

Gil Vicente

Auto dos Quatro Tempos

Triunfo do Verão – Sagração dos Reis Católicos

História da Europa – 4

1503



Noémio Ramos

1ª Edição (PDF) - 2016

Na capa: *Virgem dos Reis Católicos*, (final do século XV).
Pintura de autor desconhecido.

Para melhor ler esta análise do *Auto dos Quatro Tempos*, siga:
Platão: *Íon, Hípias (Maior, Menor), República, Fedro*.
Aristóteles: *Poética, Retórica*.

... de Noémio Ramos:

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

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

Gil Vicente, Auto Pastoril Castelhana, A Autobiografia em 1502. Ed. 2014.

Gil Vicente, Auto dos Reis Magos, (festa) Cavalgada dos Reis. Ed. 2016.

Gil Vicente, Auto dos Quatro Tempos

Triunfo do Verão – Sagração dos Reis Católicos
História da Europa – 4

Autor e Editor
Noémio Ramos

1ª Edição (eBook PDF)
ISBN - 978-989-97749-9-5
Depósito Legal (BNP): 408131/16
Faro, Abril de 2016

Ficha técnica

Título Gil Vicente, Auto dos Quatro Tempos
Sub-títulos *Triunfo do Verão - Sagração dos Reis Católicos*
História da Europa – 4

Autor Noémio Ramos

Desenho e Capa Noémio Ramos

Revisão do texto Maria João Ramos

Editor Noémio Ramos

Localidade Faro – Algarve

Data Abril de 2016

1ª Edição, eBook PDF

ISBN **978-989-97749-9-5**

Depósito Legal **408131/16**

BNP



Em cima: Na iluminura uma figura representando el-rei Manuel I de Portugal.

Em baixo: Rei David, pintura de Pedro Berruguete. Possivelmente o retrato mais autêntico de el-rei Manuel I de Portugal, pintado quando se estimava que seria o herdeiro das Coroas Ibéricas, chegou a ser jurado como tal. A morte de Isabel (primeira mulher) em 1498 e depois do filho comum (Miguel da Paz) pôs fim a esse projecto.

David era o modelo de rei na cultura da época, na Península ibérica como em Itália, a pintura pode ter sido adaptada mais tarde para representar David.



A guarda real de el-rei Manuel I de Portugal (pelo menos enquanto duque de Beja) incluía mouriscos e fardava com tal, o rei muitas vezes também se vestia nessa moda passeando-se assim como consta das Crónicas, a descrição das feições e cor dos olhos, e até mesmo da figura corporal (braços e mãos), corresponde à figura de David pintada por Berruguete entre 1495 e 1498, de um rei Manuel relativamente jovem. Acresce a imagem repetidíssima da flor do cravo nas vestes de David, em imagens que também surgem em quase todas as iluminuras respeitantes a Dom Manuel.

Esta hipótese de Manuel I retratado *neste* rei David não está confirmada.



Índice

<i>Prefácio</i>	9
<i>Introdução</i>	15
Do espaço dramático à arquitectura de cena	17
<i>Sobre o “Auto dos Quatro Tempos”</i>	21
<i>Questões prévias: factos e conjecturas</i>	23
<i>Condicionalismos técnicos e estrutura formal</i>	25
<i>Pseudo condicionalismos formais</i>	26
<i>As fontes formais</i>	28
Breves notas sobre o teatro italiano da época	29
<i>Arquitectura de cena</i>	31
<i>As fontes documentais</i>	35
<i>Formas do texto da obra</i>	36
<i>Ainda a classificação das peças</i>	37
<i>Leitura do mythos</i>	39
<i>Sobre os Reis Católicos</i>	40
<i>Política de casamentos</i>	42
<i>Casa da Contratación de Sevilla</i>	43
<i>Domínio da Itália e Igreja: França – Espanha</i>	44

<i>“Quatro Tempos” e a pintura</i>	48
<i>Formas comuns à pintura e à obra dramática</i>	48
<i>Leitura da obra dramática</i>	49
<i>Sobre o Poder na Europa.</i>	55
<i>A recitação, o canto, as cantigas e a música.</i>	57
<i>Em conclusão:</i>	59
 <i>Auto dos Quatro Tempos</i>	 66

Prefácio

PoeTryMe is an intelligent platform for the automatic generation of poetry, with a versatile architecture that provides a high level of customisation. Before generating a poem, the user can define many parameters, including the poetry form, the line templates, the available semantic knowledge, the initial seed words that define the generation domain, the transmitted sentiment, and the generation strategy. In the end, PoeTryMe can explain the choice of words and lines. The core constituents of PoeTryMe are: (i) a semantic network, with words and semantic relations; (ii) a grammar with line templates which are semantic relation renderings; (iii) a sentence generator that uses the previous; (iv) a tool for performing syllable related operations; (v) a contextualizer for explaining the choices of words and lines.

PoeTryMe is developed in the Center of Informatics and Systems of the University of Coimbra, Portugal, mainly by Hugo Gonçalo Oliveira, and followed the research on Tra-la-Lyrics, a system that generated Portuguese text, based on rhythm.

A nossa actividade profissional autodidacta como analista, arquitecto de sistemas de dados e programador informático, teve início no fim dos anos setenta com o ZX81. No princípio dos anos oitenta criámos a programação para organização das turmas, distribuição do serviço docente, e canalizando estes dados para o processamento automático (não apenas a impressão) dos horários escolares (ZX-Spectrum) na Escola Secundária Gil Vicente (1983/84), bem como dos mapas horários para as reuniões dos conselhos de turma. Logo depois, passámos para os PC (personal computer) com Unix, DOS, Windows, e Redes Netware (Novell) internas e entre elas (externas), para a criação do *Sistema* de um grupo livreiro, o qual automatizámos em todas as suas funções, trabalhando apenas a tempo parcial (dia e meio por semana e sem colaboradores) – com ligações entre lojas e em diferentes cidades do país – tendo criado todo um sistema pioneiro e único de dados, e realizado toda a programação necessária, desde as interfaces com o utilizador às bases de dados e ao processamento funcional, usando desde o Assembler ao C++.

