do sol – *à sombra de uma azinheira* – para recolhimento dos seres vivos, mais ao longe em pano pintado, a representação de casario rural, de um pereiro e uma ou mais oliveiras (ou como se refere na peça, zambujeiro, oliveira brava), mas também fazendo-se sentir a presença do piar das aves e as fragrâncias das flores silvestres, portanto também com a representação de um ambiente sonoro, de água corrente, das aves e de vários animais de pastoreio, e, com o espaço

plástico assim criado há de se fazer interagir as personagens com este *lugar ameno* (idílico), um bosque florido próximo ao Éden. A nossa ideia da azinheira vem das bolotas, que constam do próprio texto da peça – como também provém das *Églogas* e *Geórgias* de Virgílio, – a personagem Inês poderá transportar um recipiente – um cesto ou uma alcofa – onde coloca as bolotas que vai colhendo e apanhando, as que, depois, pretende oferecer a Joane desenhando de Afonso.

Afonso	<i>Venhas embora Inês.</i>	
Inês	<i>Joane queres belotas?</i>	335
	<i>Mais quero eu às tuas botas</i>	
	<i>que a dous Afonsos, nem três.</i>	

Também o som das flautas pastoris intercalados, em plano de fundo, ou entre os diálogos bem compassados, alargando bem o tempo entre e nas intervenções muito criteriosamente, pois tudo há de suceder num ambiente idílico. As personagens – convivendo à sombra da árvore – em diálogos morosos, de gestos compassados, dando tempo às suas próprias interações com o ambiente, manuseando flores e objectos de uso pastoril – instrumentos de uso rural e flautas pastoris – como personalidades ditosas do seu ser, *desfrutam o momento* e o saboroso decorrer do tempo, demonstrando plena consciência disso, gozando os prazeres do local ameno ao mesmo tempo que, sensivelmente, lamentam os infortúnios do amor e exprimem o seu sofrimento pelas dores de amor insatisfeito, sobretudo nos desencontros sucessivos.

Tudo isto substituindo qualquer descrição elegíaca, ditosa ou jovial, porque o carácter descritivo de um texto não tem cabimento no teatro de Gil Vicente, mas haverá que assegurar que todos os figurados o serão nas figuras de pastores, neste caso apenas rústicos na linguagem, porque as vestes serão aristocráticas e o seu agir e comportamento condizente com o vestir (tal como se representam na idílica paisagem rural os pastores, em *Partida de Moisés para o Egipto* de Perugino na Capela Sistina), reproduzindo o sofrimento amoroso e a cólera (ódio) a todo o momento de um amor que se lhes escapa na procura de um outro.

Pan amaba a Eco, su vecina; Eco ardía por un sátiro saltarín, y el sátiro se perezía por Lida. Tanto como Eco amaba al sátiro, el sátiro amaba a Lida, y Lida amaba a Pan.

Assim, seguindo o idílio de Mosco: Afonso ama a Inês, Inês arde de amores por Joane; Joane cai enamorado por Caterina; enquanto Caterina prefere Fer-

nando; Fernando quer Madanela; e Madanela Afonso... *Así los inflamaba Eros. Tanto como cada uno de ellos amaba a quien lo odiaba, cada uno de ellos odiaba a quien le amaba.*

Madanela *Que perfia
de Fernando e de mofina.*

Fernando *Grande ódio me tem.* 310
Joane *E Catalina a mim também.*

Deste modo, com o *universo cultural* da Arcádia, com o esquema estrutural de Mosco e, como cenário, seguindo Virgílio na sua construção plástica, Gil Vicente caricatura a situação política, representando os conflitos entre as Nações.

Para completar a forma aparente do *enredo* o autor recorreu ao *mythos*, pois conhecendo a vontade dos povos, sabe que o povo da Borgonha quer fazer parte da França; que o povo da Flandres (próximo do alemão) pretende ser governada pela Alemanha (Fernando); e o Artois prefere o governo de Carlos V, ainda que seja governadora da Flandres a tia de Carlos. Ora, assim, para completar a forma do *enredo*, Gil Vicente estabelece, pela sua análise da realidade do momento político, que Francisco de Valois (Joane) sabendo assegurada a Borgonha (Inês) prefere namorar e conquistar a Flandres (Caterina); enquanto Fernando de Habsburgo, (Fernando) tendo como assegurada a Flandres, pretende com o seu namoro conquistar o Artois (Madanela); e Carlos de Habsburgo (Afonso), com o Artois garantido (Carlos é também Conde do Artois), prefere acima de tudo ficar com a Borgonha (Inês) que o odeia.

De salientar ainda que as quatro mulheres (as Nações, pelos povos são irmãs) nutrem bastante amizade entre si ultrapassando os conflitos amorosos em causa pelos homens, duas são mesmo irmãs, como reflecte mais directamente a peça: [Caterina] *...Inês vem cá mana vem*; é evidente que as manas mais próximas são a Flandres e a Borgonha. Todavia, todas elas são sempre manas, como a partir da entrada de Margarida (Itália) se passam a tratar: [Margarida] *Ai manas, que eu achei*; e, logo a seguir: [Madanela] *Que é Margarida, prima?* Outras referências se encontram quanto às manas. Contudo, ainda de destacar o caso de Afonso tratar a sua amada – aquela cujo amor pretende conquistar – também por mana.

Afonso *Inês mana eu contigo
que nunca tam grande amigo
em tua vida tens de teu.* 555

Inês *Por que andas bogiando?*

Pois, Carlos V (Afonso) era duque da Borgonha (Inês), a nação, cujo povo o não queria, que o repudiava. Inês descarta-o, insistindo: *Por que andas bogiando?* Que o mesmo é dizer: *Para que me enredas?* [*Que bem sabes que de mim não levarás nada*].

Dado o carácter da invenção, evidencia-se a ironia habitual de Gil Vicente: um ambiente de Arcádia com pastores aristocratas, em estado (postura) pastoril, sofrendo de um amor não correspondido, pois todos aqueles sofrimentos de amor resultam numa caricatura (própria da comédia) pela troca sistemática dos pares de enamorados, uma comédia representada muito seriamente naquele espaço e tempo, um universo encenado como ambiente bucólico. Uma tremenda ironia, que depois vai culminar com a imagem de Nossa Senhora escondida num feixe de lenha.

Assim, num segundo episódio, criando maior expectativa, o autor introduz na acção um jogo de adivinhar, cujo objectivo estará em saber o que se encontra dentro de um feixe de lenha que traz Margarida (Itália) para a cena, o que, para o público mais avisado, constitui um jogo simbólico sobre uma ainda imprevisível situação política em Itália, logo após a eleição do novo Papa – o *novo cura* de quem se fala no diálogo – Clemente VII, um Médico, do qual se sabe que pretende uma Itália unida (e liberta dos espanhóis) e a Igreja e o Estado Pontifício libertos dos banqueiros alemães (Fugger).

Pelo que se vai constatar no desenrolar da peça, nenhum daqueles líderes europeus estava em condições de *adivinhar*, isto é, de prever o que iria suceder com a eleição do novo Papa. Contudo a situação em Itália é fogo. E, naquele feixe de lenha, composto por vinte e sete achas, encontra-se uma pequena estatueta, a imagem da Senhora, a *Nossa Senhora* – figurando a Igreja de Roma, que no Natal seguinte será Roma no *Auto da Feira*,¹⁴ – por agora, apenas *achada* como se fosse de novo, isto é, com alguma esperança, vocacionada para abordar uma nova política no seu próprio meio: a Itália.

O êxodo da *acção dramática* do Auto em *pastoril português*, sucede após o terceiro e último episódio – com o espectáculo dos frades – ao regressar à cena Margarida (Itália) vem seguida de 27 frades (representantes dos

14 - O *Auto da Feira* ficou mal datado na *Copilaçam* de 1562, porque quem o datou o terá confundido com o *Auto da Feira da Ladra* (*Escrivães do Pelourinho*), esse sim representado entre Março e Abril de 1527, em Lisboa.

Estados italianos), dos quais só quatro têm voz activa (Veneza, Milão, Florença e Nápoles), que rezam então a oração à Senhora (à imagem da Senhora, representando a Igreja). O comentário de Fernando é elucidativo sobre a quantidade de frades (27): *quanto zote* [pateta] *que cá vem!* E logo de seguida dois dos clérigos comentam a imagem da Senhora: (o primeiro) *Jesu! Eu estou confuso*; (o segundo) *Deos te salve emperadora*. Desencadeia-se então o espectáculo musical com o hino rezado a versos por quatro frades e por fim concretiza-se o êxodo: a cantiga em chacota organizada pelos pastores.

De forma esquemática aqui ficam as atribuições significativas:

Figuras de *Pastoril Português*

Personagens	Figurados	Objectivos de união das personagens
Vasco Afonso	Imperador Carlos V	Pretende controlar todos os figurados nas personagens
Joane	Francisco I de França	Quer Caterina – e a posse ou domínio da Senhora
Fernando	Fernando Habsburgo	Quer Madanela
Afonso	Carlos I (Espanha)	Quer Inês – e a posse ou domínio da Senhora
Madanela	Artois	Quer Afonso (Artois fez parte do Império de 1493 a 1659)
Inês	Borgonha	Quer Joane
Caterina	Flandres	Quer Fernando
Margarida	Itália	Pretende o domínio dos 27, ou dos quatro pelo menos.
(figura) Imagem	Senhora – Igreja	Pretende-se presente a Nossa Senhora
Frade 1	Veneza	
Frade 2	Milão	
Frade 3	Florença	
Frade 4	Nápoles	

Outras destacadas referências figuradas na peça:

Cura	Clemente VII	Papa eleito em 8 de Novembro de 1523.
Pero Gil	Henrique VIII	(capelão) Defensor da Fé – 1521.
Jan'Afonso	Manuel I / João III	Nome popular da alta nobreza portuguesa.
Feixe de lenha	Frades	27 Estados italianos, 4 são importantes, os 4 Frades
27 frades	Estados italianos	23 frades figurantes ou coro
Ela no prólogo	Espanha	
Ela no êxodo	Igreja de Roma	Imagem de Nossa Senhora

Estrutura esquemática da peça

- Prólogo**
- Apresentação** Vasco Afonso (Afonso, figura da *mythologia*)
(1 – 141) (1) Identificação da personagem e seus próprios sucessos.
(2) Sobre os trabalhos do autor (antes e agora).
(3) Descrição da acção e de como se organiza:
...quem vai participar e como será a sua actuação.
- I – Parte**
- 1.episódio** *A convivência na Arcádia (Europa ocidental)*
(142 – 401) O clima de ventura pastoril no cantar de Caterina
O desfasamento e os conflitos amorosos
- II – Parte**
- 2.episódio** *Do achamento do feixe lenha – o conflito*
(402 – 560) A dificuldade em adivinhar (animais da Arcádia)
(435-524) Contando um conto: aparição, Virgem e Menino
- 3.episódio** *Desatando o feixe de lenha – o desenlace*
(561 – 605) Domínio de Afonso sobre a estatueta da Virgem
As proposta de aliança e os desenganos.
Desenlace: o domínio dos frades, quatro dos 27.
- Finalizando** **Êxodo**
(606 – 629) *Festa de Natal – o espectáculo*
Chacota: Canto e dança.

DESFAZENDO EQUÍVOCOS

Alguns versos desta peça, que se completam num pequeno episódio dentro do prólogo, têm dado origem a erros de interpretação sobre as *queixas do autor*, apresentadas para referir que Gil Vicente adverte a Corte de uma necessidade pessoal (familiar) de dinheiro. Isto é, por uma generalizada deficiente leitura do texto tem sido considerado, pela *crítica tradicional*, que Gil Vicente se queixa de ter falta de dinheiro – e que um ourives seria rico – ou seja, não auferindo um salário suficiente ou remediado para si e sua família. Os versos são os seguintes:

(V. Afonso) *E um Gil um Gil um Gil...,
que má retentiva hei...
Um Gil, cujo nam direi...,
um, que nam tem nem ceitil,
que faz os aitos a el rei.* 75

*Ele me fez
e tirou de minha aquela,
muito inda em que me pês...,
que entrasse cá na capela
previcar um antremês.* 80

*Aito, cuido que dizia,
e assi cuido que é,
mas nam já aito bofê,
como os aitos que fazia
quando ele tinha com quê.* 85

*Mas o mundo
é já desgorgomelado,
todo bem, se vai ò fundo...,
o dinheiro anda acossado
e o prazer vagabundo.* 90

O pequeno episódio compõe-se por um conjunto de vinte versos em duas coplas (quatro estrofes), dirigidas por completo pelo autor (Gil Vicente) às suas funções na Corte, pois, nas coplas seguintes e até ao fim do prólogo a

personagem refere-se à própria peça; enquanto que as coplas anteriores, num total de setenta versos, se referem à sua própria figura (numa figuração do imperador Carlos V, para esta peça). Portanto, os versos que atrás reproduzimos referem-se a Gil Vicente e, sobretudo, ao seu trabalho como dramaturgo, pelas palavras de Vasco Afonso.

Neste sentido, e só neste sentido, o *que faz os aitos a el-rei* – e nunca para fins pessoais ou religiosos – se devem ler aqueles versos. Portanto, o autor, pelas suas queixas a Vasco Afonso, quis dizer que não tinha dinheiro para produzir grandes espectáculos de teatro, como no tempo de Manuel I, como *os aitos que fazia / quando tinha com quê*. Quando tinha dinheiro para isso. Assim também conclui Vasco Afonso: *todo o bem se vai à fundo...*, / *o dinheiro anda acossado / e o prazer vagabundo*. A confirmar esta queixa, Gil Vicente receberá em 1524 o dinheiro necessário para produzir o espectáculo de *Frágua de Amor*.

Portanto, o autor não se queixa nestes versos de ser pobre, mas de não ter dinheiro para trabalhar como seria de esperar para apresentar espectáculos numa Corte como a de Portugal, porque as palavras: *Um Gil, cujo nam direi...*, / ***um, que nam tem nem ceitil***, não provêm que quem deu o recado, mas da própria iniciativa da personagem, de Vasco Afonso.

Outra questão presente nestes versos, também com falhas de interpretação pela *crítica tradicional*, relaciona-se com a ideia da peça ser considerada de devoção, para ser representado em capela. Ora, na fala e pela visão da personagem Vasco Afonso, este afirma que Gil Vicente *lhe tirou de minha aquela*, isto é, *lhe tirou da ideia, que entrasse cá na capela / previcar* [pregar] *um antremês (entremez)*. *Ele me fez* (lhe fez o pedido de anunciar) um Auto – portanto não um entremez, nem sequer para ser representado em capela – *aito, cuido que dezia, e assi cuido que é...*, versos que vão no sentido de emendar e precisar exactamente o carácter e objectivo do autor com a peça (*aito, cuido que dezia*), contrariando a vontade da personagem Vasco Afonso, na figura de Carlos V, cuja intenção era, chegando a Roma (pois já lá estando, de um modo figurado estando em Évora) poder entrar na Capela Sistina e pregar um entremez. Pois, para figurar a Capela Sistina, em cenário, e representar o *previcar um antremês* que estava na ideia de Vasco Afonso, seriam necessários muitos mais recursos (portanto, dinheiro) do que para representar um espaço dramático figurado pela plástica da paisagem da Arcádia.

SOBRE O TEXTO DA PEÇA

Como noutras peças, o autor usa a métrica e os versos mais condizentes com o falar natural da língua portuguesa, a redondilha maior com as variantes habituais segundo as necessidades do agir da personagem e da acção dramática, reflectindo desde a ternura aos conflitos, adaptando os formatos das estrofes conforme o decorrer do ambiente emocional e empatia dos diálogos.

O texto do prólogo é composto por estrofes de cinco versos organizadas em coplas, enlaces de duas quintilhas, uma das quais (a segunda de cada copla) com o primeiro verso quebrado. Enquanto o texto do corpo da peça se forma com coplas compostas por uma quadra e uma quintilha.

Também como norma, nos trabalhos de Gil Vicente, surgem as excepções às regras primeiras, como por exemplo: o número de versos de uma estrofe é amiúde alterado, para introduzir mais um verso, com um aparte, uma reflexão interiorizada da personagem falante, ou palavra ou verso para completar o sentido ou facilitar o entendimento da frase, etc., como em:

(Vasco Afonso) *Atimar,
entrará Branca falando
com Inês, ambas a par,
– cantando de quando em quando –
e às vezes sospirando* 100
entre cantar e cantar.

Ainda como excepções à normalização geral adoptada pelo autor em cada peça, podem surgir incluídos numa copla ou entre duas coplas, versos isolados, ou mesmo pares ou trios de versos, que não fazem parte da forma global das coplas, mas introduzem algo ou uma variante dinâmica na acção da peça. Como em:

(Fernando) *Porque algorrém se me entende
eu a domá que passou
este braço me ganhou* 355
emperol gansei per ende...

*Abonda que um decém
um decém e um vintém.*

*Meu pai er tem bem de seu
e nam tem filho negu'eu* 360
*está atêntega Madanela
vem agora a Pascoela
casemo-nos tu e eu.*

Haverá ainda outros exemplos, como o verso 392 incluído na copla entre a quadra e a quintilha:

Caterina *Guarde-te Deos earamá*
pois que seria de mi?
Mas casemo-nos eu e ti. 390
Fernando *E Joane raivará!...*
Pois, pardeos, bem te servi. 392
Comego seja essa dança

Que o mesmo se pode dizer do verso 456, na surpresa de Caterina pela descrição que Margarida faz do seu contacto pessoal com a *Nossa Senhora*, e o juramento daquela, que faz o relato do sucedido: [Margarida] *Pois chufa tu Madanela / que Nossa Senhora era ela.* (455) / [Caterina] ***Oh!...*** [Margarida] ***Por minha vida.*** (456). Ou, pouco depois noutro diálogo com Joane, referindo-se a *Pero Gil capelão* (Henrique VIII, *defensor da fé*) pelo verso 515:

Joane *Que barão!*
Como lhe elas vem apelo...,
nenhumas lhe escaparão! 515

A normalização do texto permite ainda detectar as falhas do impressor ou do editor e, sobretudo, os abusos da censura da época. A falta de um verso nas estrofes que seguem a norma geral, detectam-se entre os versos 175 e 176, 255 e 256, mas poderão faltar outros versos isolados.

Entre os versos 375 e 385, onde podem ter sido suprimidas desde alguns versos a algumas estrofes...

Mas pelo sentido do texto e pela forma, o verso 381 pode ser também um verso isolado, como que uma interjeição, e, na chamada feita por Madanela (*Afonso*) podem faltar palavras e, na sequência, mais versos.

- Afonso *E a mi raiva que me aperte.*
 Inês *Vai-te que nam quero ver-te*
nam tens tu aí Madanela?
Fala, fala tu co ela... 380
- Ô diabo dou a morte!*
- Como é partuno Jesu.*
 Madanela *Afonso [xxx... ?].*
 Afonso *Pesar ora de sam Pego.*
 Madanela *E assi o faes tu começo*
– bofã, avizimau és tu! – 385
Nam sei que houveste contego.

Além de suprimir parte do texto a censura também “emendou”, pois, pelo menos num ou dois versos esta acção da Inquisição se verifica facilmente. O caso sobressai no prólogo, na terceira copla – o início da segunda estrofe da copla, verso 26 – quando Vasco Afonso diz: *E juramento faço òs céus...*

Segundo a regra este verso devia ser quebrado, mas este desvio à regra tem um precedente que também haveria de ser quebrado, no verso seis: *Agora, agora, agora...*, pois se fosse *Agora, agora...*, estaria conforme a regra. Isto porque, numa métrica de sete sílabas, a quebra varia por norma entre as três ou as quatro sílabas métricas. A tripla repetição, em vez da dupla, do *agora*, pode ter sido sugerida pelo versos: *E um Gil um Gil um Gil...*, / *que má retentiva hei*; contudo, neste caso a repetição está correctíssima e, muito claramente o terceiro *agora* está a mais, porque no *agora* não se trata de retentiva, mas simplesmente de uma reposição do *agora* para melhor precisar a data do casamento: *Agora, agora / esta doma que lá vai...* (Agora, agora nesta semana que passou). Pelo que acreditamos que o terceiro *agora* – toscamente colocado no verso – teve apenas a intenção de disfarçar a “emenda” (censura por meio da reescrita do texto) do verso 26.

Poderá ter havido outras intervenções da censura de quinhentos, as quais não detectámos, por nossa falta de formação, incapacidade, ou falta de zelo, ou porque melhor disfarçadas.

Contudo, haverá também casos da responsabilidade do impressor ou do editor, como no verso 230: *Catalina minha dama*; onde se deveria ler *Catalina minha damada*, isto é, amada. Aliás, como era uso na linguagem em causa nesta peça e como a própria rima o encaminha e aconselha.

Joane *Tu me hás de fazer botar
Mui cedo per esse chão per i.*

Nam sejas ora entirrada
Catalin' minha (dama) [damada] 230
*que cedo hei de ir à feira
e eu farei de maneira
que tu sejas bem toucada.*

CONTANDO UM CONTO

No decorrer do segundo episódio da acção dramática, depois da entrada de Margarida com o feixe de lenha e do jogo de adivinhar sobre o que nele se esconde e, porque ninguém adivinhou, a propósito das achas de lenha, a personagem conta um conto, descrevendo a aparição: *o que vi e que achei...*

Margarida	<i>Se atêntegas estais muito asinha vos direi o que vi e que achei contanto que me creais.</i>	435
-----------	--	-----

A personagem descreve o que achou ser uma donzela dourada, e quando a viu atemorizou-se, porque ela reluzia, e de tal forma que esteve para fugir. Viu também um menino brincando com seis ou sete donzelas que pareciam santas. Logo Madanela comenta: *Isso seria sonhando*. Mas Margarida insiste que estava bem acordada, e que a donzela dourada era Nossa Senhora. Margarida volta a insistir jurando pela sua vida e seu futuro com o espanto de Caterina, que então pergunta o que lhe disse a donzela.

Margarida	<i>Chamou-me bem assombrada...</i>	460
	<i>E eu queria chorar...</i>	
	<i>E ela foi-me afagar.</i>	
Caterina	<i>E que te dixes depois?</i>	
Margarida	<i>Que deixasse andar os bois e que me fosse ao lugar.</i>	465

Que fosse ao seu lugar, sua terra, e ao seu cura (Papa Clemente VII) dizer que viu a Virgem Maria e que ela lhe prometia dar um bom castigo, por ele nunca lhe rezar e nem sequer se recordar dela.

Fernando considera que Margarida devia ter dito à Virgem que ao cura (Papa) *não lhe escapa mulher*. E logo a seguir, quanto Inês se refere ao assédio do cura à filha do Jan'Afonso, Afonso aproveita para generalizar o caso a outros clérigos. Joane pragueja ameaçando com a proposta de uma machadada na coroa, tal *que ficasse logo ali*. O praguejar ameaçador estende-se a to-

dos os outros, excepto a Margarida (Itália), que recupera o caso da aparição da Virgem.

(Margarida)	<i>E fosse ao nosso cura e digo que vi a virgem Maria e que ela lhe prometia de lhe dar um bom castigo...</i>	
	<i>Que horas nunca lhe rezou nem dela sóis se acordou.</i>	470
Fernando	<i>Houveras-lhe de dizer que nam lhe escapa molher.</i>	
Inês	<i>Ô demo que o eu dou.</i>	
	<i>Eu vos direi: é ele tal que a filha de Jan'Afonso foi-lhe pedir um responso e ele falava-lhe em al.</i>	475
Afonso	<i>Alguns deles vão per i e ne Estremadela assi nam lhes fica moça boa.</i>	480
Joane	<i>Bom machado na coroa que ficasse logo ali.</i>	
Fernando	<i>Seixo calvo.</i>	
Afonso	<i>Mas setada.</i>	
Madanela	<i>Arrocho de azambujeiro.</i>	485
Caterina	<i>Mas pousada de palheiro e fogo e a porta fechada.</i>	
Afonso	<i>Mas bom feixe lagariço.</i>	
Inês	<i>Penedo.</i>	
Madanela	<i>Trama.</i>	
Caterina	<i>Somiço.</i>	

Margarida propõe-se avisar o cura (Papa) que lhe cumpre rezar e retornar ao serviço da Virgem Maria, e informa as suas manas, jurando pela cruz, que a Virgem está assanhada com o cura.

Depois de mais alguns comentários sobre a aparição da Virgem, Margarida lembra a sua visão do Menino filho de Nossa Senhora, e insiste em re-

contar ao cura, e agora acrescente que também ao prior, decerto que se refere ao prior da Ordem Dominicana (referência à Inquisição), pois assim se compreendem os comentários das personagens, destacando-se Afonso, quando diz que *é valente minhoto / que apanha as frangas mui bem*, isto é, uma valente ave de rapina, uma grande caçadora...

Margarida	<i>Eu quero ir avisar ca lhe compre de rezar e tornar-se a seu serviço.</i>	490
	<i>Par esta cruz manas minhas que ela está dele assanhada.</i>	
Inês	<i>Ó virgem nossa avogada que os gados encaminhas.</i>	495
Caterina	<i>Quem ma vira?</i>	
Inês	<i>Quem lá fora.</i>	
Madanela	<i>Tu prima naceste embora.</i>	
Margarida	<i>Se viras o cachopinho tam fermoso e sesudinho filho de nossa senhora.</i>	500
	<i>Tudo eu hei de dizer ao nosso cura tá o cabo e ò priol.</i>	
Inês	<i>Esse diabo nunca te há de querer crer.</i>	505
Afonso	<i>E do priol disse algorrém?</i>	
Margarida	<i>Nam falou nem mal nem bem.</i>	
Joane	<i>Também ele é bom piloto.</i>	
Afonso	<i>Mas é valente minhoto que apanha as frangãs mui bem.</i>	510

Após Margarida informar que a Virgem não falou do prior *nem mal nem bem*, o diálogo deriva para os comentários sobre a quem mais informar além do cura (Papa), e do prior da Ordem dos pregadores, e os intervenientes neste diálogo passam a ser apenas os líderes políticos europeus, Afonso, Fernando e Joane, e o que querem saber entre si será o posicionamento político de Henrique VIII (Pero Gil) e João III (Jan'Afonso). Sobre o primeiro, Joane (Fran-

cisco I) comenta que quando elas lhe vão apelar por algo..., nenhuma lhe escapa. Sobre o segundo, convém lembrar que João III não era um homem alto, seria de estatura mediana, daí Afonso referir os *altos pés* com múltiplas significação. Fernando que o conhecia pessoalmente – Fernando de Habsburgo esteve em Portugal em 1515¹⁵ – afirma que Jan'Afonso, como Pero Gil, também *é bom freguês / e muito gamenho zote*, um tolinho muito aperaltado a namorar. Joane comenta que deu a Jan'Afonso *um mote / sobre isso, bem português* – refere-se com certeza a um pedido de aliança política contra o imperador – e depois protesta contra a atitude dos dois líderes não presentes (de Inglaterra e de Portugal), que deviam aderir a uma aliança – que deviam casar – e não actuar à socapa de um ou outro dos beligerantes: *e nam andar de soticaça*, ou mais apropriadamente: não andar a apresentar pretextos para não concretizar uma aliança.

Joane	<i>Dou eu já ò decho o reixelo.</i>	
Fernando	<i>E Pero Gil capelão</i>	
	<i>que lhe dizes?</i>	
Joane	<i>Que barão</i>	
	<i>como lhe elas vem apelo...</i>	
	<i>Nenhumas lhe escaparão!</i>	515
Afonso	<i>E Jan'Afonso altos pés.</i>	
Fernando	<i>Também esse é bom freguês</i>	
	<i>e muito gamenho zote.</i>	
Joane	<i>Ontem lhe dei eu um mote</i>	
	<i>sobre isso bem português.</i>	520
	<i>Vão-se earamá casar</i>	
	<i>e nam andar de soticaça</i>	
	<i>juro a Deos se eu fora Papa</i>	
	<i>eu lhes secara o cantar.</i>	

Margarida (Itália) vai então chamar *os melhores do lugar* (Nápoles, Veneza, Florença e Milão) para virem em devoção e levarem em procissão o que a Virgem Maria lhe quis dar: *o feixe de lenha*. Antes avisa que não quer que ninguém lhe mexa no feixe até que ela volte: que ninguém mexa no *objecto* de Itália, e no Estado da Igreja, Estado Romano (escondido entre as achas do feixe de lenha), que deverá estar reservado aos melhores do lugar

15 - Gil Vicente, *Exortação da Guerra, 1515, Da fama ao inferno*,

para tomarem conta dele. A aparecida quis dar a Itália (Margarida) o governo da Igreja e do Estado Romano, agora nas mãos do Papa Clemente VII.

Margarida *Nam me bula aqui ninguém* 525
neste meu feixe de lenha
atá que eu vá e venha
nam veja ninguém qu'aqui vem.

Porque eu vou a chamar
que venham com devação 530
os milhores do lugar
a levar em procissão
o que a virgem me quis dar.

Terminou assim o conto da aparição da Virgem Maria que fecha o segundo episódio da peça. A invenção do conto de Margarida pelo autor, integrando-o na acção dramática da peça, relaciona-se directamente com a situação de conflito interno na Igreja – conflito político: alguns Cardeais são adeptos de Francisco I de França, outros do imperador Carlos V – assim como das lutas ideológicas pela doutrina da fé cristã (Lutero) e, sobretudo pelas divisões em Itália (os muitos Estados italianos que lutam entre si), em especial, Milão, Veneza, Nápoles, mas também Florença e Roma.

Na verdade, o conto de Margarida alude, pela circunstância do momento político, por *imitação*, a uma consentida – pelo prior responsável pela doutrina da fé – e já aprovada (pelas estruturas da Igreja) aparição da Nossa Senhora em Caravaggio, em 1432, num momento em que também existiram grandes divisões na Igreja (John Wycliffe, John Huss, e também em causa, o conciliarismo pelo Concílio de Constança 1414-1418), bem como uma situação de guerra entre Milão e Veneza. Ao introduzir o conto da aparição pela figura de Margarida (Itália), Gil Vicente está mais uma vez a evocar, na sua peça de teatro, o momento político que se vive em Itália, onde só um milagre poderá resolver de uma forma semelhante ao sucedido um século atrás (1432), então estabelecendo a paz entre Veneza e Milão e promovendo os acordos para a união da Igreja em conformidade com o Concílio de Basileia Ferrara Florença (1431-1439).

Contudo, lida com espírito analítico, encontraremos nesta peça, como em outras obras de Gil Vicente, muitas outras semelhanças (por metáforas) com a realidade política que se vive na Europa no tempo do autor, bem como reflexos da vida comum dos povos, que em muitos casos ainda permanecem

(*maios*), ou são revividos de uma forma natural – em usos e costumes – ou de outra forma surgem bem mais reelaborados.

Focámos a nossa análise de pormenor no (trecho) episódio atrás referido, pelo seu impacto nos dias de hoje, e até pelas ideologias, não apenas de hoje, mas de há um século atrás (1917):

Muito mal compreendido, em termos de teatro de palco, de actualidade (já remota), o *Auto em Pastoril Português* foi representado no Teatro Nacional de D. Maria II, em 13 de Maio de 1898, quando se comemoraram os 400 anos da viagem de Vasco da Gama, de chegada à Índia por via marítima. E, menos de vinte anos depois, em 1917, também a 13 de Maio, numa região perto de Tomar, em Fátima, a cena deste conto de Margarida (diz-se) *concretiza-se...*

Joane e Afonso, evidentemente os mais vorazes – os dois são titulares de Cristianíssimo (Francisco I, rei de França) e de Católico (Carlos V, o imperador) – estão ansiosos por se atirarem *à lenha*, e logo que Margarida sai de cena, tanto Joane como Afonso aproximam-se do *feixe de lenha* (as achas de lenha, os 27 Estados italianos) rodeando-o em observação meticulosa e, ao fim de pouco tempo, Afonso não resiste, tratando de desatar a lenha, descobrindo – pondo a descoberto – a imagem de Nossa Senhora (na peça, uma figuração da Igreja de Roma). O imperador pretende estender o seu domínio a toda a Itália e Europa, para o que é necessário, sobretudo, dominar a Igreja de Roma.

Neste último episódio, perante a imagem da Virgem, todas as personagens mostram uma acentuada cautela com a figurada Igreja de Roma, e um respeito maior toma conta do comportamento dos líderes. O próprio desconcerto das Nações altera-se um pouco, ensaiando-se as primeiras alianças. Entre elas (as Nações) destaca-se a direcção de Caterina (Flandres): *Joane tir-te tu lá / dá-me tu a mão Fernando*. E embora este não recuse a mão de Caterina, Fernando prefere Madanela e, expressivamente, dando a mão a Caterina, chama Madanela para junto de si também: *Nisso estava eu cuidando! / Madanela vem tu cá*. Todavia, esta recusa e diz: *Com Afonso quero eu...* Afonso tem outros objectivos, prefere a mana Inês: *Inês mana eu contigo / que nunca tam grande amigo / em tua vida tens de teu*. Ao que Inês insiste para que ele desista de a enredar: *Por que andas bogiando?* E, antes de Joane tomar a palavra ainda se ouve Madanela afastar Fernando para longe dela: *Ora fuge lá Fernando*.

Ora, estas tentativas de aliança políticas não são uma repetição da acção do primeiro episódio, porque Joane já não insiste com Caterina: Francisco I sabe que já não recupera a Flandres e, embora caindo de amores por Inês que o prefere muito mais que aos outros, tem contudo um problema de aliança com ela. A Borgonha (Inês) constitui-se como um Estado, com um parlamento – um ducado e um condado, independentes e unidos, – não está disposta a alianças para uma guerra que não é sua. Neste contexto Joane está isolado, sem qualquer aliança para a guerra, expressando a sua posição: *Onde não há concordança / nam há i festa nem dança / nem estemos perfiando*.