Estivemos entre os primeiros associados da APPIA,¹ associação que abandonámos após alguns anos, exactamente por encontrarmos demasiada falta de sustentação e concepções demasiado primárias sobre o pensamento, conhecimento e inteligência,

1 - Associação Portuguesa para a Inteligência Artificial.

manifestada pela maioria dos textos publicados pelos fundadores, tanto como pela panaceia à volta de uma linguagem de programação primitiva por limitadora e nada versátil, promovida pelos seus promotores e considerada de muito alto nível² (*Prolog*), como também pelas publicações internacionais distribuídas aos sócios.

Contudo, ainda que nada entendessemos de computadores ou de informática, ainda assim, sentir-nos-íamos plenamente à vontade para comentar o trecho em destaque, pela simples razão de que o referido texto se refere a um sistema pseudo-automático cujo objectivo (pretendido) – e em tudo o que orientou a sua concepção – se revela *de facto* na intenção de criar poemas, fazer poesia – poesia é Arte – e a Arte, em todos os seus fundamentos, tem sido uma das nossas preocupações, estudo e investigação, desde a nossa primeira formação.

O trecho em destaque – em inglês, e tal como consta na abertura (o *Abstract*) do respectivo sítio da Internet do (dei.uc) Departamento de Engenharia Informática da Universidade de Coimbra – constitui, por si só, uma das melhores demonstrações da completa ignorância das universidades (não só as portuguesas) de quase tudo o que se relaciona com as Artes em geral e, no caso particular com a poesia, pois neste pequeno texto, o seu autor, conseguiu formular a mais generalizada concepção de poema predominante no sector académico, afinal entre os seus pares, na Universidade de Coimbra, muito possivelmente como em outras. Se não fora essa a concepção mais avançada desta Universidade do que é um poema, para os seus ilustres académicos, todo o objectivo da programação, da dita inteligência artificial (AI), estaria errado por completo, porque haveria consciência de que os itens estabelecidos para a configuração do sistema (tanto como a sua arquitectura), o enquadramento e os parâmetros de “geração de poemas”, não estariam de acordo com a análise do que consideram ser um poema, não cumprindo portanto os objectivos requeridos para o sistema, pois, a concepção de um sistema, e a sua programação, inicia-se pela análise da realidade que o pretendido sistema informático (computacional) deve realizar (simular), inicia-se pois consultando os especialistas (no caso, os sábios, os académicos da especialidade *poesia* das universidades), e o não ter realizado (a análise dessa realidade), seria, em qualquer que fosse o caso, um erro primário e infantil, até impróprio de um aprendiz de informática, vergonhoso para qualquer doutor das disciplinas em causa.

A tola infantilidade manifesta no *PoeTryMe* trás-nos à lembrança os tempos de escola, quando frequentávamos as Belas Artes, por ser atitude bem comparável, quando, logo na frequência do segundo ano de pintura, dissemos: *então vamos brincar à cerâmica*, respondendo ao professor que propôs que realizássemos ensaios de cerâmica pintando com guache sobre azulejos já vidrados. Hoje Catedrático jubilado – foi dinâmico elemento da AICA e “estrela” da TV – vangloria-se de ter introduzido na Escola (Faculdade) programas didácticos de “modernidade”, todavia mais apropriada-

2 - Em *informática* um *alto nível* significa menor complexidade de programação, porque mais próxima da lógica e linguagem natural, enquanto que um *baixo nível* quer dizer mais ao nível da máquina, muito mais complexidade na programação, muito maior exigência de conhecimentos.

dos ao ensino básico que ao secundário, mas nunca próprios de um Ensino Superior qualificado em Belas Artes.

De um modo mais cosntrutivo, vejamos: a primeira questão seria saber definir *inteligência artificial*, porque na prática corrente, bastante primária como o comprova o *absract* do *PoeTryMe*, ela pretende ser uma imitação da inteligência humana. *De facto*, a *inteligência artificial* é, no entanto, possível de definir quando aplicada a *dispositivos* (máquinas em geral, ainda que virtuais, software, etc.) que executem uma ou múltiplas acções (ou operações) com objectivos limitados (ainda que de ordem quantitativa aparentemente ilimitada) e muito bem determinados. Mas esta *inteligência* (artificial) apenas tem que ver com uma faceta mínima da inteligência humana, representando somente o *domínio* de uma qualquer *mecânica operacional com base na lógica* (coisa que jamais se aplicará à Arte) exercido sobre colecções pré-classificadas e estruturas organizadas de dados e procedimentos enquadrados na concepção do sistema, aplicando-se inclusivamente na aquisição de novos dados e parâmetros de funcionamento; e através deste *domínio*, *imitando* algum comportamento da inteligência humana *em uso* de *funções semelhantes*, seja na aquisição de informação, na sua acumulação e organização em memória, classificação e estatísticas de sucessos, no desejo de “uma aprendizagem” pela máquina..., etc., mas sempre direccionada àquelas *funções* muito bem definidas. Aparentemente, quase todo o *como*, que conduziu à construção do sistema *PoeTryMe*, estaria correcto, se a concepção do objectivo (poema), e do *objecto em causa*, não se tivesse constituído a partir de equívocos – défice de saber, falta de conhecimento e de entendimento – sobre o que é um poema (o que é Arte) e como se define a *técnica* (autêntica) de construção de poemas, e assim, se comporta tal como ao querer fazer cerâmica pintando azulejos vidrados com guacho. Pois, para além de um poema ser um objecto de Arte, a questão que estamos aqui levantando – o *objecto em causa* – é a da *técnica* de fazer poemas, ou da *técnica* de fazer cerâmica. O facto é que, um tal *brincar* – seja na técnica da cerâmica, seja na de poetar – nem sequer constitui *jogo lúdico* (educacional), antes pelo contrário, induz e cimenta o erro técnico e a barbaridade conceptual. Como no caso da “cerâmica” a *técnica* de fazer poemas do *PoeTryMe* é no mínimo ridícula, e de tal modo que, uma como a outra não merecem sequer análise, senão acrescentar o seguinte: não estão *imitando* nem a *técnica* nem a *inteligência humana*, não estão imitando, nem de longe, as *aparências*, mas apenas as *supostas aparências*, porque dificilmente um azulejo pintado se vai parecer com cerâmica, e quanto ao *PoeTryMe*, basta ler os resultados para constatar o logro infantil mais tolo e bárbaro, mas, como no conto do *rei vai nu*, todos aderem ao *cortejo*.