Este terceiro e último episódio, assim como o desenlace na acção dramática da peça, vai resolver-se com a entrada de Margarida com os Frades, a Itália e os seus Estados, independentes, mas todos eles irmanados por aquilo que os pode unir, o domínio da Igreja de Roma (desenlace), pela sua Senhora: *a gloriosa domina*. É Margarida (Itália) que comanda a acção, logo após protestar por lhe terem desobedecido com o desfazer do *feixe de lenha* – meteram a mão em Itália sem a sua autorização – *Nam quiseste vós, porém, / conceder no meu mandado... // Que seja já, embora: / Padres vedes a Senhora / que eu achei bem a casuso*.¹⁶ Se unidos, os frades ainda dominam a situação em Itália, ao contrário de Joane, Afonso e Fernando, pois, apesar de *confusos* – *Jesu, eu estou confuso* – eles sabem o que fazer com a Senhora, cantar e adorar a imagem – *Deus te salve emperadora* – pelo menos em espectáculo.

Devemos mais uma vez alertar que, em alguns ensaios vicentinos, os especialistas seus autores, cometendo um erro demasiado primário de análise de uma peça de teatro – atribuindo ao autor concepções criadas para personagens que com ele não podem ser identificadas, como sucede em outras peças com as *figuras* do Serafim, o Anjo, ou a Fé, etc., – quando apresentam como uma manifestação pessoal (da religiosidade) de Gil Vicente, o hino criado para a reza das personagens da peça (os quatro Frades) perante a «Imagem da Senhora», um adereço desta mesma peça, quando na verdade o hino *O gloriosa domina* constitui de facto uma criação do autor da peça, como uma “fala a quatro vozes”, formulando um canto *rezado a versos* para as *figuras* dos Frades – os mais fortes estados italianos, Veneza, Milão, Florença e Nápoles – numa intervenção conjunta, cujo conteúdo se relaciona mais com a situação política expressa na acção dramática da peça do que

16 - *Acasuso* é um termo que encontramos traduzido por *lá em cima*, ou *lá de cima*... Contudo, pela nossa ignorância da filologia, podemos afirmar que não concordamos. *Casuso* poderá ser *propósito*, o contrário *casual*, ou de *acaso*. E *acasuso* (ou a *casuso*) quererá dizer “a propósito”. Portanto no verso em causa deve ler-se: *que eu achei bem a propósito*.

uma adoração da Virgem, claro que mantendo as duplicações de significados que encontramos em toda a peça. Assim, *Ó gloriosa senhora do mundo / excelsa princesa do céu e da terra / fermosa batalha de paz e de guerra / (...) / Ó porta dos paços do mui alto rei / câmara cheia do spirito santo /...*, a quem se dirigem os Frades é a Igreja de Roma, Instituição que inclui também o Estado Pontifício, como a própria didascália esclarece: *Rezado a versos pelos clérigos à imagem de nossa senhora*.

Também a *chacota final* deve ser entendida como uma manifestação da festa de Natal em forma de paródia popular rústica, obedecendo ao carácter de crítica ao bucolismo e como uma manifestação dos pastores, com a qual se realiza o êxodo da peça de Teatro, aliás como a letra da cantiga evidencia, muito claramente porque, como afirmou Joane: *Pois **nam sabemos rezar** / façamos-lhe uma chacota / porque toda a alma devota* (545) / *o que tem, isso há de dar*. Assim, com a actuação dos frades na reza cantada a quatro vozes, inicia-se o espectáculo musical da festa de Natal que vai terminar com a *chacota proposta* por Joane, Francisco I de França, que se prepara para tomar a *iniciativa* de alianças em Itália para a guerra contra Carlos V.

CONCLUINDO

Como dissemos *Pastoril Português* encena uma visão sarcástica do *bucolismo* – uma maneira de encarar a produção poética que vai fazer moda, por influência clássica (sobretudo Virgílio) e pela *Arcádia*, obra de Sannazaro, – entrando em voga na Europa, e alguns anos mais tarde na literatura, com o auge em *Diana* (1559) de Jorge de Montemor. Uma moda encarada por Gil Vicente pela caricatura sagaz, não só pelas figuras nas personagens, preenchendo a acção dramática construída em subtil ironia pelas *doloridas* (caricaturadas) manifestações de afecto, nas tentativas de aproximação amorosa desconcertadas, e sistematicamente repetindo o modelo de forma (como na *Arcádia*) para evidenciar os excessos levando-os ao ridículo, a fim de desencadear primeiro um leve sorriso e, logo depois, o riso declarado do público. Contudo, noutras peças, Gil Vicente vai retomar mais a sério o *bucolismo* no teatro e o *universo cultural* da Arcádia clássica.

Com o *pastoril português* Gil Vicente deu então início à *Saga da Beira* ou *Saga da Feira*. Os seus pastores vêem lá de cima da *Beira* – de onde lutam pelo Império (pelo domínio da Igreja), seja o Valois, sejam os Habsburgo financiados pelos Fugger – e, os mais altos e importantes, hão de vir da *Serra da Estrela* ou querer para lá ir, tal como sonha o Ratinho João (em *Aderência do Paço*, o *Auto de Florisbel*): ...*com ela, me alçava / lá pela Serra da Estrela. // Eu estando neste reinado, / de que o Amor, rei me fazia, / sonhava que me perdia...* O universo do *pastoril português* fica assim definido pela visão crítica da uma Arcádia clássica, apontando para uma *Beira* e uma *Serra da Estrela* (Império), – que em nada se referem à Beira ou à Serra da Estrela a não ser na metáfora de uma bitola – com o seu principal antecedente em *Sibila Cassandra*.

Anos mais tarde a *Aderência do Paço* (*Auto de Florisbel*) integra-se perfeitamente na sequência deste pastoril, mostrando a peça o percurso das personagens assumindo a vivência por uma postura apropriada, um estado de alma próprio do *universo pastoril* ao chegarem à Arcádia para se purificarem (para purgação das preocupações e desditas dos principais responsáveis da Corte portuguesa), preparando um futuro com destino ao Paço, à *Serra da Estrela* na sua aderência.

A peça *Pastoril da Serra da Estrela* (1527), integra-se na *saga da Beira*, retoma o ciclo da encenação mais crítica do *bucolismo* por Gil Vicente, mas, a peça foi brutalmente censurada, tendo perdido demasiadas referências, inumeráveis versos, senão estrofes e coplas completas. Enquanto que a peça *O Juiz da Beira* (1529) conclui e fecha a *saga da Beira*.

Depois do *Triunfo do Inverno* (1529), em *Juiz da Beira* os quatro herdeiros do Burro (o Estado Pontifício, pois a Burra é símbolo da Igreja Papal desde a Idade Média) são aqueles mesmos que o Papa Júlio II, o Velho no *Auto do Velho da Horta*, deixa “deserdados”, porque gastou todo o dinheiro com a *alcoviteira* (Miguel Ângelo) para que esta o casasse (o amor cortês é morte) com a sua amada (Arte, arte nova, ervas novas do seu jardim, a Sepultura encomendada a Miguel Ângelo). São Veneza (o amoroso), Milão (o esgrimista), Florença (o bailador) e Nápoles (o dorminhoco), mais tarde no final da peça, estes mesmos quatro, os herdeiros do Burro no *juízo final*, também em 1529, numa demanda cuja resolução será ainda adiada para as calendas, pelo então Juiz Pero Marques, numa sessão pública à qual o *juiz da aldeia*, este mesmo Vasco Afonso (Carlos V) assiste acompanhado do seu amigo João Domingues (Erasmus), *ferreiro* de profissão, o Cupido da *Frágua de Amor*, peça onde a personagem Negro também o trata – a Cupido (Erasmus) – por *ferreiro*:¹⁷ *Oiai seoro **ferreiro** / boso meu negro tornai / como mi saba primeiro* (489). A referência ao par de assistentes no *Juiz da Beira*, serve para fechar a *saga* iniciada em *Pastoril Português*.

Quanto às restantes peças com uma boa parte pastoril, *Cananeia* e *Mofina*, deixaremos para outra ocasião dado que não fazem parte da *saga da Beira* e se diferenciam bastante das que acabámos de referir.

17 - Uma *frágua* seria uma *máquina* – um maquinismo de ferreiro que na época constituía uma tecnologia de vanguarda – dava nova forma ao metal liquefeito que saía do alto-forno: o metal ainda incandescente após tomar forma, ia sendo batido a maiores velocidades por um processo mecânico accionado (possivelmente por força animal) com menor esforço dos operadores, e teria por objectivo o tempero do aço; uma das novidades industriais que então se expande por toda a Europa.

Auto em Pastoril Português

Gil Vicente, 1523

Auto em pastoril português, representado ao muito alto e poderoso rei nosso senhor dom João, o terceiro em Portugal deste nome, na sua cidade de Évora, pelo Natal.

Era do Senhor de 1523.

[Prólogo]

Entra primeiramente um lavrador por nome Vasco Afonso e diz:

Vasco Afonso	<i>Pois que, já entrei aqui, nam se me escusa falar... Eu som dalém de Tomar, e casei em Almeirim..., ali mesmo no lugar.</i>	5
	<i>Agora, agora (agora) esta doma que lá vai... Soma, que casei embora sem licença de meu pai..., e diz, que a nam quer por nora...</i>	10
	<i>E seu pai, er, assi..., porque se casou furtada, nem chique, nem mique, nem nada dão a ela, nem a mi..., assi, pola desnevada!</i>	15
	<i>De maneira, que eles tem birra de nós..., dizem que nem giesteira..., pois, que nos casámos sós nam temos na Panasqueira.</i>	20

*Perém, amor lhe tenho eu,
e ela, samicas a mi...,
que ela o diz, soma assi,
porque ela nam tem de seu,
meu pai deu-me, e eu fogi...* 25

*E juramento faço òs céus...,
que deram tantas a enha esposa,
que é pera dar graças a Deos...,
porque, bem como raposa,
lhe estiraram a ela os véus.* 30

*Ora, o nosso cura, er
porque se paga dela,
e sicais andou com ela,
soma vonda, que nam quer
receber-nos, a mim, e ela.* 35

*Mas raivar,
que já recebidos semos,
dentro bem, no seu linhar...,
todos os verbos dissemos
que se dizem ò casar.* 40

*Diziam a mim, lá deles,
que, quem casa por amores,
nam vos é nega dolores...,
emperol, que sabem eles,
Deos faz dos baixos maiores.* 45

*Aguardai,
digo agora, que casei
sem licença de meu pai,
e de enha mãe... Eu herdarei...,
ou sabeis como isto vai?* 50

*A mim, dizem-me que não,
e se é daquela maneira,
nam herdo eira nem beira...*

*Mas nam semelha rezão...,
mas senefica cenreira.* 55

*Que se fora
a cachopa peca, ou charra,
ou algua zanguizarra,
preguiçosa ou comedora...,
que bradassem muito embora!* 60

*Mas tais vos fossem assi
as pulgas da vossa cama...,
soma abonda, que minha ama
me dixe lá em Almeirim,
nam sei como se ela chama:* 65

*Vai sandeu,
a Élvora por alvaral
del rei, que te dem o teu
como passar o Natal...
E a isto vinha eu...* 70

*E um Gil um Gil um Gil...,
que má retentiva hei...
Um Gil, cujo nam direi...,
um, que nam tem nem ceitil,
que faz os aitos a el rei.* 75

*Ele me fez...,
e tirou de minha aquela,
muito inda em que me pôs...,
que entrasse cá na capela
previcar um antremês.* 80

*Aito, cuido que dezia,
e assi cuido que é,
mas nam já aito, bofê,
como os aitos que fazia
quando ele tinha com quê.* 85

*Mas o mundo
é já desgorgomelado,
todo bem, se vai ò fundo...,
o dinheiro anda acossado
e o prazer vagabundo.* 90

*Abonda, entrarão perém
treze trolucutores...,
estes, são todos pastores
de serra de Estrela, vem
em preto, com seus amores.* 95

*Atimar,
entrará Branca falando
com Inês, ambas a par,
– cantando de quando em quando, –
e às vezes sospirando
entre cantar e cantar.* 100

*Entrará enha sobrinha...,
e Costança das Ortigas,
que em todo Val das Corigas,
nem na vila, mui asinha,
nam jazem tais raparigas.* 105

*E como entrar,
sairá a bailar Valejo
o galinheiro, que em Tomar,
chamava ao coelho conejo...,
esse mesmo há de bailar.* 110

*E por festa, a Ramalhoa
bailará com Pero Luz,
vestido no seu capuz...,
e farão a entrada boa
do bailo c'o sinal da cruz.* 115

*Pé de Ferro,
bofã, um bom escudeiro,
bom homem, lá per seu erro,*

*ledo, humilde, prazenteiro,
salvos nega, se me eu erro!* 120

*Este sairá a terreiro,
com uma regateira baça,
que, quando vende na praça,
tange às vezes um pandeiro..., 125
estes, ambos terão graça.*

*A cristaleira
e o almotacel pequeno,
bailarão à derradeira..., 130
e tanger-lhe-á o Moreno,
que sabe os bailos da Beira.*

*Frades, virão, vinte e sete,
que vem de furtar melões...,
e virão três hortelões,
que trarão preso um grumete, 135
sem jaqueta, nem calções.*

*E acabado,
que os frades todos andarem
um contrapasso trocado,
e os outros atimarem, 140
será o aito atimado!*

[I – Parte]
[1. episódio]

Entra Caterina pastora cantando com o gado:
(cantando)

Caterina *Tirai os olhos de mim
minha vida e meu descanso,
que me estais namorando.*

Fala:

*Cha cha cha raivarão elas 145
samicas doudejais vós...,*

*se eu lá vou veremos nós
se sondes cabras se aquelas.*

*O decho se chantou nelas
cha cha cha reira de morte
nem no mato nem na corte
nam pode o decho co elas.* 150

(cantando)

*Tirai os olhos de mim
minha vida e meu descanso
que me estais namorando.* 155

Fala:

*Os vossos olhos senhora
senhora da fermosura
por cada momento de hora
dão mil anos de tristura.*

[(cantando)]

*Temo de nam ter ventura
vida não me esteis olhando
que me estais namorando.* 160

Vem Joane e diz Caterina:

*A que vens Joane cá?
Bofás samicas nam sei
estoutra domá te catei
casuso e nam eras lá.* 165

*Preguntei a ta mãe por ti.
Tu a minha mãe por mi?
Abém. Digo: que é de Catelina?
E ela estava mofina
disse-me: e que lhe queres assi?* 170

*Bem sei eu que já ela aventa
que ando eu contigo à choca
que quando te eu trougue a roca
já ela estava rabugenta.* 175

- [xxx... ão]
- Caterina *Nam te empaches de mim não!*
Cha cha cha demoninhadas.
- Joane *Pois sicais te quero aosadas*
grande bem se vem à mão.
- Sempre eu hei de ser contigo* 180
lá detrás da casa ò sol.
- Caterina *Joane vai fazer prol*
que tens tu de ver comego?
- Jesu como me amofina.*
 Joane *Já tu aqui és Catalina* 185
com tua destempara.
- Caterina *Si,*
ora vai-te aramá di.
- Joane *Alguém te a ti empipina.*
- Caterina *Quem me há mim de empipinar?*
 Joane *Pode ser que alguém te engane.* 190
 Caterina *Digo que te vás Joane*
que nam te quero escutar.
- Cuidas tu que sam menina?*
 Joane *E dei-te eu a roca Catalina*
e sobi em cima da pereira 195
e tu agora à derradeira
jogas comego almolina.
- Caterina *Que falas ou que há's contigo*
que tudo isto nam te presta?
- Joane *Pardeos forte birra é esta* 200
que tomaste hoje comego!
- Porque és má dia entirrada*
eu nam quero de ti nada
senão abraçar como amiga.
- Caterina *Quem te desse uma grã figa* 205
nos olhos bem pespegada.

- Joane *É essa a tua saia nova?*
Mostra cá a ver que lâ tem.
- Caterina *Joane.*
- Joane *Catalina.*
- Caterina *Ora bem*
o demo te a ti faz a cova. 210
- Joane *Tomai lá, esta vos é ela.*
- Caterina *Tal foste com Madanela*
e sempre chufou de ti
pois que esperas tu de mi
que sam mais valente que ela? 215
- Joane *Ò dexemo que te eu digo*
que porque isso é já sabido
ando eu assi transido
e o demo anda comigo.
- Renego ora de enha mãe!* 220
Porque as lágrimas me saem
o dia que te nam vejo
e tu tens-me tal entejo
que os espritos se me caem.
- Caterina *Choros maus chorem por ti* 225
quem te manda a ti chorar?
- Joane *Tu me hás de fazer botar*
mui cedo per esse chão per i.
- Nam sejam ora entirrada*
Catalina minha dama [damada] 230
que cedo hei de ir à feira
e eu farei de maneira
que tu sejam bem toucada.
- Nam me arrarão alfenetes*
e também enxaravia. 235
- Caterina *Aperfia tu perfia*
que c'o dexemo te metes.

Joane *Que cachopa esta e que vida.*
 Caterina *Cuidas que sam Margáida*
que andavas pola chufar. 240
 Joane *Eu?*
 Caterina *Abém.*
 Joane *Atimar.*
 Caterina *Mas vai-te co a má ida.*

Joane *Quanto eu nam sei que te fige*
que tal escândola me tens.
 Caterina *Mas nam sei a que cá vens* 245
que a ninguém tanto mal quige.

Joane *Por bem querer mal haver.*
 Caterina *Ora tens bem de comer.*
 Joane *Isso é foscas mui asinha*
por me meter rebentinha 250
mas perol nam te hei de crer.

Caterina *Vai vai Joane bogiar*
nam andes como alpavardo.
 Joane *Viste já o meu saio pardo?*
Se mo vês hás de raivar... 255

[xxx... em]
que me está tam bem tam bem
que demo é isto? Dirás tu.
 Caterina *Oh como és parvo Jesu*
nam fales ante ninguém.

Joane *Oh comendo ò demo a vida* 260
a que a eu arrepincho
Catalina se me eu incho
par esta que me vá de ida.

A Índia nam está i,
que quero eu de mim aqui? 265
Milhor será que me vá...
 Caterina *E a mim que se me dá.*
Eis Fernando vem ali.

	<i>Venhas embora Fernando</i>	
	<i>eu te esperei à portela.</i>	270
Fernando	<i>Parece cá Madanela?</i>	
Caterina	<i>Spera. Que a andas buscando?</i>	
	<i>Já me tu a mim entejaste?</i>	
Joane	<i>Ah si Catalina.</i>	
Fernando	<i>Tu vás-te</i>	
	<i>andar polos chavascais.</i>	275
Joane	<i>Ah si Catalina.</i>	
Caterina	<i>Ora nô mais</i>	
	<i>avonda que me leixaste.</i>	
Joane	<i>Ah si Catalina.</i>	
Fernando	<i>Nam. Diz:</i>	
	<i>pera u foi Madanela?</i>	
Caterina	<i>Por que perguntas por ela?</i>	280
Fernando	<i>Porque a fortuna quis.</i>	
Caterina	<i>Dores de morte te dem.</i>	
Joane	<i>Ah si Catalina? Ora bem</i>	
	<i>se xe me eu isso soubera</i>	
	<i>nunca te eu a roca dera</i>	285
	<i>que trougue de Santarém.</i>	
Madanela de longe:		
Madanela	<i>Ai Catalina Catalina.</i>	
Fernando	<i>Aquela te é Madanela.</i>	
Caterina	<i>Hou.</i>	
Fernando	<i>Pera cá vem ela.</i>	
Joane	<i>Mui grande é minha mofina!</i>	290
	<i>Olha cá pera onde estou.</i>	
Caterina	<i>Ô diabo que te eu dou.</i>	
Joane	<i>Amém que me eu encomendo</i>	
	<i>e nam me estarei moendo</i>	
	<i>na desenteria em que estou.</i>	295

Vem Madanela e diz:

- Madanela *Afonso parece cá?*
Eu nam sei onde ele anda.
- Fernando *Inda dura essa demanda?*
- Madanela *Inda dura e durará.*
- Fernando *Oh caiso mal comedido.* 300
Ando eu por ti perdido
e tu andas-me assoviando.
- Caterina *Queres tu do pão Fernando?*
- Fernando *— Estarei bem aviado —*
e muito bem corregido. 305
- Madanela *Viste Afonso, Caterina?*
- Caterina *Sabes tu onde ele se ia?*
- Fernando *Nam lho digas.*
- Madanela *Que perfia*
de Fernando e de mofina.
- Fernando *Grande ódio me tem.* 310
- Joane *E Catalina a mim também.*
- Madanela *Catalina onde estava ele?*
- Caterina *Ei-lo vem. Não é ele aquele?*
- Joane *Aquele é ele que ali vem.*

Vem Afonso e diz Madanela:

- Madanela *Afonso venhas embora.* 315
- Afonso *Não vejo eu Inês aqui.*
- Madanela *Olha olha pera mim*
que nam sam fea màora.
- Afonso *Viste-me Inês cá andar?*
- Caterina *Casuso a vi eu estar.* 320
- Afonso *Naquele outeiro?*
- Caterina *Abém.*
- Afonso *Perguntou-te por alguém?*
- Caterina *Por Joane.*
- Afonso *Ora andar.*

- Por mim nam preguntou nada?*
 Caterina *Não.* 325
 Afonso *Raiva moída.*
 Caterina *Por Joane é ela perdida.*
 Joane *Está ela logo enganada.*
- Inês de longe:
- Inês *Catalina ai Catalina.*
 Caterina *Aquela é ela que retina.* 330
Inês vem cá mana vem.
 Joane *Se tu me quiseras bem*
nam na chamaras malina
mas do mal querer te vem.
- Vem Inês e diz Afonso:
- Afonso *Venhas embora Inês.*
 Inês *Joane queres belotas?* 335
Mais quero eu às tuas botas
que a dous Afonsos nem três.
- Joane *Ó Catelina.*
 Caterina *Ó Fernando.*
- Fernando *Ó Madanela.*
- Madanela *Ó Afonso* 340
ó quando quando
me quiserás algum bem?
 Afonso *Ó Inês quanto mal tem*
esta maleita em que ando.
- Inês *Ó Joane quam amiga* 345
que sam do teu bom doairo.
 Joane *Se nam tens outro repairo*
quant'eu nam sei que te diga.
- Fernando *Isto chamam amor louco*
eu por ti e tu por outro.

- Rogo-te aramá Madanela* 350
pois màora te vi e nela
que me escutes ora um pouco.
- Porque alorrém se me entende*
eu a domá que passou
este braço me ganhou 355
emperol gansei per ende...
- Abonda que um decém*
um decém e um vintém.
- Meu pai er tem bem de seu*
e nam tem filho negu'eu 360
está atêntega Madanela
vem agora a Pascoela
casemo-nos tu e eu.
- Madanela *Catalina é minha amiga*
sei que se paga de ti. 365
- Caterina *Fernando por meu mal te vi*
como lá diz a cantiga.
- Joane *Oh comendo ò decho a praga*
gingrai lá com tais cachopas
leixas quem de ti se paga. 370
- Caterina *E tu por que nam faes sopas*
com Inês pois que te afaga?
- Inês *Agora lhe fio eu*
ua camisa de linho
queres Joane toucinho 375
c'um pouco de pão do meu?
- Afonso *E a mi raiva que me aperte.*
 Inês *Vai-te que nam quero ver-te*
nam tens tu aí Madanela?
Fala fala tu co ela 380
ò diabo dou a morte.

Como é partuno Jesu.

Madanela *Afonso.*

Afonso	<i>Pesar ora de sam Pego.</i>	
Madanela	<i>E assi o faes tu começo</i>	
	<i>bofã avizimau és tu!</i>	385
	<i>Nam sei que houveste contego.</i>	
Fernando	<i>Maus lobos me acabem já.</i>	
Caterina	<i>Guarda-te Deos earamá</i>	
	<i>pois que seria de mi?</i>	
	<i>Mas casemo-nos eu e ti.</i>	390
Fernando	<i>E Joane raivará!...</i>	

Pois pardeos bem te servi.

	<i>Começo seja essa dança</i>	
	<i>nam andes assi do vento.</i>	
Caterina	<i>Toda me ora eu arreberto</i>	395
	<i>pola tua maridança.</i>	
Afonso	<i>Sabes Joane que façamos?</i>	
	<i>Vamo-nos todos três.</i>	
Joane	<i>Vamos</i>	
	<i>e busquemos outras três</i>	
	<i>eu te farei a ti Inês</i>	400
	<i>que me jejues os Ramos.</i>	

[II – Parte]

[2.episódio]

Vem Margaída, pastora que achou uma imagem de nossa senhora e trá-la escondida num feixe de lenha, e diz:

Margarída	<i>Ai manas, que eu achei.</i>	
Caterina	<i>Onde?</i>	
Margarida	<i>Na serra, em cima!</i>	
Madanela	<i>Que é Margarida, prima?</i>	
Margarida	<i>Quasi, quasi, nam o sei.</i>	405

Inês *Chufas?*
 Margarida *Nam, pardeos amigas!*
 Caterina *Rogo-te que no-lo digas.*
 Margarida *Mas é pera adivinhar*
e quem quer que o acertar
eu a fartarei de migas. 410

Inês *Será algum cogumelo?*
 Margarida *Nam que tem olhos e mãos.*
 Caterina *São caçapos temporãos.*
 Madanela *Mas samicas pesadelo.*
 Caterina *Onde o trazes?*
 Margarida *Na lenha.* 415
 Caterina *É raposo, Deos mantenha.*
 Margarida *Si raposo teu pai torto.*
 Inês *Ouriço cacheiro morto.*
 Margarida *Não é cousa que pele tenha.*

Madanela *Mas sabeis que é? Leitão* 420
que tem couro e nam tem pele.
 Margarida *Leitão isso vos era ele.*
 Inês *Ele nam há de ser cão.*

Margarida *Nem ave nem cousa viva*
nem morta.
 Caterina *Ou cativa.* 425
E tem pés e mãos e olhos?
 Margarida *E narizes e giolhos*
nem é cousa mansa nem esquivia.

Caterina *Rogo-te que digas que é*
que isso parece patranha. 430
 Margarida *Tenho-a eu por façanha*
e nam pequena abofé.

Caterina *Nam o dessengules mais.*
 Margarida *Se atêntegas estais*
muito asinha vos direi 435

*o que vi e que achei
contanto que me creais.*

*Chegando à Pena Furada
aquém da Virgem da Estrela
achei ser uma donzela 440
bofã donzela dourada.*

*E como a vi como digo
saltou tal temor comigo
porque ela relazia 445
que estava se fugeria
tal claror tinha consigo.*

*E um menino brincando
com seis ou sete donzelas
santas pareciam elas.
Madanela Isso seria sonhando. 450*

*Margarida Mas antes bem acordada
nam me quereis vós crer nada?
Caterina Dize dize Margaída.
Margarida Pois chufa tu Madanela
que nossa senhora era ela. 455*

*Caterina Oh!...
Margarida Por minha vida.*

*Assi seja eu bem casada
e Deos se lembre de mim.
Caterina Que te dixe mana enfim?
Margarida Chamou-me bem assombrada... 460*

*E eu queria chorar...
E ela foi-me afagar.
Caterina E que te dixe despois?
Margarida Que deixasse andar os bois
e que me fosse ao lugar. 465*

- E fosse ao nosso cura e digo
que vi a virgem Maria
e que ela lhe prometia
de lhe dar um bom castigo...*
- Que horas nunca lhe rezou* 470
nem dela sóis se acordou.
- Fernando *Houveras-lhe de dizer*
que nam lhe escapa molher.
- Inês *Ô demo que o eu dou.*
- Eu vos direi: é ele tal* 475
*que a filha de Jan'Afonso
foi-lhe pedir um responso
e ele falava-lhe em al.*
- Afonso *Alguns deles vão per i*
e ne Estremadela assi 480
nam lhes fica moça boa.
- Joane *Bom machado na coroa
que ficasse logo ali.*
- Fernando *Seixo calvo.*
- Afonso *Mas setada.*
- Madanela *Arrocho de azambujeiro.* 485
- Caterina *Mas pousada de palheiro
e fogo e a porta fechada.*
- Afonso *Mas bom feixe lagariço.*
- Inês *Penedo.*
- Madanela *Trama.*
- Caterina *Somiço.*
- Margarida *Eu quero ir avisar* 490
*ca lhe compre de rezar
e tornar-se a seu serviço.*
- Par esta cruz manas minhas
que ela está dele assanhada.*
- Inês *Ô virgem nossa avogada* 495
que os gados encaminhas.

Caterina *Quem ma vira?*
 Inês *Quem lá fora.*
 Madanela *Tu prima naceste embora.*
 Margarida *Se viras o cachopinho*
tam fermoso e sesudinho
filho de nossa senhora. 500

Tudo eu hei de dizer
ao nosso cura tá o cabo
e ò priol.
 Inês *Esse diabo*
nunca te há de querer crer. 505

Afonso *E do priol disse algormém?*
 Margarida *Nam falou nem mal nem bem.*
 Joane *Também ele é bom piloto.*
 Afonso *Mas é valente minhoto*
que apanha as frangãs mui bem. 510

Joane *Dou eu já ò decho o reixelo.*
 Fernando *E Pero Gil capelão*
que lhe dizes?
 Joane *Que barão*
como lhe elas vem apelo...
Nenhumas lhe escaparão! 515

Afonso *E Jan'Afonso altos pés.*
 Fernando *Também esse é bom freguês*
e muito gamenho zote.
 Joane *Ontem lhe dei eu um mote*
sobre isso bem português. 520

Vão-se earamá casar
e nam andar de soticapa
juro a Deos se eu fora Papa
eu lhes secara o cantar.

[Pode faltar uma quintilha]

Margarida *Nam me bula aqui ninguém
neste meu feixe de lenha
atá que eu vá e venha
nam veja ninguém qu'aqui vem.* 525

*Porque eu vou a chamar
que venham com devação* 530
*os milhores do lugar
a levar em procissão
o que a virgem me quis dar.*

[3.episódio]

Vai-se, e diz Afonso:

Afonso *Quante eu não me posso ter*
vejamos o que isto é. 535
Joane *Vejamos por tua fé
que grã cousa deve ser.*

Desata o feixe Afonso e diz:

Afonso *Ela omagem me afegura*
ó senhora virgem pura.
Caterina *Quem vos trougue a esta serra?* 540
Fernando *Ponde os gíolhos em terra.*
Afonso *Ponhamo-la nesta verdura.*

E posta a imagem, diz Joane:

Joane *Pois nam sabemos rezar*
 façamos-lhe uma chacota
 porque toda a alma devota 545
 o que tem isso há de dar.
Fernando *Façamos que bem será.*
Caterina *Joane tir-te tu lá*
 dá-me tu a mão Fernando.
Fernando *Nisso estava ora eu cuidando* 550
 Madanela vem tu cá.

Madanela *Com Afonso quero eu.*
 Afonso *Inês mana eu contigo*
que nunca tam grande amigo
em tua vida tens de teu. 555

Inês *Por que andas bogiando?*
 Madanela *Ora fuge lá Fernando.*
 Joane *Onde nam há concordança*
nam há i festa nem dança
nem estemos perfizando. 560

Vem Margaída com quatro clérigos, e diz Fernando:

Fernando *Ó corpo de Deos sagrado*
quanto zote que cá vem.
 Margarida *Nam quisestes vós perém*
condecir no meu mandado...
Ora seja já embora!... 565
Padres vedes a senhora
que eu achei bem acasuso.
 Clérigo *Jesu eu estou confuso.*
 Outro *Deos te salve emperadora.*

Hino: O gloriosa domina. Rezado a versos pelos
 clérigos à imagem de nossa senhora

Ó gloriosa senhora do mundo 570
excelsa princesa do céu e da terra
fermosa batalha de paz e de guerra
da santa trindade secreto profundo.

Santa esperança ó madre de amor
ama discreta do filho de Deos 575
filha e madre do senhor dos céus
alva do dia com mais resplendor.

Fermosa barreira ó alvo e fito
a quem os profetas dereito atiravam
a ti gloriosa os céus esperavam 580
e as três pessoas um Deos infinito.

*Ó cedro nos campos estrela no mar
na serra ave fénis uma só amada
uma só sem mácula e só preservada
uma só nacida sem conto e sem par.* 585

*Do que Eva triste ao mundo tirou
foi o teu fruto restituidor
dizendo-te ave o embaixador
o nome de Eva te significou.*

*Ó porta dos paços do mui alto rei 590
câmara chea do espírito santo
janela radiosa de resplendor tanto
e tanto zelosa da devina lei.*

*Ó mar de ciência a tua humildade 595
que foi senam porta do céu estrelado
ó fonte dos anjos ó horto cerrado
estrada do mundo pera a devindade.*

*Quando os anjos cantam a glória de Deos
nam são esquecidos da glória tua
que as glórias do filho são da madre sua 600
pois reinas com ele na corte dos céus.*

*Pois que faremos os salvos per ela
nacendo em miséria tristes pecadores
senam tanger palmas e dar mil louvores
ao padre e ao filho e espírito e a ela. 605*

[Êxodo]

Aqui ordenam sua chacota, e a letra da cantiga é a seguinte:

*Quem é a desposada?
A virgem sagrada.
Quem é a que parira?
A virgem Maria.*

Em Belém cidade 610
muito pequenina
vi uma desposada
e virgem parida.

Em Belém cidade
muito pequenina 615
vi uma desposada
e virgem parida.

Quem é a desposada?
A virgem sagrada.
Quem é a que parira? 620
A virgem Maria.

Nua pobre casa
toda relozia
os anjos cantavam
o mundo dizia: 625

Quem é a desposada?
A virgem sagrada.
Quem é a que parira?
A virgem Maria. 629

E com esta chacota se despediram.