Todavia, no caso da Arte, qualquer das Artes, na metáfora, metonímia..., no domínio figurativo da inteligência humana, o computador actual, melhor, com toda a informática que nele corre (a máquina de Von Neumann), nada tem a dizer nem fazer, e quando alguém pretende entrar neste campo (Arte), apenas expõe a sua mais primária e boçal concepção de Arte, a maioria (académica iluminada das *ciências*)

supondo que a Arte se pode fazer com Ciência, baseando-se também na lógica, no domínio da razão, como se esta se constituísse nos próprios alicerces do pensamento. Confundem-se na sua própria mente não definindo o que, para *o pensamento*, constitui um sinal, indício, signo, símbolo, ícone, configuração, forma, espaço, sistema (de espaços, etc.), processo, *universo de processos...*, não definindo imagem, forma, figura, pensamento figurativo, etc.. Não distinguindo o universo do conhecimento evocável (com suporte em representantes simbólicos) do conhecimento assimilado pela vivência inconsciente, sensível, perceptível, emocional e até racional (mas não evocável, sem representação simbólica). Se em muitos domínios, da linguística às teorias da informação, e informação estética, passando pela psicologia e psicanálise, se realizaram algumas especulações que determinaram algumas perspectivas de avanço sobre as teorias do signo, todos os restantes *elementos* conceptuais, permanecem ainda numa bem pronunciada obscuridade quando aplicados ao pensamento e às teorias do conhecimento.³

Assim, e por enquanto, vamos lidando com as concepções boçais de *arte*, de *criatividade*, *expressões*, “*linguagem da arte*” (como se a Arte fosse uma linguagem), e muitas outras mais..., produto das mentes mais aderentes ao sistema de Poder (e Saber) que governa o corrente *universo* pseudo-cultural, ou as mentes promotoras de uma dita “educação pela arte”, com o beneplácito de fundações e de ilustres académicos, comissários, curadores, “críticos de arte”..., que em geral, como Hípias ou Íon, papagueiam as ideias do último livro acabado de ler, seja ele do Adorno seja do Zé do Jornal da Esquina... Ou damos conta de notícias de crianças (génios) que produzem “obras de arte”..., crianças e até robots, ou macacos, ou cães, mas sempre, os ditos *criativos*, ou o *PoeTryMe* que, convém lembrar, vem na sequência de um outro (“*Classificador de poemas*”) já produzido por alguém no INESC,⁴ há bastantes anos, ou as fantasias em forma *castelo de cartas* (citações de citações sobre outras fantasias) em teses de doutoramento (como por exemplo: *Como construir um leitor de poesia*; e por certo, haverá outras), não esquecendo que a Lógica continua a ser o campo ideal e mais propício ao desenvolvimento de fantasias, como o *demonstrou* (na prática) Charles Lutwidge Dodgson (matemático) ao escrever *Alice no país das Maravilhas*, sob o pseudónimo de Lewis Carroll. Contudo, com o *PoeTryMe* não se trata apenas de Hugo Oliveira, pois o caso (projecto) apresenta-se como da Universidade de Coimbra – porque o *Centro de Informática e de Sistemas* pertence ao Corpo da Universidade – que o promove, e bem sabemos que é financiado pelas mais nobres, científicas e sabedoras Instituições portuguesas de apoio à Ciência e Tecnologia, que nas Artes continuam analfabetas.

3 - Sobre *inteligência artificial*, na concepção actual mais avançada, pode e deve ler-se a entrevista – para o grande público – (23-03-2016) dada à agência de notícias RIA Novosti, do professor da Cátedra de Cibernética, do MIFI (Universidade Nacional de Investigações Nucleares (?) da Rússia), Alexéi Samsonóvich, publicada por Sputniknews.com.

4 - Nuno Mamede e Paulo Araújo do INESC, *Classificador de poemas*.

No momento em que acabamos de escrever estas palavras tivemos notícia – sem surpresa, porque de certo modo até aguardávamos⁵ – do fiasco da “inteligência artificial” do *robot Tay* uma “teen girl” concebido pelos especialistas em IA da Microsoft e colocada no seu Twitter, que segundo as previsões da empresa, pondo em prática os *sonhos da razão* dos “cientistas”, considerava: *quanto mais falarem com ela tanto mais inteligente se tornará*. Afinal a *robot Tay* não alcançou nem a capacidade de discernimento de um *louro* (papagaio). Em menos de 24 horas comprovou-se a progressiva *estupidez* daquela AI.

Este prefácio expõe, de certa forma clara, a causa e as razões pelas quais haverá alguma dificuldade na leitura e compreensão do sentido do todo completo (entendimento) de uma qualquer Obra de Arte e, neste caso mais específico da peça *Quatro Tempos* de Gil Vicente e assim, da nossa análise.

Faro, Março de 2016.

5 - Na sequência do que afirmámos em 2008, em *Gil Vicente e Platão, Arte e Dialéctica, o Íon de Platão*. quando nos pronunciámos sobre a *República* de Platão e o *sonho da razão*, a *Utopia* de Thomas More, e a cegueira da *inteligência artificial*. (páginas 46 e 47).