Laus Deo.

Apêndice

SOBRE AS OBRAS DE GIL VICENTE

A Arte e os *documentos históricos e culturais*

Acabámos de publicar agora (2017) os *estudos concluídos* de peças representadas nos anos de 1523, 1524 e 1525. Estas obras do dramaturgo são importantes porque interferem com *status* que as elites académicas criaram, não só a propósito de Gil Vicente, Bernardim Ribeiro e Sá de Miranda, mas também sobre questões como: a visita a Portugal de Garcilaso de la Vega, a educação da Infanta Maria, filha de Manuel I e Leonor de Habsburgo, ou sobre a novela *Menina e Moça* de Bernardim, etc..

Livros publicados	Ano	Formatos publicados
<i>Visitação (1502)</i>	2010	Brochura, SWF
<i>Pastoril Castelhana (1502)</i>	2014	PDF, SWF
<i>Reis Magos (1503)</i>	2016	PDF, SWF
<i>Quatro Tempos (1503)</i>	2016	PDF, SWF
<i>Alma (1508)</i>	2008	Brochura
<i>2ª Ed. Alma (1508)</i>	2012	PDF, SWF
<i>Índia (1509)</i>	2010	Brochura, PDF, SWF
<i>O Velho da Horta (1512)</i>	2010	Brochura, SWF
<i>Exortação da Guerra (1515)</i>	2015	PDF, SWF
<i>Divisa de Coimbra ou Tragédia de Liberata (1526)</i>	2012	Brochura, PDF, SWF
<i>O Clérigo da Beira ou Pedreanes (1526)</i>	2012	Brochura, PDF, SWF
<i>Carta de Santarém (1531)</i>	2010	Brochura, PDF, SWF
<i>Tragédia Dom Duardos, 1522/23</i>	2017	Brochura, SWF
<i>Inês Pereira, 1523</i>	2017	Brochura, SWF
<i>Pastoril Português, 1523</i>	2017	Brochura, SWF
<i>Vida do Paço, 1524</i>	2017	Brochura, SWF
<i>Os Físicos, 1524</i>	2017	Brochura, SWF
<i>Feira (das Graças), 1524</i>	2017	Brochura, SWF
<i>Frágua de Amor, 1525</i>	2017	Brochura, SWF
<i>Aderência do Paço, 1525</i>	2017	Brochura, SWF

Em 2017 as brochuras serão apenas alguns exemplares numerados para oferta.
As versões em formato **swf** estarão acessíveis na Internet, em **www.gilvicente.eu**

No conjunto destes trabalhos comprovam-se as datas de muitas mais peças, além de um breve esmiuçar dos enredos de algumas, entre outras: *Quem tem farelos* (1509), *Sibila Cassandra* (1511), *Fama* (1514), *Miserere* (Janeiro de 1517), *Ciganas* (1526), *Templo de Apolo* (1526), *Feira da Ladra ou Escrivães do Pelourinho* (1527), *Regateiras de Lisboa* (1524), *Almocreves* (1525), *Juiz da Beira* (1529), *Romagem dos Agravados* (1533), *Mofina Mendes* (1534), *Floresta de Enganos* (1536), etc..

Como já afirmámos noutro tempo e lugar, seria demonstrar muita ingenuidade pensar que teríamos iniciado as nossas publicações, com as afirmações que vamos fazendo, sem termos concluído os estudos sobre a totalidade das obras de teatro da mesma época. Haverá demora na publicação dos resultados, necessariamente. Não só pela nossa aversão à escrita mas sobretudo porque há mil e uma tarefas, não relacionadas com o caso em questão, que temos de desempenhar no nosso dia-a-dia.

Neste contexto, apresentámos em 2009 a várias entidades oficiais e fundações uma ideia (esboço) de Projecto relacionado com as obras de Gil Vicente, com o fim de alargar ou transferir para outros, de preferências para os especialistas acreditados, que apesar de tudo, nos lugares que ocupam nas academias, são já pagos para um trabalho mais especializado ou deste tipo. O possível Projecto seria até susceptível de ser apresentado à União Europeia e vir a ser desenvolvido em parceria de diversas instituições académicas europeias em colaboração com empresas de diversos países com serviços culturais afins, com ou sem fins lucrativos. Não nos caberia portanto, nem nunca solicitámos ou requeremos qualquer subsídio (público ou privado) para desenvolver este **nosso Projecto** – do qual apresentamos a seguir uma cópia actualizada em 2016 – pelo que, sempre deixámos ao critério das entidades responsáveis a tomada de decisões urgentes destinadas a levar a bom termo a sua concretização.

Não nos cabe a nós a dinamização dos investigadores ou das academias, não nos cabe incentivar as universidades em Portugal e ou no resto da Europa, nem nos cabe realizar os contactos necessários com as companhias de Teatro, de cinema ou vídeo (na prática todas vivendo de subsídios), ou empresas de TV ou outras, porém, considerámos que devíamos contactar a Comunicação Social mais próxima e mais destinada a sentir a urgência cultural do Projecto, e por isso o fizemos apenas com o fim de informar e sensibilizar os responsáveis para a questão.

Por estas razões, sublinhamos e repetimos a advertência que fizemos no início do texto de apresentação do **Projecto Gil Vicente – Europa**.

A retomada apresentação pública deste Projecto, pela nossa continuada insistência nele, dispensa-nos da responsabilidade pela sua não concretização, porque, pelo seu conteúdo – seu objecto e objectivos – e pela natureza da investigação que temos desenvolvido no recato das nossas actividades, sem qualquer equivalente no universo académico, de algum modo nos sentimos responsáveis na obrigação e dever moral, político e económico, de o divulgar abertamente, e acima de tudo, de voltar a propor a sua realização – iniciativa e concretização – pelas entidades oficiais responsáveis pela cultura e investigação em Portugal (em Espanha, ou na América Latina), os primeiros e últimos que devem responder pela sua concretização, na defesa e divulgação da cultura portuguesa, ibérica e europeia.

Aproveitamos para expressar o que, de mais grave, ao longo da vida temos observado na governação do país: a falta de estratégia para o desenvolvimento, em qualquer das áreas da governação, mas sobretudo para o desenvolvimento Tecnológico. Porque não há estratégia para a Ciência como não há para a Arte e a Cultura, ou para a Educação. A não ser que queiram chamar de *estratégia de desenvolvimento* ao fomento avulso das bolsas ditas de investigação, mas afinal de aquisição titular de doutoramento e pós-graduação nas mais variadas e ridículas ditas “especialidades”, tal como muitos cursos criados no Ensino Superior e até no Secundário. Porém se a política da FCT é má a da DgArtes é péssima (promovendo e gerando bem acomodados, e depois galardoados, falsos valores)... Mas os responsáveis por tais entidades não são os responsáveis pela situação actual, ela é resultado de anos consecutivos de inércia, porque caberia aos governos definir a política e estabelecer as estratégias de desenvolvimento em cada sector. Há que definir os campos e actividades a desenvolver que mais interessam ao país (com as alternativas) e quais os programas de aprofundamento de cada especialidade, em função de bem assentes, após melhor discutidas *estratégias de desenvolvimento*, e descartar outros apoios públicos.

Consideramos pois cumprida esta nossa obrigação e dever moral, político, e até económico, porque Portugal teria muito a ganhar com um tal Projecto. Assim, iremos continuar a desenvolver o trabalho a que nos propusemos, ainda que sabendo, que se o não fizermos, mais tarde outros o hão de fazer melhor ou pior, porque uma porta foi finalmente aberta.

Ministério da Cultura
 Ministério da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior
 Fundação para a Ciência e Tecnologia
 Fundação Calouste Gulbenkian
 Centro de Estudos de Teatro (CET),
 ...Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa
 (Brasil) Universidade de São Paulo

Comunicação Social (audiovisual):
 (Portugal) RTP, SIC, TVI, (Espanha) RTVE, CanalSur
 Jornal de Letras, Artes e Ideias.

Excelentíssimos senhores ministros,
 ...administradores e demais responsáveis,

Em 2017 vamos publicar oito novos estudos sobre peças de teatro de Gil Vicente, que, no devido enquadramento, são muito importantes para a História e Cultura europeia, de Espanha e de Portugal (ex. *Vida do Paço*, *Aderência do Paço*, *Dom Duardos*, *Feira*, etc.), peças que incluem referências à política e cultura europeia, no período decorrido entre 1519 e 1526.

Mais de meia dúzia de anos depois da apresentação às entidades oficiais e académicas de Portugal, da proposta do Projecto em anexo, direccionado para a investigação e representação das peças de Gil Vicente, voltamos a insistir, agora alargando a informação, como desejaríamos que o fosse em Portugal, solicitando também a colaboração da Comunicação Social (audiovisual) de Espanha, na divulgação e dinamização cultural em torno do objectivo do Projecto.

A fim de podermos avançar ou enveredar pela alternativa, solicitamos de cada entidade uma resposta manifestando a posição e interesse no Projecto, esclarecendo a hipótese de concretização, ou, sem delonga negando a sua possibilidade.

Razoável seria que organismos de Espanha e Portugal – incluindo a(s) TV(s) – pudessem participar no Projecto a nível Europeu, pois, Gil Vicente criou peças em castelhano e em português (e ele até pode ter nascido em Castela antes de 1467 e a família ter vindo para Portugal devido à guerra entre as duas nações). Na verdade as peças de Gil Vicente, embora extremamente críticas, glorificam mais a Espanha e os seus governantes que Portugal e os seus, aliás como se pode verificar pelas várias peças já analisadas e cujos estudos se juntam em suporte digital. O autor dramatiza a História e a Cultura europeia, e a Espanha (com a Flandres e a Alemanha) dominava a Europa de então.

Permitam-nos recordar que uma reformulação do Projecto depende da conjugação dos participantes, das entidades oficiais tutelares ou patrocinadoras e dos valores financiados. Nada está decidido nem nos cabe decidir, no que dominamos, nem a data de publicação dos estudos das oito peças decidimos. Na nossa opinião o CET poderia estar entre as entidades possíveis para gerir um Projecto deste tipo.

Com os melhores cumprimentos,
 Faro, 30 de Setembro de 2016.

(Noémio Ramos)

PS. Do conteúdo da carta fazem parte os anexos: 15 páginas com o texto do Projecto e um CD-ROM.

Currículo em: <http://www.gilvicente.eu/projecto/contactos.html>

(esboço proposta) Projecto ***gilvicente.eu*** (pré-iniciado em 2008) <http://www.gilvicente.eu/>

Advertência

A retomada apresentação pública deste Projecto, pela nossa continuada insistência nele, dispensa-nos da responsabilidade pela sua não concretização, porque, pelo seu conteúdo – seu objecto e objectivos – e pela natureza da investigação que temos desenvolvido no recato das nossas actividades, sem qualquer equivalente no universo académico, de algum modo nos sentimos responsáveis na obrigação e dever moral, político e económico, de o divulgar abertamente, e acima de tudo, de voltar a propor a sua realização – iniciativa e concretização – pelas entidades oficiais responsáveis pela cultura e investigação em Portugal (em Espanha, ou na América Latina), os primeiros e últimos que devem responder pela sua concretização, na defesa e divulgação da cultura portuguesa, ibérica e europeia.

Resumo da ideia

(Revolvendo o *statu quo* académico – generalizado – sobre as obras de Gil Vicente)

O **objecto** deste Projecto constitui-se pelo conteúdo e substância de toda a **obra dramática** de Gil Vicente. O objectivo é *dar uma forma concreta a cada uma das peças de teatro* – encenando cada *obra de arte* – evidenciando a **forma** e o **sentido** de cada uma delas, os seus significados e conteúdos, conforme a situação e a época em que foram criadas, respeitando os registos históricos existentes, tanto em encenações de época como de vanguarda (actual). E, na concretização do espectáculo de cada peça encenada, apresentar, os estudos realizados e a sua integração no contexto global da obra de Gil Vicente, numa demonstração exaustiva da correcção dos estudos e análises realizados.

Uma obra de teatro não se pode estudar na sua plenitude apenas pelo seu texto, ainda que as informações sobre a sua encenação sejam muito completas, porque o estudo de cada peça se deve realizar em interacção com a possível *encenação de época*, e, com o estudo da época, na arte, cultura, etc.. Assim, tomamos como **princípios funcionais** deste projecto, no âmbito da **Arte** e da **Cultura**, o seu sentido **criativo, científico e educativo** envolvendo a obra dramática de Gil Vicente, com vista: (1) à *preservação em forma actual do património artístico imaterial* (espectáculo, de teatro do autor); (2) ao desenvolvimento da *investigação científica* sobre o **Objecto** (a obra perene do autor); (3) à sua *divulgação* ao grande público, a um nível global (universal); (4) à criação de estruturas de *produção de objectos* (de carácter cultural) com ligação à investigação, (5) à *educação, formação qualificada*, nos vários domínios abrangidos pelo Projecto, incluindo as novas Artes e Técnicas da informação digital envolvidas (vídeo, animação 3D, comunicação em rede, etc.); (6) à *acção dinamizadora*, ao agrupar em rede células de instituições de investigação científica e de produção cultural, na motivação e concretização de objectos e objectivos, e ao aliar a rede aos mecanismos de distribuição dos objectos produzidos neste contexto.

Considerandos

Tendo em conta que em 2036 se hão de celebrar os 500 anos da morte de Gil Vicente, representante maior e mais significativo da cultura portuguesa, consideramos que seria de bom-tom que nessa data estivessem concluídos estudos e se houvesse concretizado em suporte permanente de, pelo menos, uma representação de todas as suas peças de teatro, quer produzidas em vídeo a partir de representações teatrais, quer em animação 3D, quer em quaisquer outras formas perenes de preservação dos espectáculos representados.

Tendo em conta as dezenas de peças produzidas por Gil Vicente, e percebida a sua

complexidade, consideramos que este projecto necessita de muitos anos (dezenas, dependendo do número de investigadores) e da formação de um grupo diversificado de colaboradores para se poder concretizar. Consideramos ainda que o projecto pode e deve constituir uma *ponte sólida* (pelo seu **objecto e objectivo**) entre vários pilares do conhecimento: Arte, Filosofia, investigação em Ciências Humanas, e as novas artes e tecnologias (que utilizam a informática); situando-se como mais um suporte do Ensino Superior qualificado, bem como embrião e interface entre o mundo académico e outros projectos que utilizem tecnologias semelhantes, podendo funcionar portanto como centro de recursos para as *de facto* indústrias criativas e culturais.

Tendo em conta que (em 2016) estamos a vinte anos de distância, ainda considerando que as equipas trabalhem em paralelo várias peças do autor, começa a fazer-se tarde.

Consideramos ainda que os meios a utilizar no Projecto devem ser os necessários e optimizados para o seu sucesso, todos os meios podem e devem ser rentabilizados:

(por exemplo)

1 – Com a produção de bens culturais, a produção para o mercado de objectos de cultura nos mais variados formatos disponíveis e inovando;

2 – Com a produção de materiais que constituam suportes culturais na forma de objectos do *saber fazer*, e de bibliotecas de recursos variados para apoio a terceiros em áreas como restauro do património cultural imaterial, edição digital de livros, audiovisual e multimédia (animação 2D e 3D), em áreas como: espectáculo, teatro, artes plásticas e visuais, arquitectura de cena, música, arquivo de documentação (investigação em Arte);

3 – Com a formação de recursos humanos a um nível superior do saber, e do *saber fazer*, integrando a formação na produção referida nos pontos anteriores, criando um espírito produtivo – produzindo objectos de cultura – nas possíveis actividades de formação envolvidas no projecto: com a convergência de especialistas vários para a formação de profissionais que combinem um *saber fazer combinado de competências* em diversas áreas da cultura, criação artística e novas tecnologias;

4 – Com a colaboração e intercâmbio com instituições europeias e latino americanas (Universidades, Instituições de Cultura, etc.) e do resto do mundo, no sentido de participarem ou colaborarem com o projecto, na produção de materiais, de estudos e ou de traduções dos produtos realizados;

5 – Com a criação de laboratórios de inovação, de centros de investigação, de ensino qualificado, convergindo para o estudo, recuperação (ou restauro) e utilização do património cultural imaterial de língua portuguesa e espanhola (castelhana), como para a produção de objectos de cultura, como a criação de bases de dados disponíveis na Internet, para um acesso generalizado e aberto ao mundo do estudo das obras;

6 – Com a divulgação global da obra dramática de Gil Vicente – valorização de um dos maiores criadores europeus – distribuída como objectos de cultura, mas também através de versões acessíveis aos mais jovens em diversos níveis da sua formação;

...(etc.).

Haverá ainda que considerar que só ao fim alguns anos se poderá obter algum resultado, só a médio prazo (melhor, só a prazo mais longo) se poderá verificar algum retorno (entre 3 e 8 anos). E para que possa haver sucesso, será necessária uma participação relevante dos investimentos (humanos), a par da tradução da língua original em muitos produtos acabados, bem como a necessidade de promoção.