Figura: Sistema de Ptolomeu

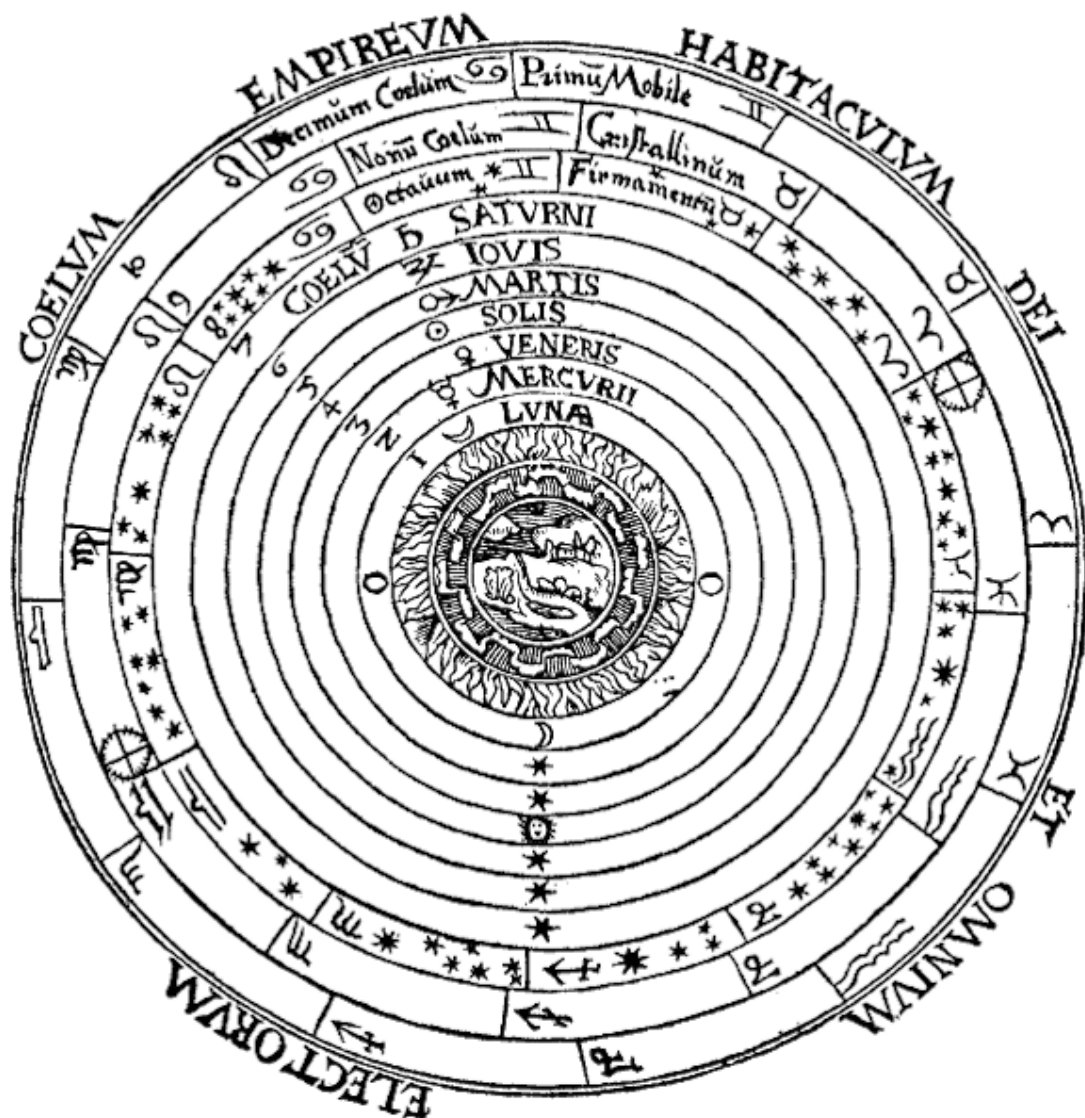
A partir do centro, *os elementos*: Terra, Água, Ar, Fogo.

Sistema planetário: (centro) Terra, Lua; Mercúrio, Vénus, Sol, Marte, Júpiter, Saturno.

Constelações de estrelas (signos do Zodíaco): *Céu das estrelas fixas*...

...ao Céu estrelado (doze signos), seguem-se as áureas do *Céu cristalino* (e *primo mobile*); e, por fim, o *Céu empíreo* (espaço etéreo), o Céu imóvel dos católicos.

Schema huius præmissæ diuisionis Sphærarum .



Introdução

Gil Vicente renasce no *homem vitruviano*, o artista plástico universal, inventor, músico, poeta trovador, retórico, etc., mas sobretudo, o *poeta dramaturgo* e o *filósofo dramaturgo* na esteira de Platão.

Perceber, ter a percepção do *espaço dramático* de uma peça de teatro de modo a reconstituir um *espaço plástico* – representativo do real(izado) ou do ilusório criado – onde se possa desenrolar a *acção dramática* e o seu *espectáculo*, a partir apenas do texto dos diálogos, será uma tarefa do encenador e do arquitecto de cena (cenógrafo). Porém implica sempre a *interpretação da peça*, e não apenas uma interpretação dela, partindo do princípio de (abordagem e) carácter científico que queremos representar *aquela* peça, bem determinada. Dir-se-á que, em verdade, nunca haverá duas interpretações iguais de um mesmo fenómeno, pois, um mesmo facto (fenómeno, evento...) visto por dois indivíduos não geram uma mesma visão. Contudo, cabe à Ciência encontrar e estabelecer uma interpretação comum (de objectos, factos, fenómenos, eventos...) e, se em determinadas ciências, ditas exactas, encontramos definidas essas interpretações (universais) e as aceitamos como *leis* (leis da física, da química, etc.), nas Ciências sociais e humanas, nos objectos de pensamento, Arte e Cultura, a interpretação científica destes objectos, que devia conduzir-nos apenas a uma interpretação única e universal – senão estaremos sempre a negar o *carácter científico* destas Ciências – contudo, apenas nos conduz a uma interpretação aproximada, progressivamente mais próxima da realidade desses objectos. Mas, mesmo no caso das *leis* das ditas ciências exactas, o universo interpretativo (explicativo) já deu reviravoltas (inesperadas) históricas. Todavia, alguns dirão, a este respeito, que se chamou ciência a algo que ainda não era Ciência, porém a concepção de Ptolomeu do Universo constitui-se como Ciência durante séculos, o que mudou foi também a *concepção* do que constitui Ciência no momento em que se passou daquela ciência para esta nova Ciência pelo conceito que hoje *repartimos*.

O percurso mais tolo do pretendido cientista é considerar que a realidade tem de obedecer às leis científicas já estabelecidas, e assim, decide que se deve actuar organizando a existência conforme essas leis que sempre assume como certas, o que *de facto* acontece com sucesso, mas só e apenas nas muitas tecnologias – sendo o caso de maior sucesso a informática, mas, mesmo nesta como em todas as outras tecnologias, sem excepção, se exigem alterações constantes, actualizações do saber e do saber fazer em progresso contínuo, – contudo, nas ciências sociais, sobretudo na economia política, os erros são devastadores para a sociedade, para o homem e para a humanidade, e nas ciências humanas, na Cultura, tais erros – erros que se cristalizam na perspectiva da *visão do mundo* do observador, analista, avaliador, e constituem uma constante universal – promovem e honram os falsos valores.