Pensamos que qualquer projecto, para ser bem sucedido, necessita de ter um bom miolo, um conteúdo motivador capaz de unir as sensibilidades de todos os colaboradores num mesmo objectivo, necessita de um bom **objecto**. E este pormenor (sem dúvida o mais importante) distingue este Projecto (o seu objecto): **a obra dramática de Gil Vicente**. Este mesmo Projecto sem o seu **objecto e objectivo**, e sem o *saber e saber fazer* que permite especificar, organizar e expor o seu *conteúdo*, – o seu miolo – apresenta-se oco, vazio e condenado ao fracasso.

(especificações prévias) Projecto *gilvicente.eu*
(pré-iniciado em 2008) <http://www.gilvicente.eu/>

Objecto e objectivo

O Projecto tem por **objecto**, a recriação das formas pelo sentido, conteúdo e substância das peças que constituem a **obra dramática** de Gil Vicente.

Como **objectivo principal**, pretendemos apresentar a encenação de cada uma das peças de teatro de Gil Vicente conforme a situação e a época em que foram criadas, tal como o seu autor nos deixou especificado e respeitando, tanto quanto possível, todos os registos históricos existentes.

Pretendemos também com este Projecto apresentar publicamente estudos que incidam sobre as peças de teatro de Gil Vicente, em demonstração exaustiva da correcção da análise e interpretação de cada uma das peças, bem como do todo da obra do dramaturgo, evidenciando a **forma e sentido** de cada uma delas, os seus significados e conteúdos.

Trata-se de realizar um restauro, ou no estado actual do conhecimento, o possível restauro, baseado numa análise da época – histórica, política, ideológica, social e cultural – realizada com o maior rigor possível.

O objectivo é também concretizar o **objecto** dos nossos estudos.

O objectivo é **dar forma concreta a cada uma das obras de arte** que constituem as peças de teatro criadas por Gil Vicente.

Só na sua **forma concreta** – encenadas – as suas peças podem evidenciar e transmitir os vários significados das suas particularidades (os lugares, espaço e tempo, acções, confrontos, diálogos, pausas, etc.), só encenadas com o rigor dado pelo seu autor podem oferecer ao público a **acção dramática**, as suas motivações, as intenções, os seus conteúdos, etc.. Enquanto tomarmos apenas os textos das peças de Gil Vicente, verificamos serem insuficientes para uma leitura da **acção dramática** de cada um dos autos, porquanto a **forma** de cada uma das suas peças de teatro não se delimita nem se resume à *letra* do seu texto.

Em 2008, numa das nossas publicações, afirmámos que só com uma encenação rigorosa das peças se podia realizar uma leitura mais correcta da forma de cada uma, e só pela **forma** (da obra de Arte) de cada **obra dramática** – incluindo sempre a **acção dramática** que se desenrola na peça – se podiam atingir os seus significados e conteúdos, porque a forma não resulta do simples contentor de conteúdo e significados. Só uma encenação rigorosa das obras, tal como Gil Vicente nos ensina, e tal como a nossa experiência já nos mostrou, poderá evidenciar muitos dos pormenores que, mesmo após variadíssimas leituras dos textos, sempre nos escapam de algum modo.

Trata-se, portanto, de encenar as obras de Gil Vicente desenvolvendo um *recriar da forma* como uma tarefa interactiva ao seu estudo, num processo de investigação experimental, com a reconstrução (restauro) do objecto de cada uma das peças, concretizando a **forma** mais correcta do objecto em estudo, tal como o artista plástico cria a sua obra – tal é a metodologia desta investigação – contudo, substituindo a liberdade do artista pelo rigor científico, no cumprimento da **obra dramática** ligada à sua época (história, sociedade, cultura, etc.), ao seu meio e ao seu autor.

Justificação (motivação)

Apesar dos variadíssimos estudos sobre as obras de Gil Vicente até agora produzidos, e de repetidas encenações de alguns dos textos de Gil Vicente (em número muito limitado em relação à produção do autor), nunca se concretizou com sucesso um estudo que pudesse envolver uma visão global da sua obra, e muito menos, que nos oferecesse uma leitura unificada do seu trabalho artístico no âmbito do teatro europeu.

Consideramos importante e urgente que em Portugal, ou em Espanha, – ou mesmo em algum dos países latino americanos – se faça alguma coisa para que o nosso meio cultural comum, Ibero-Americano, tome conhecimento da **forma concreta** de cada uma das peças de teatro de Gil Vicente, e ao mesmo tempo as façam divulgar – promovendo e apoiando a produção desses *objectos de cultura* – pela Europa e pelo Mundo. Não apenas os textos dos diálogos, mas a **obra dramática**, como também evidenciando em textos explicativos os seus *valores* de uma forma didáctica. Mostrar e dar a conhecer a obra de um dos maiores criadores de sempre, já considerado o maior do seu tempo (1502-1536), numa época em que Portugal e a Espanha iniciam a globalização do Planeta de que a América Latina é hoje a sua expressão mais dinâmica.

Orgânica para o projecto – o essencial – os meios

Dada a complexidade e a extensão da tarefa, propõe-se planeada de modo a poder ser concretizada da forma mais racional e económica. E, no sentido de aproveitar e rentabilizar todos os meios necessários ao Projecto, pensamos que a criação de uma instituição, que designaremos *ad hoc* por iGV – um núcleo formado por associação de células de instituições vocacionadas para as funções específicas – que para desenvolver o Projecto seria o ideal, porque:

Porque se alcança o objectivo na **produção do objecto** do Projecto:

a) Os estudos sobre a **obra dramática** de Gil Vicente (ainda em desenvolvimento), na realidade concretizam-se com a produção de objectos, a produção de bens culturais na forma concreta de objectos de divulgação cultural.

b) Trata-se de recriar e desenvolver, mas também, e como consequência do trabalho em desenvolvimento, de alargar o **saber fazer** necessário à concretização da encenação (de época e de vanguarda inovadora) das obras de Gil Vicente.

c) Uma instituição pode realizar parcerias com outras entidades; uma instituição poderá ser um suporte para terceiros naquelas técnicas e tecnologias que se vão desenvolver, criando várias formas possíveis de colaboração.

(*Os pontos a seguir tornam-se claros com a leitura completa do projecto*)

d) Os meios criados para este fim podem, e devem, vir a ser embrião de novos empreendimentos do mesmo género, de novos projectos: (1) funcionando em linhas de produção; (2) cedendo produtos desenvolvidos a terceiros; (3) realizando formação qualificada, etc.

e) Os produtos realizados e distribuídos, os **objectos** como bens de cultura, podem ser cedidos às várias instituições culturais (bibliotecas, centros de recursos, escolas, etc.) ou lançados no mercado especializado.

f) Os produtos, em versões para serem divulgadas na Internet, podem ser adaptados, ou em todo o seu conteúdo ou apenas em parte, como forma de divulgar a informação ou como promoção dos primeiros produtos de alta qualidade.

Observação

Considerando as dezenas de peças de teatro de Gil Vicente e o tempo necessário para realizar uma encenação de época de cada uma, além dos estudos e pesquisas necessárias

para completar e concretizar cada encenação, repetimos, e sublinhamos que esta é uma tarefa (projecto) para dezenas de anos, pelo que só uma instituição (iGV), vocacionada especificamente para o efeito, pode garantir uma continuidade do desenvolvimento e especialização das equipas de trabalho, de modo a consolidar a qualificação dos quadros e o progredir em qualidade de resultados.

Especificando o trabalho a desenvolver

– *Tarefas de princípio da iGV*

(por exemplo)

1 – Tarefas dirigidas ao objecto: a ***obra dramática*** de Gil Vicente.

1.1 – Estudo, pesquisa (histórica, política, ideológica, social e cultural), produção e edição dos textos de análise de cada auto (fase preliminar já realizada).

1.2 – Pesquisa da ***música***, letra e composições, instrumentos... Recuperação possível e alternativas temporárias e ou de circunstância...

1.3 – ***Encenação de época*** em termos de recuperação do original, após pesquisa dos elementos necessários (figurinos, trajes, adereços, cenários, etc.).

1.4 – ***Apresentação universal***: a) seja a tradução dos textos de análise de cada peça; b) seja a encenação com apresentação e tradução em legendagem ou dobragem.

1.5 – Desenvolvimento do ***Sítio Internet***, com a criação de uma base de dados de e sobre cada peça: com suporte analítico, os textos das obras, relacionamentos da época (local, tempo, acção; representação; história, política, ideologias, estatuto social e cultural; figurinos, trajes, adereços, cenários, etc.), apresentação de vídeos, etc..

2 – Como resultado da concretização das tarefas da instituição iGV obtêm-se os ***objectos produzidos***, a publicar e distribuir.

2.1 – Uma publicação sobre cada uma das peças de Gil Vicente que deve conter as pesquisas e a leitura analítica da peça, o texto da peça e qualquer ideia proposta para reflexão sobre a encenação da peça.

2.2 – Uma encenação de cada peça – em conjunto com (2.1) a publicação do estudo de pesquisa e análise da peça – em vídeo, formato de arquivo digital em suporte perene.

2.2.1 – Os objectos assim constituídos (2.1 e 2.2) devem constituir um pacote, devidamente identificado para reprodução.

2.2.2 – A reprodução do produto final (2.2.1) para distribuição poderá ser realizado por uma empresa gráfica, por concurso ou consulta ao sector.

2.3 – Os objectos referidos devem ser traduzidos nas línguas europeias (legendagem nos vídeos), empacotados e tratados de modo a poderem ser exportados para todo o Mundo (ou localmente – reproduzidos sob contrato com editoras locais).

2.4 – Embora já não como consequência das tarefas referidas em (1), o Sítio Internet deve também ser reproduzido em “espelhos” traduzidos, pelo menos em Português, Espanhol e Inglês, mas também nas línguas em que houver tradução e reprodução dos produtos finais.

Especificando meios e outros requisitos

(por exemplo)

1 – Para a produção dos textos de análise e recuperação das obras de Gil Vicente, sua edição, publicação, publicidade e distribuição.

a) Há necessidade de colaboradores efectivos para garantia de produção; a parceria com algumas universidades é importante, pesem embora obstáculos de natureza hierárquica e competitiva pelas carreiras académicas, cuja resolução será sempre alheia à instituição iGV.

b) Há necessidade de colaboração internacional, contudo, reduzida aos investigadores da obra de Gil Vicente creditados e interessados no Projecto.

c) Há necessidade de um designer gráfico, micro estrutura editorial (edição própria dada a especificidade do trabalho).

d) Há necessidade de apoio à gestão administrativa e marketing.

1.1 – Para a apresentação das obras de Gil Vicente ao Mundo; a história da Europa cultural e sua expansão planetária, política, ideológica e social.

a) Elaboração de uma Cronologia dos acontecimentos históricos, políticos, ideológicos, sociais, culturais, etc.. Trabalho iniciado e em desenvolvimento.

b) Elaboração das biografias resumidas das principais personalidades da vida política e social da época. (Trabalho em curso e em pequena parte realizado).

c) Identificação da vida cultural e seus principais animadores, não a leitura que se fez posteriormente, ou que hoje se faz daquela época. (Trabalho sempre em curso).

d) Identificação dos movimentos ideológicos (religiosos) da época ou anteriores.

1.2 – Fortalecimento do suporte (o *saber* e *saber fazer*, hoje detidos pelo autor do projecto e por outros) com vista a dirigir e orientar a investigação, o desenvolver do conhecimento sobre a arte dramática de Gil Vicente e das suas relações com a Arte, a Literatura e as ideologias da época.

1.3 – Confronto com o “saber instituído” detido pelas universidades, tendo em vista a revisão e actualização das enciclopédias no que respeita a estas questões. Lançamento e desenvolvimento do debate temático (sobre os autores da época).

2 – Para o restauro possível da produção dramática de Gil Vicente.

2.1 – Cada encenação terá de recriar cada obra do autor (Gil Vicente), recuperando a peça em conformidade com a sua criação na época. No início não se tratará de criar novas encenações, mas de recriar as encenações possíveis ao autor dos autos, tendo como objectivo a produção de um objecto vídeo em suporte digital.

a) Uma encenação produzida para montagem vídeo, de Teatro profissional e/ou amador, eventualmente, e em casos bem amadurecidos, é já possível. Uma encenação produzida em vídeo com actores (profissionais e/ou amadores), pode eventualmente conseguir bons resultados.

b) Uma encenação em produção vídeo, em desenho animado 2D, ou em animação 3D, tornará mais exequível a recuperação e restauro das obras, dado o grau de interacção do investigador com o objecto da investigação. Além disso, aumentará o interesse do público na sua divulgação pela Internet.

2.2 – Considerando que qualquer das hipóteses não anula as anteriores, seria preferível iniciar pela segunda (2.1.b), pois é a mais económica e mais eficaz.

a) Necessidade de colaboradores qualificados, *sob prova (exame) para ingresso no Projecto*. Trabalhando em paralelo atingem-se muito mais depressa os objectivos.

b) Constituir um núcleo cuja vontade e objectivo seja o *trabalho produtivo – o fazer*, – tendo em vista o desenvolvimento de *saber fazer* específico, que se concretize em estruturas de formação (na produção) e apoio, tanto a novos colaboradores como a estagiários nas áreas envolvidas no Projecto.

c) Em colaboração com os investigadores, preparar os suportes e fontes para imagem, som, cenários, figurinos, linguagem, música, canto, informática, etc..

d) Em colaboração com os investigadores, planear a produção de cada encenação e a sua publicação em paralelo com a edição dos livros.

e) Suporte técnico não especificado, comum ao suporte em gestão administrativa e serviços de apoio geral, etc..

2.3 – Necessidade de instalações, algum equipamento de vídeo (câmaras, tripés, etc.), de iluminação, som, computadores e outro material informático, variado software (*open source*, livre de patentes por preferência) apropriado às técnicas de produção.

2.4 – Necessidade de alguma formação inicial dos colaboradores no uso de software específico a ser usado no Projecto.

2.5 – Necessidades específicas em materiais variados de uso comum para recriação de modelos (para 3D), manequins (*bonecos*) de suporte a cada peça.

3 – Logo de início o Projecto tem de integrar o Português e o Castelhana (espanhol), as duas línguas são obrigatórias mesmo nas outras traduções.

a) Consideramos ser necessária a colaboração de naturais (criação e formação) da língua espanhola e portuguesa (latino-americanos, nas duas línguas).

b) Para o caso das restantes línguas, utilizadas por Gil Vicente nos autos, como o latim, o picardo, etc., pode-se proceder a consultas em caso de existirem dúvidas sobre a bibliografia já existente sobre o assunto.

3.1 – Dado que a obra de Gil Vicente se desenvolve tendo por base as duas línguas, português e castelhano (espanhol), todo o projecto se pode desenvolver, prioritariamente,

numa ou noutra língua, ou nas duas línguas em simultâneo.

a) Indispensável um núcleo de Castelhana e/ou de Português e de estudo da cultura ibérica e suas derivadas na América Latina.

b) Numa primeira fase, a tradução dos livros de análise das peças e a legendagem dos vídeos, obrigatória em Castelhana/Português. Numa segunda fase, Inglês e Francês, etc..

c) Dada a divulgação do Inglês é importante dispor, desde o início, de bases efectivas (colaborador) para desenvolver o projecto nesta vertente, em especial no que se refere à divulgação na Internet.

3.2 – Com o desenrolar do Projecto, a iGV, esta deverá requerer a colaboração com as universidades, em parceria com instituições de países Europeus, Latino-americanos e outros... Tendo por objectivos:

a) Divulgar a obra de Gil Vicente, o conhecimento dela e do seu autor.

b) Estabelecer pólos de interesse e de contacto nos vários países (Univ.).

c) Traduzir, produzir e distribuir os produtos (objectos), os bens culturais.

4 – Definição e construção de uma base de dados em suporte informático, e disponível na Internet, para consulta e actualização permanente de estudos, com perspectivas analíticas da obra dramática de Gil Vicente, artigos de crítica, textos das obras e excertos dos vídeos produzidos, assim como marketing, etc..

Necessidade de um operador de informática (elemento, sujeito a aprovação técnica da iGV), com *saber fazer* específico, no tratamento e manutenção de dados, com as tarefas de controlo e manutenção das contas de alojamento na Internet, actualizações, etc. ...

Esta vertente do Projecto (Internet) tem de ser desenvolvida (no seu todo) em software livre, garantindo a sua fácil e rápida mudança de servidor, de alojamento e de qualquer fornecedor Internet. Tal como já o iniciámos (em www.gilvicente.eu) a custos de Internet quase insignificantes, de equipamentos e de software.

Especificando a concretização do Projecto e instituição da iGV, prevendo o seu aproveitamento útil...

A – Em termos internos à instituição iGV

(por exemplo)

1 – Por cada peça (auto de Gil Vicente) será iniciada uma **linha de produção**.

2 – Cada linha de produção será subdividida (grupos de trabalho) consoante as **técnicas específicas** que comporta a produção de um pacote (objecto), investigador, encenador: livro, produto digital da encenação e conteúdos para a Internet.