Complicando, para facilitar o seu progredir no conhecimento da realidade (como hoje faz o analista de sistemas), o Homem segmentou o conhecimento do real em partes, conformes a actividade exercida na sua acção sobre o real (em fragmentos), em *categorias* – o seu pensamento actua sobre a realidade: assim, o conhecimento não é mais que um estado da acção do pensamento, e pensar resume-se a activar os conhecimentos – em disciplinas especializadas, dividindo progressivamente a sua visão do Universo e Humanidade, ao ponto de julgar que aquilo que o seu pensamento constrói a partir do fragmento minimal específico (disciplinar) da realidade que conhece constitui todo o universo real, ao ponto de o matemático pensar que tudo é matemática, o químico que tudo é química, ou o economista que tudo são leis do mercado, etc..⁶ Mais grave, o *erudito*, em geral “castrado” de uma visão e desenvolvimento do pensamento espacial e figurativo durante a aprendizagem pela educação que recebeu – muito letrado em geral, seja nas ciências seja nas letras – adquire que, todo o pensamento (consequentemente todo o conhecimento se pode reduzir às *letras*) procede da corrente linear das palavras na mente humana, ficando assim enclausurado numa lógica linear dominadora dos percursos do tempo no exercício do seu *saber*, ao percorrer e reorganizar as suas memórias evocacionáveis, em confronto ou não com os objectos do real, que assim se reproduz e expande na e pela sociedade humana.

As leituras fragmentadas, lineares, conceptualmente limitadas (numa visão com palas) do conhecimento humano, tomadas pelo todo, ou pelo que qualquer dos especialistas considera mais importante por ser a sua área do saber (fragmento disciplinar), conduzem a aberrações, como alguns antigos exemplos o demonstram: quando Santos Dumont e os irmãos Wright (mecânicos de bicicletas) voavam em “avião”, os cientistas da época reafirmavam que esses “aviões” não podiam voar, ou quando os navegadores portugueses navegavam há muito (desde 1471) no hemisfério sul, ainda em 1520, os sábios espanhóis que seguiam com Magalhães, ainda consideravam que os peixes que saltavam fora de água estavam a cair (pela *teoria científica* aristotélica da gravidade) devido à curvatura do globo terrestre (e porque o hemisfério sul seria o inferno), e amedrontados, queriam voltar para trás. E a navegação fez-se – de pernas para o ar desde 1471 – nesse *mundo às avessas*,⁷ até que Newton (na segunda metade do século dezassete) contribuiu com uma definição das leis da gravidade, e hoje ainda, nesta muito limitada visão do conhecimento científico, dizem alguns dos *ditos cientistas* que a navegação portuguesa das “*descobertas*” não foi em nada científica, aplicando conceitos pouco claros de alguma actual “*ciência*” àquela época

6 - Exemplos em relação a *esta perspectiva*, perante os fluxos de *mercado* e sua cegueira, veio a notícia, a contratação por milhões de euros de serviços de despoluição do Vale do Ave, a uma empresa cujo responsável é também o principal responsável pela empresa que mais polui o rio Ave (*Jornal de Notícias* de 2016-03-10). Aliás do mesmo modo que a União Europeia (EU), paga mais de seis mil milhões à Turquia para receber de volta os migrantes que a própria Turquia provoca e incentiva, assim fomentando o negócio (de mercado) para mais receber da UE.

7 - Esta é a verdadeira natureza deste conceito de *o mundo às avessas* (hemisfério sul, inferno) na época anterior a Newton.

em que: se definiu o equador do planeta (portanto, quase consequentemente a medida do globo); pela primeira vez, se criou uma cartografia científica do globo terrestre; se criaram os instrumentos de orientação e processos de medida das distâncias; se traçaram as rotas de navegação, o modo de localização em qualquer lugar do planeta; se observaram com método os povos das terras novas (Terra Nova, designação que, em português, referia o que, mais tarde, foi denominado de Novo Mundo e América) e suas mentalidades, a fauna e a flora, etc..

Estas limitações na *interpretação*, seja na interpretação científica do mundo real (incluindo o social e humano), seja na interpretação de um texto ou na interpretação de uma obra de Arte, seja ainda ignorando o conceito de ciência de cada época a que respeitam os estudos, falhas no conhecimento das *versões* científicas da *interpretação* em cada momento da história humana, seja também pela definição muito delimitada do objecto em estudo, enquadrando-o num campo muito restrito e restritivo, sem ter em conta todas as áreas envolvidas (em sincronia ou não) ou implicadas na diacronia do fenómeno em estudo, conduzem sempre a aberrações, a maioria das vezes danosas para a visão do objecto em análise.

Sobre a *interpretação*, em diversos dos seus significados, lembramos um dos melhores textos filosóficos, o *Íon* de Platão, onde o autor apresenta o diálogo de Sócrates (sábio idealizado) com Íon – um tolo, profissional da performance – que se apresenta como executante de rapsódias das obras de Homero, que hoje podia ser um cientista que relata as teorias (obras) de outros, um jornalista que papagueia os média de referência, etc., porque a questão é a *interpretação* – no entendimento do objecto – e estes, tolos como Íon, *interpretam vivificando* as aparências das obras de outros.

Conhecer a realidade física, social e humana, independentemente das disciplinas, constitui a *área do saber da Arte* em geral, aliás como já foi exposto por Vitruvius há mais de dois mil anos, depois foi teoria e prática de Alberti e Leonardo da Vinci (prática dos homens cultos da renascença). Lamentavelmente, quando hoje consultamos a Internet (reflexo do conhecimento actual), verificamos que o pretenso cientista (especialista) na sua tolice, divulga que o pintor Leonardo da Vinci foi um cientista, que o pintor Samuel Morse foi um matemático, que a fotografia (iniciada com o *desenho fotogénico*) não foi inventada nem criada pelos pintores (entre muitos outros, Louis Daguerre) mas por Niépce, que a óptica não foi desenvolvida pelos pintores ou que a perspectiva linear aplicada na pintura foi uma aplicação da geometria projectiva (e hoje até é) que a Ciência só resolveu quase três séculos depois, etc., etc., dando expressão àquela muito limitada *interpretação* configurada no tolo (Íon) do *Íon* de Platão.

Do espaço dramático à arquitectura de cena

Colocada assim a questão dos conceitos de *interpretação*, que nos deve conduzir apenas a um só entendimento, uma só interpretação – a *interpretação dialéctica* (na

conjugação final de opostos) – de uma obra de Arte,⁸ vejamos um resumo da leitura do *espaço dramático* realizada na interpretação de *Quatro Tempos* de Gil Vicente: em primeiro, pelo que se refere ao que sucede na acção dramática, naquilo que constitui o necessário para a definição da componente plástica da peça, a arquitectura do cenário, podemos identificar facilmente três locais diferentes onde se desenrola a dinâmica da acção, dois espaços são indicados no início do texto da peça, na fala das personagens (logo pelo apresentador, o Serafim), elas entram em cena para um espaço onde actuam e, depois mudam do espaço de cena, dirigem-se para um outro espaço, onde está o presépio, enquanto que, um terceiro espaço – que se pode dividir ainda em dois – só surge referido, mais claramente quase no fim da peça, por David, quando na sua entrada resume o espectáculo que vem sucedendo, o que nos indica que haverá um outro espaço onde se podem ver os deuses do Planetário, destacando o seu centro, composto pelos *elementos* (terra, água, ar e fogo) / *tañen hoy caramillos* (580) tocando as suas flautas (charamelas), serão também músicos que acompanham o espectáculo de dança das ninfas (Plêiades), eles podem ter acompanhado de perto as bailarinas, destacando-se dos deuses que hão de estar no coro (local do coro da igreja, capela), porque ele David, também quer tocar (como os músicos) e cantar (como os Anjos e os Tempos) *y también quiero tocar / y cantar* (585), pois, já antes Júpiter havia apontado para estes *elementos* presentes:

(Júpiter:)

/// Alto niño en excelencia (450) / *yo vengo de las alturas / a te adorar*

/ y traerte obediencia / de todas las criaturas / sin faltar.

// De toda la redondeza / sin faltar digo ninguna / se ayuntaran

/ y adorar tu grandeza / tu divinidad sola una / me enviaran.

/// Diana y Febo lumbroso / Mars, Mercurio, Venus, Juno / donde moran

/ y Saturno venenoso / todos juntos de consuno / te adoran.

// Castos y Polas juñidas / y todo el círculo galaxo / y cristalino

/ y las Plíades locidas / te adoran en este baxo / de contino.

Os *elementos* (centro do planetário) estão presentes no coro da igreja (nas alturas) como instrumentistas, com as figuras dos deuses, tal como Júpiter os havia apresentado ao se abrir o terceiro (e quarto) espaço de cena quando se dirige ao espaço do altar para a adoração e sacralização das figuras presentes: Diana (Lua), Febo (Apolo, Sol), Marte, Mercúrio, Vénus, Juno esposa de Júpiter, rainha dos deuses (ficou no lugar de Júpiter, substituindo-o), e Saturno. Vieram de toda a redondeza e juntaram-se ali... E enviaram-me aqui junto de ti para adorar a tua grandeza. Quem? Aqueles deuses *todos juntos em unísono (consuno)*... E mais duas deidades, agora da mitologia grega – para condizer com as Plêiades (ninfas), filhas do titã Atlas (os titãs enfrentam os deuses do Olimpo) e da Oceânide Pleione (filha do titã Oceano) – Cratos (titã) e Palas (a deusa Atena do Olimpo) em união (aliança) que, com os quatro elementos (terra,

8 - Desenvolvemos já em *Gil Vicente e Platão, Arte e Dialéctica, o Íon de Platão*, 2008.

água, ar e fogo) acompanham as seis ninfas que se uniram aos deuses, e que dançam no espaço central deixado livre por Júpiter e pelos Tempos pastores a fim de manter vivo e centralizado o espectáculo: as *Plêiades* luzidias – te adoram aqui neste baixo (de) contínuo – isto é, as seis plêiades luminosas (a sétima não brilha porque não serviu os deuses), seis dançarinas bailam aqui ao som deste *baixo contínuo*. Portanto, o espectáculo de dança ao som de um baixo contínuo sucede no espaço central de cena, enquanto Júpiter e os Tempos estão no espaço do altar junto do presépio e da família real. Do lado oposto estão os deuses do planetário, enquanto Cratos e Palas, junto com os quatro elementos, terra, água, ar e fogo, acompanham as seis Plêiades na dança.

Se com a *toda la redondeza* o autor se refere ao *meio ovo* do cenário colocado no coro da igreja, atrás dos deuses com suas charamelas, ou se constitui uma alusão à esfera celeste, só teremos de concluir que se trata de uma conjugação das duas referências porque há músicos e cantores no coro da igreja, e se o coro está no andar por cima da porta principal da capela, haverá ainda outro cenário feito de montanhas, rios e flora bastante, que cobre a vista da porta, e serve para complementar a descrição feita nos versos que se seguem que, segundo a *crítica*, constituem uma descrição do planeta, tal como surge na *Enciclopédia de Anglicus (El Libro de proprietatibus rerum)*.

Porquanto também observámos como evidente a existência de paralelos entre *Quatro Tempos* e a *Festa del Paradiso*, que se correspondem exactamente no que respeita ao *espaço dramático* e, Júpiter é a figura principal nas duas peças, no *Paraíso*, Júpiter dialoga com os outros deuses, e em *Quatro Tempos* dialoga com os Tempos, mas a atitude é muito semelhante, além disso, em *Tempos*, o discurso de Júpiter sobre o firmamento na sua acção de adoração em uníssono, configura a unanimidade dos deuses sobre a questão em causa, porque em vez de dialogar com Júpiter os outros deuses tocam as suas charamelas (são músicos), assim numa intervenção também activa como sucedeu no *Paraíso*.

Os autores conceberam um *Triunfo Universal* com a sacralização dos homenageados: primeiro numa criação plástica de Leonardo da Vinci e do poeta Bernardo Bellincioni para o duque de Milão, Ludovico il Moro, em homenagem a Isabel de Aragão (princesa de Nápoles, noiva de seu filho), depois, numa criação global de Gil Vicente para sacralizar o *Triunfo dos Reis Católicos* figurados nos reis de Portugal. Os *Triunfos* são ambos representados em igreja (capela do castelo, Milão e Lisboa) sucedendo a sagração dos homenageados junto ao altar. Num espaço oposto ao altar, mais longe que o espaço à sua frente, o *meio ovo* do cenário de fundo dourado, cheio de estrelas – provavelmente fragmentos de espelho em vidros facetados, iluminados (saltitantes, com o vento provocado, para movimentar as chamas de iluminação), – os planetas do sistema de Ptolomeu movimentando-se (através de um sistema mecânico) e o círculo e signos do zodíaco envolvendo a concavidade celeste, e, entre estes dois espaços, o espaço onde tem lugar a acção, o centro da capela, onde primeiro se desenrolam os bailes e depois se representa a acção dramática da peça, preenchendo a *festa* que o embaixador da família d'Este, Jacopo Totti, descreveu em *Relazione della*

*Festa del Paradiso*⁹ como uma *festa à espanhola*, finalizada com a representação teatral, e no caso de Lisboa, onde as personagens de *Quatro Tempos* desenvolvem a acção da peça para depois se dirigirem à sagração dos *Reis* com a adoração do seu novo deus menino.