3 – Cada linha de produção será tratada como um projecto, aplicando-se as respectivas **técnicas de controlo de projectos** (incluindo o mapa de Gant).

4 – No decorrer do desenvolvimento de cada projecto (linha de produção), os lapsos de tempo de espera de um grupo de trabalho, se os houver, serão usados para: a) trabalho noutra linha de produção entretanto iniciada; b) apoio especializado à formação; c) conclusão de recursos de suporte aos projectos e seu arquivo, em bibliotecas de recursos e objectos técnicos e de Arte.

5 – As equipas técnicas e os recursos desenvolvidos poderão servir outros projectos exteriores à instituição, sendo a iGV devidamente recompensada.

6 – A instituição iGV, será desenvolvida como uma **escola** (sem fins lucrativos) produtora de objectos de cultura, criando em paralelo – estabelecendo parceria com as universidades – um curriculum tipo profissional ou pós-graduação em **investigação na área das Artes**, na sua orgânica e no **saber fazer** dedicado às Artes, criando um programa de estágios com participação de docentes e discentes das universidades.

7 – Com o seu desenvolvimento, a instituição iGV poderá (deverá) acompanhar grupos de teatro, amador ou profissional, de modo a levar aos palcos algumas das peças de Gil Vicente, produzindo em parceria com os respectivos grupos ou Companhias de Teatro profissional as gravações desses espectáculos.

8 – Com tudo isto queremos dizer que deverá ser criado um **certificado** que clarificará a

qualidade dos produtos da instituição iGV, e aquelas produções teatrais que tiverem a sua colaboração e ou a sua aprovação.

9 – Tendo em vista a certificação da produção ou da instituição iGV, esta acordará com a sua tutela – de Portugal ou de Espanha, ou de outro país de uma das línguas – e com as universidades, na criação de um Conselho Consultivo, ou de Certificação, composto pelos especialistas em Gil Vicente e no teatro quinhentista das universidades de Portugal, de Espanha e/ou Latino Americanos.

B – Em termos exteriores à instituição iGV

(por exemplo)

1 – A criação de uma **escola** iGV como modelo (e ou experiência piloto), produtora de bens (meios de produção e bens consumo), constituindo ao mesmo tempo, uma instituição de formação, tendo por base a produção efectiva de recursos humanos, qualificados pelo *saber fazer*, e dos respectivos bens de consumo, de meios de produção e recursos materiais para satisfazer outras actividades da mesma ordem, poderá constituir um pólo dinamizador de desenvolvimento do país, pela expansão e aprofundamento da sua cultura, como centro de irradiação do conhecimento, do saber e do saber fazer.

2 – Os novos recursos humanos, qualificados com a colaboração da iGV, acompanhando e participando na produção dos bens de consumo, e conhecendo de perto o seu estudo e planeamento, constituirão no futuro um apoio em serviços e em recursos técnicos (bibliotecas de recursos vídeo, informáticos, históricos, literários, artísticos, etc.). Contudo, com os estágios concluídos, os formandos poderão eles próprios criar empresas com as suas próprias linhas de produção, com objectos e objectivos diferentes.

3 – Muitos dos produtos culturais criados, assim como os recursos criados com os objectivos deste Projecto, como também a própria formação de recursos humanos, uma vez concretizados, podem constituir objecto de receita, como por exemplo:

a) Com a produção de objectos de cultura especializados, englobando os muitos aspectos da obra de Gil Vicente: históricos, políticos, sociais, filosóficos, etc., publicações em livros e em suporte digital para múltiplas finalidades, incluindo programas destinados aos media.

b) Com a produção de objectos de cultura certificados, podem ser produzidas as versões didácticas de diferentes níveis: para crianças, jovens, e para o grande público nacional, europeu e global, destinados aos vários mercados e aos media.

c) A par das versões didácticas podem ser produzidos objectos com a informação documental, histórica, artística, biográfica daqueles que são figurados nas personagens das peças (x, y ou z, *vistos* por Gil Vicente, i.e., Carlos V, Henrique VIII, Francisco I, Fernando de Habsburgo, João III, Clemente VII, Erasmo, Lutero, etc., *vistos* por Gil Vicente) em formato de livro, em suporte digital, em vídeo documental, vídeo de animação, conforma os fins e o público alvo.

d) Pela encenação em palco, em cinema ou vídeo das peças de teatro, e de divulgação da documentação produzida, pelos direitos adquiridos.

4 – Uma actualização constante dos meios e materiais necessários à produção pode constituir uma despesa sempre necessária. Todavia, a informação, o conhecimento e a formação técnica inicial na utilização das novas tecnologias hoje disponíveis será indispensável no arranque da instituição, assim como a actualização permanente de todos os colaboradores.

5 – Na sequência de Gil Vicente a organização iGV deverá debruçar-se também sobre os autores e o teatro que se lhe seguiu na península ibérica a na América Latina.

Observação – comentário

Sempre considerámos que qualquer que fosse a **formação** ela só se tornaria *efectiva e eficaz* quando realizada com o respectivo processo de **trabalho produtivo** a que a respectiva formação se pretende aplicar.

Sempre considerámos haver desperdício de recursos e ineficácia nos programas de formação fora do contexto de uso e produção de valor material ou acrescentado.

Conclusão

Especificamente, prevê-se uma instituição iVG, como **escola**, (Fundação ?), dirigida para a investigação, restauro e divulgação da obra dramática de Gil Vicente, mas também para a investigação, desenvolvimento e produção de bens culturais.

Uma *escola* para formação dos recursos humanos para a investigação nas áreas das Artes e para a produção de bens culturais que utilizem meios técnicos semelhantes e saberes semelhantes, portanto, uma Entidade produtora de bens culturais, vocacionada para o desenvolvimento de recursos técnicos e humanos.

Em resumo, considerando uma perspectiva de Inovação...

Pese embora o sentido comercial da palavra *empresa*, nós utilizamo-lo (também o utilizámos anteriormente) no sentido de empreendimento, cometimento, acto arrojado de propor e de pôr algo em prática. Contudo, ainda que *sem fins lucrativos*, há que obter resultados. Este Projecto pode ser visto, pelo seu embrião, como uma *micro-empresa* que se perspectiva num pequeno empreendimento e se constitui como **escola**... Que afinal poderá transformar o panorama do ensino – formação, produção de recursos humanos – e mesmo toda a produção de bens culturais e materiais.

Porque, numa perspectiva de futuro, o modo como a sociedade actual encara a produção de qualquer objecto, seja produto industrial seja produto da terra, esta forma de organização pode constituir o novo tipo de *escola* (média e superior), a **escola-empresa** – um lugar como o que esboçámos – que seria aquele espaço orgânico mais adequado ao desenvolvimento de um projecto e à produção de quaisquer bens sociais (culturais ou outros) destinados ao mercado (foi esta a perspectiva constante nas versões anteriores deste esboço de proposta de Projecto iGV).

Com a recuperação das obras de Gil Vicente pretende-se também, a par de desenvolver a investigação em Arte, criar e desenvolver o *saber* e o *saber fazer* em áreas importantes da criação lúdica e cultural da actualidade: as artes conjugadas na produção de objectos de cultura, a produção vídeo (digital) e a animação 3D.

Tais técnicas necessitam, para o seu desenvolvimento, da formação de recursos humanos muito especializados e da criação de um *saber fazer* apropriado, mas o mais importante, necessitam sobretudo de um **objecto** e de um **objectivo específico**, algo que se constitui como motivador, um objecto interessante e muito concreto a desenvolver, sem o qual a formação se torna sempre inútil. Neste caso as obras de Gil Vicente constituem, além do *manancial* ideal, a **motivação** e o **objectivo**, oferecem uma grande variedade de **objectos** (que se conjugam em cada peça de teatro) com suportes (bases) muito reais para a criação, formação e inovação nestas áreas.

Situação actual

Há quase dois séculos que os estudiosos se debatem sobre as obras de Gil Vicente, e o debate abrange os mais variados aspectos: o tratamento dos textos, a forma dos textos e dos diálogos, os seus significados, as fontes do autor, o simples entendimento do texto da obra, etc., considerando o pensamento coetâneo aos investigadores e ao da época das peças, tentando deslindar aquilo que cada uma exprime, representa e comunica.

Apesar de algumas (muitas) discordâncias entre os analistas, foi tacitamente aceite a ideia romântica – melhor, criada pelo romantismo – de um Gil Vicente no crepúsculo medieval e, desta ideia, se criou e se definiu um homem. Assim, ainda hoje, uma figura imaginária personifica o autor do teatro da Corte portuguesa de quinhentos e, é esta figura

que surge representada nas enciclopédias, que se fornece no ensino às escolas, em quase todos os níveis da aprendizagem e da investigação. Enquanto que das suas peças se fornece uma leitura simples para gente simples, com carácter popular. As investigações mais recentes vêm demonstrar, claramente, quão erradas estão as ideias estratificadas sobre o autor e o seu teatro.

Torna-se, portanto, necessário e urgente iniciar o trabalho de apresentação das peças de teatro, recriadas conforme a sua época, o seu meio social, com o entendimento e sentido próprio clarificado e, tanto quanto for possível, tal como o autor as terá encenado.

Para o trabalho de transformação das mentalidades, de aprofundamento do saber sobre a obra de Gil Vicente, consideráramos útil a colaboração das universidades – na sua actividade docente e, sobretudo, na investigação especializada, – bem como o eventual apoio institucional no intercambio com o estrangeiro.

Há também que mostrar e demonstrar ao Mundo – ao país, à Península Ibérica e até à América Latina – a obra de Gil Vicente tal como ela deve ser vista, entendida, apreciada... É para esta tarefa que propomos a criação de uma “*instituição*”, iGV.

Percurso e trabalhos realizados

1 – Recolha bibliográfica de trabalhos relacionados com a ***História da Europa***, em aspectos políticos, sociais, ideológicos, filosóficos, culturais, etc..

a) Leituras de Platão e Aristóteles, tendo presente que Platão era o filósofo *influyente* no Renascimento... Trabalho sempre necessitando de novas abordagens.

b) Uma ***Cronologia*** dos acontecimentos históricos, políticos, ideológicos, sociais, culturais, etc., um trabalho em parte realizado, conta com cerca de 19.000 palavras em mais de 4000 linhas de texto. Mas sempre a completar (e corrigir).

c) Recolha de ***biografias*** das principais figuras da vida política, social e cultural da época; faltam dados biográficos importantes de algumas personalidades da época.

d) Um trabalho com vasta compilação, mas sempre necessário (inacabável), é a identificação das ideias, temas, conceitos, assuntos, etc., da vida cultural vivida na época e dos seus principais animadores, não a leitura que se fez posteriormente, ou que hoje se faz daquela época. Apresentação do pensamento dominante (e seus autores) do século XV e XVI, sempre a ser estudado em *leituras da época*.

e) Em fase inicial está a recolha de dados sobre os ***conflitos ideológicos*** e políticos *por dentro* da Igreja (dogmas, evolução dos conceitos, concílios, Papas, lutas internas, etc.), ao longo da sua história, e em especial a *Reforma*.

2 – Trabalho relacionado com a cultura popular da época.

Em estudo indirecto (literatura e outros textos, *Ordenações, Processos*, etc.) e em estudo pelas tradições de carácter popular e regionalismos, alguns que ainda hoje se podem encontrar. Neste sentido publicámos em Maio de 2005: ***Os Maiores de Olhão e o Auto da Lusitânia de Gil Vicente***, onde apresentámos uma breve investigação da cultura popular que ainda reflecte manifestações do tempo de Gil Vicente presentes em muitas das suas obras dramáticas.

3 – Trabalhos relacionados com a ***obra dramática*** de Gil Vicente.

a) Com o estudo da obra de Gil Vicente, e dos autos quinhentistas, foi identificada nas suas obras uma *linha condutora* que, presente em todas as peças, acompanha a História da Europa *bem em cima* dos acontecimentos. Esta *linha* permitiu ordenar e datar correctamente as obras, identificar peças anónimas como da autoria de Gil Vicente, e sobretudo permitiu-nos identificar o *mythos* (fábula, enredo, trama...) de cada peça, identificando também as suas personagens como figurações de personalidades da época, os políticos, os ideólogos, etc., a par das alegorias, entidades religiosas.

b) Em 2008 criámos o Sítio Internet www.gilvicente.eu e, de parte do trabalho desenvolvido, fomos e vamos publicando na Internet o correspondente ao publicado em

livro. (Em verdade, se não adiantámos mais na Internet foi porque necessitámos garantir a autoria dos trabalhos através do Depósito Legal).

c) Numa segunda fase do processo de análise das peças, concluímos uma primeira interpretação ao **Preâmbulo** e ao **Epitáfio** da *Copilaçam de 1562*, e apresentámos a análise do **Auto da Alma** (1508), publicado em Julho de 2008, para assinalar os 500 anos do primeiro auto de Gil Vicente escrito em Português. Assim:

(1) **Gil Vicente e Platão, Arte e Dialéctica, Íon de Platão**, onde realizámos a análise da acção dramática do *Íon* de Platão. E demonstrámos a retórica de Gil Vicente e as suas fontes em Platão.

(2) **Auto da Alma, Erasmo, o Enquiridion e Júlio II**, onde apresentámos um resumo das tramas de alguns dos autos, onde se identifica a presença de Erasmo, Lutero e outros, figurados em personagens das cenas (e no *mythos*) de algumas das obras.

d) Em paralelo desenvolvemos a análise das peças, pela ordem cronológica da sua criação. E, acompanhando os textos destas publicações, preparou-se uma leitura (de época) da *Poética* de Aristóteles.

e) Com os 500 anos do **Auto da Índia** (1509), o primeiro auto bilingue em português e castelhano, publicámos na Internet, www.gilvicente.eu em formato PDF (para reprodução livre).

f) Em continuação do progresso dos estudos, em Março de 2010 publicámos:

(3) **Gil Vicente, Carta de Santarém de 1531**, onde, *completando a análise da prosa* conhecida do autor, analisando a descrição dos acontecimentos, apresentámos o pensamento exposto pelo autor.

(4) **Gil Vicente, o Velho da Horta, de Sibila Cassandra à “Tragédia da Sepultura”**, onde apresentámos a análise completa do *Auto do Velho da Horta* de 1512, corrigimos a datação de *Sibila Cassandra* para o natal de 1511 apresentando uma sinopse muito completa do *mythos* (enredo e trama) desta.

(5) **Gil Vicente, Auto da Visitação, Sobre as origens**, onde apresentámos os factos e a cultura que esteve na fundamentação da *mythologia* que envolve a primeira peça de Gil Vicente: *la Cabaña Real*, e *el Honrado Consejo de la Mesta de Pastores...*

g) Em Fevereiro de 2012 publicámos:

(6) **Gil Vicente, Tragédia de Liberata, Do Templo de Apolo à Divisa de Coimbra**, onde apresentámos uma análise prévia da peça, **O Templo de Apolo**, depois a tradução do Castelhano, e em verso, da peça conhecida como *Comédia sobre a divisa da cidade de Coimbra*, que intitulámos por **Tragédia de Liberata** (de 1526).

(7) **Gil Vicente, o Clérigo da Beira, o povo espoliado – em pelota**, onde apresentámos uma pré-análise do **Auto das Ciganas**, e do **Auto dos Escrivães do Pelourinho (Auto da Feira da Ladra)**.

h) Entre 2013 e 2016 publicámos em formato PDF para distribuição gratuita no Sítio Internet (www.gilvicente.eu) segunda edições de: *Gil Vicente, Auto da Alma...*; *Gil Vicente, Tragédia de Liberata...*; *Gil Vicente, O Clérigo da Beira...*; e iniciámos a publicação de novos livros com análise de outras peças, em formato PDF (gratuitos).

(8) **Gil Vicente, Exortação da Guerra, da Fama ao Inferno (1515)...**

(9) **Gil Vicente, Auto Pastoril Castelhano, a Autobiografia em 1502.**

(10) **Gil Vicente, Auto dos Reis Magos, (festa) Cavalcada dos Reis.**

(11) **Gil Vicente, Auto dos Quatro Tempos, Triunfo do Verão – Sagração dos Reis Católicos (1503)...**

i) Entretanto, com a análise já completada, outras peças de Gil Vicente – dadas como desaparecidas – estão para publicação, aguardando apenas a conclusão daquelas que terão de ser publicadas na mesma data (prevista para 2017). Pois prontas estão:

(12) **Gil Vicente, Aderência do Paço...**

(13) **Gil Vicente, Vida do Paço...**

E em fase de conclusão do texto de análise das obras, estão para publicação,

repetimos, na mesma data de 2017, os seguintes seis títulos (livros):

- (14) *Gil Vicente, Auto da Feira...*
- (15) *Gil Vicente, Auto dos Físicos...*
- (16) *Gil Vicente, Auto em Pastoril Português...*
- (17) *Gil Vicente, Inês Pereira...*
- (18) *Gil Vicente, Frágua de Amor...*
- (19) *Gil Vicente, Tragédia Dom Duardos...*

Incluindo-se ainda, entre estas publicações, a exposição das razões que conduzem a determinar que Gil Vicente foi autor do *mythos* do *Auto da Regateiras de Lisboa...*

j) Junta-se, como ilustração deste Projecto, as edições digitais (PDF) em CD-ROM das publicações atrás referidas neste formato (tal como se encontram em Depósito Legal).