Porém, também é evidente que entre a peça de Bellincioni e a de Gil Vicente não há qualquer semelhança, partilham um mesmo *espaço dramático* e muito provavelmente uma *arquitectura de cena* muito próxima, usam os mesmos conceitos recorrendo ao *universo* do saber clássico e ao fausto da cultura italiana da época, e ambos recorrem com certeza à cultura espanhola para a música, danças e bailados – um *universo cultural* peninsular (ibérico), – aliás como refere Jacopo Totti para os bailes da *Festa de Milão*.

Para o espectador moderno, o espaço cénico implica um espaço perceptivo que em simultâneo apresente pelo menos três ou quatro espaços no campo de percepção oferecido ao público em geral: primeiro (pelo menos dois) o local (o centro da capela) onde se desenrola a acção, e o local do altar (junto, o presépio ou Madona e o Menino) onde estão presentes os visados da sagração (figurantes da família real – *Reis Católicos* – e damas da Corte); e, na segunda parte da peça, a estes dois espaços, (surgindo como surpresa) juntam-se mais um ou dois (sobrepostos) em frente ao altar, ficando de intermédio o local central (da acção, onde se mantém o espectáculo, agora com o bailado das ninfas), num abre-se a esfera celeste com estrelas e os planetas, envolvida numa coroa circular com os signos do zodíaco (espaço do Universo celeste) e, por baixo deste espaço, um outro (o espaço do planeta Terra), cenário de montanhas, rios e vegetação quanto baste.

Estes dois últimos espaços apelam a uma maior erudição do público espectador, constituem alusões, referências cenográficas que exigem saber, conhecimento e imaginação conceptual para neles se ver o Universo de Ptolomeu (o Universo da época), as constelações do Zodíaco, os deuses clássicos nos músicos, as ninfas (Plêiades) nas dançarinas, etc.. Mas é essa a função própria do cenário, como dos figurinos e figurantes – dos *Reis Católicos* (pela família real portuguesa) – referências que apelam à imaginação, tal como tudo o que se passa na *acção dramática* de uma qualquer peça de teatro.

9 - *Relazione della Festa del Paradiso* (Bibl.Estense, Cod.ital. n.521, segn. A J.4,21). Em “13 gennaio 1490: la Festa del Paradiso” (em pdf na Internet).

Sobre o “Auto dos Quatro Tempos”

Razão: *Quem são os Deuses? Ainda agora há no Mundo
Júpiter e Mercúrio?*

Entendimento: *E porque não? Até ao fim há de haver
Marte, Baco, Príapo e todos os outros que sempre
houve. Os príncipes da terra foram os Deuses dela e
esses o são agora.*

João de Barros, *Ropicapnefma*, 1532.

Não é demais a repetição, pois, se há peças de teatro que melhor formulam esta mensagem, com certeza que o *Auto dos Quatro Tempos* de Gil Vicente estará entre elas. Trata-se de uma peça escrita e representada perto de trinta anos antes de terem sido escritas aquelas palavras de João de Barros. A intervenção da personagem Entendimento (a personificação do *conhecimento empírico*) em oposição à personagem Razão, está muito bem definida com um sentido e significados muito bem interiorizados e sedimentados pelo autor de *Ropicapnefma*¹⁰ – *Mercadoria espiritual* – a partir das suas vivências de criança e percorrendo toda a juventude, terá certamente assistindo aos espectáculos que o autor dramático colocava em cena nos paços de el-rei, onde João de Barros cresceu, se educou e desenvolveu os seus estudos, ao lado e a par do príncipe João que será rei, o terceiro no nome.

A primeira questão que se impõe para uma melhor compreensão desta peça é a sua datação e, para nós, esta peça, como as restantes peças de Gil Vicente, está datada pelo *mythos* implícito na *acção dramática*. No caso das obras de Gil Vicente só o *mythos* de uma peça nos fornece a prova conclusiva da data em que foi criada e logo representada. Com a análise que realizámos, na clarividência – na demonstração clara que torna evidente – do seu *mythos*, com o que observámos na *acção dramáti-*

¹⁰ - Consideramos lamentável que em Portugal não haja filósofos com vontade ou capacidade de se lançar no estudo deste texto de João de Barros, filósofos bons leitores, conhecedores da época e capazes de ler a metáfora e, nela as metáforas. Porque, inversamente a outros textos da época, este está fundamentado por uma concepção global, há uma metáfora globalizante para além dos seus desdobramentos e de muitas de pormenor.

ca, colocámos a peça e a sua primeira representação no Natal de 1503. Pois, *Quatro Tempos* terá sido criada, escrita e concretizados todos os seus componentes, a par dos seus ensaios, pouco tempo antes da sua representação, digamos mês e meio de antecedência ou pouco mais e, no decorrer da nossa exposição da análise, isso mesmo se comprovará.

Para a confirmação da data da peça – que afirmámos, do Natal de 1503 – também podemos, e devemos, usar exactamente os mesmos argumentos que a maioria dos estudiosos das peças têm utilizado para atribuir outras datas mais tardias, ainda que com a necessidade de alterar e ou corrigir o que ficou escrito na didascália quanto ao local da primeira representação. Ali ficou escrito que a peça foi representada no Paço da Alcáçova – Castelo de São Jorge em Lisboa – na capela de São Miguel, a el-rei Manuel I de Portugal por mandato de sua irmã Leonor. Ora, segundo se tem demonstrado (B. Freire) o rei não esteve em Lisboa entre 1505 e 1510. E, porque as suas instalações estavam em completo estado de degradação, a família real teria abandonado a residência do Paço da Alcáçova antes de Outubro de 1505, transferindo temporariamente o Paço, para o Palácio Real de Santos-o-Velho, hoje mais conhecido como o Palácio do Marquês de Abrantes, onde actualmente se encontra instalada a Embaixada de França em Lisboa actual proprietária do edifício. Como no Natal de 1504 não teria havido qualquer representação com espectáculo, por causa do luto por morte da mãe da rainha Maria, a rainha Isabel a Católica, em 26 de Novembro desse ano, e querendo conservar as palavras da didascália mais correctas; portanto, nos termos destes argumentos, restará unicamente o Natal de 1503.