Reflexos públicos e eruditos das nossas publicações

Mais de onze anos após a nossa primeira publicação e mais de oito anos depois dos dois livros de 2008 – marcos da mudança – exceptuando os amigos, os investigadores doutorados do Centro de Estudos de Teatro (CET) da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, e os docentes das universidades que tiveram, eles próprios, a iniciativa de acesso aos nossos trabalhos, publicados e oferecidos às bibliotecas das faculdades, que reconhecem a qualidade e o impacto da nossa análise das obras, não se detectam no universo cultural lusófono quaisquer outros reflexos, senão vindos do Brasil...

Ainda que sem concretização do Projecto, ou ainda que este jamais se venha a realizar em Portugal, tão somente pelas nossas publicações, datadas, desde 2008 entradas na Biblioteca Nacional de Portugal (Depósito Legal) e em instituição com finalidade semelhante em Espanha, *demarcámos* o ponto de viragem colocando um **limite (2005 – 2008)**, datando e definindo o momento histórico-cultural do **corte epistemológico (2008)** em matéria do conhecimento da *obra dramática* de Gil Vicente: no contexto do *estado da arte* da investigação científica sobre o seu teatro. Aliás, neste contexto devemos tornar público que tal *momento* ficou muito bem assinalado – por *extrema*, simples documento com valor histórico cultural – com um certo reconhecimento, (citamos) *independentemente das sintonias ou discordâncias*, plasmado sobre um cartão (timbrado: Presidente do Conselho Científico da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra) manuscrito, o qual conservamos, agradecendo a recepção e felicitando-nos *pela fundura com que trata os assuntos*, assinado pelo então titular e datado de 27 de Agosto de 2008, na sequência da nossa oferta do livro com o trabalho de análise do *Auto da Alma*, publicado em Julho, nos seus 500 anos.

É possível que alguns dos ainda considerados especialistas que, há oito, há seis ou ainda há quatro ou três anos recusaram as nossas análises, se vejam agora *comprometidos* e imponham o silêncio aos (e nos) meios que dominam, tentando silenciar um *simples galileu*. Porém, quanto mais tarde aceitarem a realidade e a correcção das nossas análises, que em qualquer caso, avançam, e continuaremos a expor, mais se comprometem e expõem a debilidade das suas próprias capacidades e competências.

Ao público em geral, às bibliotecas e às escolas (mesmo a algumas universidades portuguesas) as nossas publicações só chegam por oferta nossa. As editoras com subsídio público para laçarem clássicos, de Gil Vicente suspenderam a sua publicação, e outras, quer por pressão de algumas editoras dos velhos textos sobre as obras de Gil Vicente, quer por inércia, apenas estão interessados em divulgar e expor o que se repete constantemente nas TVs, o futebol, o crime, a vida de um ou de outro, as intrigas e, os escribas e escritores de moda (locutores de TV, etc.), a propaganda e a auto promoção dos políticos...

Sem padrinhos nem compadres, nem contactos de terceiros nos meios políticos e nas elites sociais – *de fora* – não nos tem sido permitido avançar. Mas sabemos que, em Portugal, se acaso se encontrasse alguém nos meios aderentes à política ou à socialite

jornalística, com as capacidades mínimas para usar este nosso Projecto – *por norma* – com certeza que ele já teria encontrado *outros dons, e donos* – o que há de vir a acontecer (sinais há de que em Portugal se molda o oportuno) – porque o tornámos público em 2009, para além do envio às entidades oficiais, também está publicado na Internet desde essa data. Pois, nestas condições, temos perspectivado o nosso trabalho por via da Internet, desenvolvendo-o, dando expansão universal à língua, ganhando público, e encontrando lugares de sapiência, gente interessada em descobrir e em saber... Quem não acompanha, repudia, omite ou nos tenta silenciar, protegendo *os seus quintais* supondo proteger a sua carreira do desconhecido, acomodando-se ao “saber instituído” e aos lugares comuns feitos de leituras, sobre leituras e leituras mal realizadas, estará apenas a comprometer o seu próprio saber.

Com os textos apresentados em www.gilvicente.eu – trabalhos em domínio público, não contando com os pedidos por email, desde 2013 contamos já **muitas centenas de downloads** por cada livro publicado em PDF (só do estudo analítico sobre o *Auto da Alma*, mais de dois mil exemplares) totalizando muitos milhares – o nosso trabalho tem tido uma expansão inédita, e com o seu desenvolvimento vai adquirindo cada vez mais público, e mais qualificado, as ideias expostas adquirem maior divulgação, graças às diversas universidades do Brasil, Estados Unidos da América, Canada, tanto como de outros países da América latina. A percepção que se faz da obra de Gil Vicente vai-se transformando. De toda a parte detectamos *downloads* a partir de universidades: da Islândia à Nova Zelândia, do Chile ao Japão, pois a identificação registada pelos IPs permite-nos dar conta de onde se fazem as leituras e os *downloads*, e sabendo que os realizados nas universidades (que identificámos) podem corresponder a grupos de trabalho (docentes e discentes), multiplicam-se as cópias dos *downloads* efectuados.

O tempo de permanência em cada página (mais de 10% da visitas prolongam-se por mais de uma hora, e 16% por mais de 20 minutos), o número de páginas consultadas e o crescente número de visitas a www.gilvicente.eu, que varia consoante a época do ano, atingindo o pico mais alto, com mais de seis mil visitas por mês, nos meses de Março a Junho, o regresso multiplicado do mesmo visitante ao Sítio Internet mostra uma média de 12% das visitas, dados informáticos (estatísticos) que constituem evidências testemunhando o progresso na divulgação do nosso trabalho. De salientar que uma maioria de visitantes divulga o Sítio por email, informando colegas e amigos que acedem ao Sítio directamente pelo domínio www.gilvicente.eu (sem buscador, *browser*) e, de momento, o Sítio – hoje a necessitar de remodelação – conta com milhares de apontadores directos (links), quase dois mil (1.847 no início de Setembro) provenientes de mais de mil domínios Internet. Cumpre-nos ainda esclarecer que não participamos, nem nunca participámos, em nenhuma rede social, como linkedin, facebook, twitter, ou quaisquer outras, e que se www.gilvicente.eu tem apontadores a partir dessas redes, estes tais não estão contados.

Comentário final

Conscientes que este nosso Projecto encaixa perfeitamente, em quaisquer que sejam os requisitos, para ser apoiado por instituições responsáveis pela Cultura em Portugal ou na Europa, decidimos outrora apresenta-lo às entidades responsáveis do país, todavia, não obtivemos qualquer resposta, nem do Ministério da Cultura nem de outras instituições contactadas (FCT). Largos anos decorridos, voltamos de novo com mais uma tentativa (por certo a última), requerendo para o Projecto a atenção de (outros) novos responsáveis das mesmas instituições que zelam e devem promover a Cultura. De salientar que, por ser esta a nossa última tentativa de realizar o Projecto em Portugal, este texto será anexado às próximas publicações (2017).

Em suma, temos um projecto necessitando que se constituam as estruturas indispensáveis e que se estabeleçam as ligações nacionais e internacionais, mas temos consciência que os resultados de um investimento (num projecto deste tipo) podem

demorar mais de três anos, dependendo dos investimentos (e alargamento a instituições de outros países) e da sua divulgação. Todavia, quanto aos resultados, muito além dos económicos indirectos, poderiam e deveriam considerar-se os ganhos em prestígio e notoriedade dado pelo valor cultural em causa, pela valorização do património histórico e cultural alcançado na recuperação e divulgação da nossa memória colectiva como afirmação das línguas, da cultura e identidade dos povos ibéricos, pondo em evidência o *enorme manancial de conteúdos ricos e diferenciados* que, só na obra de Gil Vicente, permite envolver toda a Europa e a sua expansão global no início século XVI.

Outras vertentes do nosso trabalho foram ainda desenvolvidas.

Como, por exemplo, um guião para animação 3D, para a peça *Tragédia de Liberata*, sendo criadas algumas das figuras necessárias para encenar a peça e, ainda, realizadas algumas experiências, na sequência de um outro projecto, apresentado em 2012, a concurso do Ministério da Cultura de Portugal para 2013. De referir que, pelo júri do concurso, o projecto foi aprovado para ser financiado, mas muitos outros projectos considerados então de mais alto nível esgotaram as verbas disponíveis – muito embora não se saiba ainda hoje quais os seus resultados e os benefícios que nos deixaram – e não houve verba para apoiar o nosso projecto de produção vídeo digital com a encenação da *Tragédia de Liberata* de Gil Vicente.

Todos os nossos trabalhos são desenvolvidos em suporte digital e são realizados de modo a servirem os diversos meios que as novas tecnologias da informação colocam ao nosso dispor para produzir livros, vídeos, conteúdos Internet, etc.. E, como resultado dos nossos trabalhos sobre Gil Vicente e a sua obra dramática, sempre tem ficado algo útil às gerações actuais e vindouras.

Lamentamos ter desagradado a alguns especialistas (a *crítica tradicional*), mas não podíamos seguir os seus ensinamentos, tivemos mesmo de trabalhar em franca oposição ao saber estabelecido, contrariando a maior parte das ideias enraizadas e tão propaladas.

Embora preferíssemos pensar que a maioria dos especialistas portugueses não deram conta das nossas publicações por andarem ocupados com outras tarefas, as exhibições de espectáculos com textos de Gil Vicente (*História de Deus, Alma, Índia, Velho da Horta, Inferno*) em encenações fantasiosas – diríamos até que falseando o sentido das obras do autor – acompanhadas pela publicação e exposição de pareceres e comentários dos ainda considerados especialistas, no Teatro Nacional de São João (TNSJ) e no Teatro Nacional D. Maria II, entre Dezembro de 2009 e Abril de 2010, ou depois, entre o início de Março e 28 de Abril de 2012, na cidade do Porto, com uma representação no TNSJ do *Auto da Alma – ferido de línguas danosas* – apoiada com a erudição ministrada *in loco* pela *crítica tradicional*, periodistas e comentadores de serviço, bem como do então bispo do Porto, ou ainda outras representações fantasiosas usando a letra de peças de Vicente em 2013, têm vindo a evidenciar que alguns dos especialistas, vicentistas, ainda não conseguiram perceber que a sua *visão do mundo*, a sua leitura do universo de Gil Vicente e da sua obra dramática, atingiu já o seu ocaso em Agosto de 2008, com as nossas publicações nos 500 anos do *Auto da Alma*.

Oito anos se passaram desde então – é demasiado tempo – e, perante o recato da nossa actuação, a recusa (silêncio) em aceitar os resultados das nossas investigações, **conduziu-nos, e conduz-nos, a agir com a afirmação e a firmeza** no nosso saber e saber fazer, fazendo lembrar a quem silencia que está amesquinhando e se amesquinha num universo cultural demasiado limitado, que tem sido apresentado como cultura portuguesa. Os académicos *ainda* considerados como *especialistas de referência*, têm demonstrado que ou estão desatentos à vida cultural e às publicações que se vão realizando (arquivando na Biblioteca Nacional de Portugal), ou não souberam ler ou não tiveram capacidade para intervir, aceitando ou recusando com curtas e simples palavras fruto da sua magnânima erudição e inteligência... Pois, decorreram oito anos... Ou porque,

talvez *ignorando* nos pretendam desclassificar (que inconsciência!), ou talvez queiram apenas *parecer* desatentos (que estultícia?). Dirão os não especialistas que oito anos são insuficientes para tão árdua tarefa... Como? Conhecedores especializados em obras do século xvi, responsáveis por pelouros académicos de responsabilidade relacionados com o assunto, durante oito anos, não encontraram tempo para se pronunciar sobre alguns poucos trabalhos de alguém que – não sendo especialista, nem da área de conhecimento em causa – ao fim de cerca de três anos teve o arrojo de tornar públicos os seus estudos, editando e distribuindo as publicações atrás referidas, nomeadamente o estudo sobre o *Auto da Alma? De facto*, não somos adeptos da prática de qualquer auto-censura.

Ou se, de outra forma, consideraram argumentar que o nosso trabalho é *ficção* (boa ou má ficção, para o caso pouco importa) sobre a obra e a época de Gil Vicente, considerando *ficção* as *interpretações* que fazemos, cometendo tão abominável erro de entendimento, para o caso deste Projecto, a questão – ficção ou investigação científica séria – é irrelevante, pois este Projecto realiza-se sobretudo (1) no domínio científico da investigação em Arte, e (2) no domínio artístico, para o desenvolvimento das indústrias criativas. Portanto, qualquer que seja a posição daqueles que *ainda* são considerados especialistas na obra dramática de Gil Vicente, este será sempre um óptimo Projecto, que resultará de algum modo – ainda que não se concretize – na *leitura e interpretação* da **obra dramática** de Gil Vicente, de uma forma (1) e (ou) de outra (2).

De qualquer modo o nosso trabalho continua e continuará a fazer-se, prosseguindo o caminho traçado, conjugando-se com este texto os seus desenvolvimentos subsequentes.

Faro, Julho de 2009,

Actualizações em Junho de 2011 e em Maio de 2013.

Última actualização em 30 de Setembro de 2016.

Faro, 30 de Setembro de 2016.

Noémio Ramos

Email: noemio.ramos@gmail.com

Enquadramento cronológico

...na História do Teatro Europeu

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Amadis de Gaula

Cananeia (1535)

Caseiro de Alvalade

Dom Luis e dos Turcos

Dom Fernando

Enanos

Escudeiro Surdo

Farsa Penada

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

Floresta de Enganos (1536)

Jubileu de Amores (1531)

Lusitânia (1532)

Mistérios da Virgem, Mofina Mendes (1534)

Romagem de Agravados (1533)

Sátiros

Vicenteanes Joeira

Brás Quadrado ?

Triunfo de Cupido ? (1531)

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

O Teatro de Gil Vicente, por Noémio Ramos

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

Outras publicações do mesmo autor

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

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

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

1502 1536

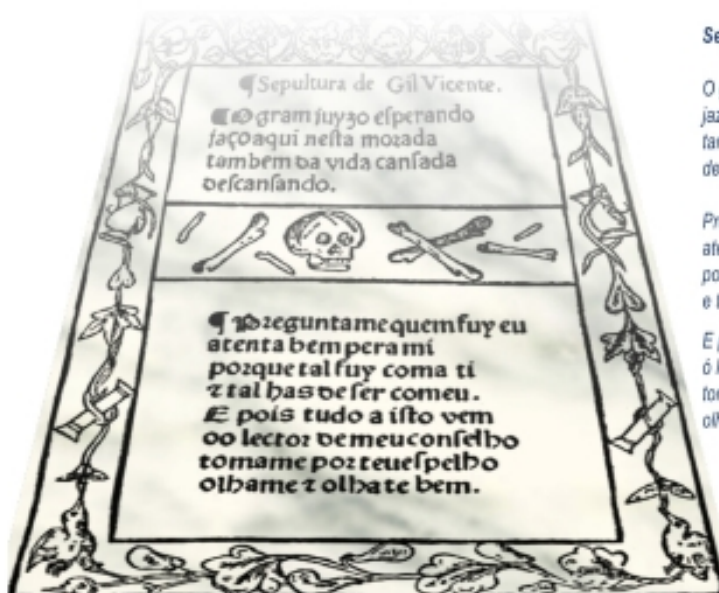
MOSCO - Idílio VI

*Pan amaba a Eco, su vecina; Eco ardía por un sátiro saltarín, y el sátiro se pe-
recía por Lida. Tanto como Eco amaba al sátiro, el sátiro amaba a Lida, y Lida
amaba a Pan. Así los inflamaba Eros. Tanto como cada uno de ellos amaba a
quien lo odiaba, cada uno de ellos odiaba a quien le amaba.*

*Y enseñaré esto a los que son extraños a Eros: "Amad a quienes aman, con el
fin de ser amados por ellos."*

Segundo Greclantiga.org a *editio princeps* da obra de Teócrito é de Milão, de 1480. A *editio princeps* de Mosco e Bion é da Editora Aldina, Aldus Manutius, as obras foram publicadas junto das de Teócrito (1495) em Veneza.

Queremos portanto dizer que *Pastoril Português* constitui um espectáculo, onde o autor criou um espaço dramático seguindo uma imitação idealizada, onde se há de pôr em cena, como recurso alusivo aquele idílio de Mosco, criando também por imitação o ambiente *pastoril clássico* da Arcádia (Virgílio), pela sua concretização figurada, ou por outras palavras, posta em cena como concretização do ambiente e vivência da acção dramática da peça. Como é evidente, um espectáculo realizado com a perspectiva de Gil Vicente – com grande ironia e sagacidade, espírito crítico – representando o universo cultural do seu tempo com os conflitos políticos da época.



Sepultura de Gil Vicente

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

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

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

frontispício do *Livro das Obras*