A sublinhar a confirmação da data estão ainda outros argumentos académicos, dos quais seleccionámos dois: (1) a utilização do *saiaguês* nesta peça e (2) alguma familiaridade formal dos seus versos com os versos do *Auto Pastoril Castelhana*. Estes argumentos, que para nós mais aproximariam estes autos, têm servido para o quererem afastar de 1503. Ora o *saiaguês*, só de uma forma aparente, volta a surgir em *Fé* em 1510, enquanto que, em *Quatro Tempos* este idioma, faz ainda parte integrante do conteúdo da peça, e tanto como as figuras dos pastores representando os Tempos, ou tal como o rei David como pastor, tudo está também na sequência dos autos anteriores, e, diríamos até que a utilização dessa linguagem se concluiria por aqui, neste ano e neste auto, como se o seu autor tivesse eventualmente assim decidido. Todavia, outras circunstâncias se viriam a impor para que, na aparência, algo como o *saiaguês* voltasse a ser utilizado em *Fé*, e em especial a *repetição* dos versos – melhor, da *ideia* – em 1529 no *Triunfo do Inverno*.

Contudo, a datação de 1503, como já antes afirmámos, é na realidade dada pelo *mythos* que se desenvolve na peça, com certeza o *único* modo válido de datar, ler e compreender os objectos artísticos formulados pelos textos dramáticos do autor.

Este terá sido portanto o último auto a ser representado no Castelo de São Jorge, a Corte portuguesa não voltaria ao Castelo para assistir ao teatro.

Questões prévias: factos e conjecturas

Ao tratarmos as peças *Pastoril Castelhana* e *Reis Magos* abordámos a questão da influência da obra e da presença na Corte portuguesa de Lucas Fernández – o que *de facto* terá sucedido – com certeza que pode (e deve) ter acontecido por estes anos. Gil Vicente teve acesso ao texto de algumas obras do autor castelhano – antes de apresentar o *Auto Pastoril em Castelhana*, recolheu informação, documentou-se – e, muito possivelmente, também trocou ideias e até terá colaborado com o autor de *Bras-Gil y Beringuella*¹¹ no texto e na representação do *Auto de la Pasión* perante a rainha velha, Leonor de Avis (Páscoa de 1503). Talvez Lucas Fernández (o clérigo beneficiado das terras de Alaraz¹²), tenha representado o papel do Ermitão em *Reis Magos* em 1503, e até pode ter ajudado Gil Vicente discutindo e apoiando-o nas *questões* de igreja (e bíblicas) – [Silvestre] ...*sabes de achaque de igreja*. [Gil Terrón] *Ahora lo depren-di* – para as duas peças do Natal de 1502 em Portugal. E, por fim, Lucas Fernández talvez tenha abandonado Portugal após assistir ao espectáculo de *Quatro Tempos* de Gil Vicente no Natal de 1503.

O *Auto de la Pasión*, foi escrito e representado (Hermenegildo¹³) em Portugal – na Páscoa de 1503 (muito possivelmente) – e, por suposição, Gil Vicente terá colaborado na motivação do objecto dinamizador da peça – o protagonismo da figura de São Dionísio – Gil Vicente poderá ter sido o actor (em Dionísio) e contribuído para a criação do seu papel na *acção dramática* da peça, a única de Lucas Fernández onde se destaca uma *acção de facto* sem paralelo em outras peças do autor. Porque, abstraindo quaisquer conteúdos e significados, suprimindo o carácter religioso – de devoção – da peça de Lucas Fernández, observamos algum paralelismo na acção das personagens sobre um contexto ambiente – acção dramática – entre as *figuras* do Vaqueiro em *Visitação*, de Gil Terrón em *Pastoril Castelhana* (ambas de Gil Vicente, em 1502) e de Dionísio no *Auto de la Pasión*. E depois de apresentar esta peça – ou, após ter assistido à representação de *Quatro Tempos* – Lucas Fernández¹⁴ não mais escreveu teatro.

11 - Na documentação existente, esta comédia foi representada na festa do *Corpus Christi* da Catedral de Salamanca em 1501. http://www.cervantesvirtual.com/portales/lucas_fernandez.

12 - O benefício das terras de Alaraz herdou de seu tio Alonso (morreu em 1502). Na documentação existente Lucas Fernández surge mencionado como clérigo beneficiado em 1507.

13 - “El *Auto de la Pasión* deja de ser una obra representada, al menos en la forma textual que conocemos, ante el gran público de la iglesia o, más en concreto, de la catedral de Salamanca. Debíó de ser escrita en un principio – y teniendo en cuenta, repetimos, la redacción conservada – para ponerse en escena ante espectadores aristocráticos ligados a la corte portuguesa. Lo que no excluye la posibilidad de que se hicieran otras representaciones posteriores ante otros públicos.”

- *Del icono visual al símbolo textual: El “Auto de la Pasión” de Lucas Fernández* – Alfredo Hermenegildo, Universidade de Montreal.

14 - Consultando http://www.cervantesvirtual.com/portales/lucas_fernandez, obtivemos a bibliografia mais destacada sobre o autor e alguns dados da sua biografia:

O cargo de *Cantor* da catedral de Salamanca, uma única vaga em 1498, ficou distribuído por três candidatos: Lucas Fernández, Juan del Encina, e um terceiro, com o salário do cargo (uma vaga)

A *trupe de teatro de Gil Vicente* não teria nesta data mais de cinco actores, pois além do próprio autor estariam mais quatro actores, e podemos verificar isso pelas peças anteriores, tanto como verificámos as limitações no auto que se seguiu, São Martinho, onde esse número se reduz... Todavia há de se acrescentar muitos outros colaboradores: das artes plásticas – essencial no espectáculo, para a imponência do visual dada pelos objectos, figurinos e pelos mecanismos, – dos músicos, dos cantores e bailadores; e até muitos outros, como figurantes e operadores, alguns contratados entre os mais seleccionados carpinteiros, alfaiates, bordadeiras, etc.. Contudo, os actores com capacidade para memorizar papeis, ensaiar e representar serão apenas mais quatro homens... A partir de 1508, com o *Auto da Alma* a situação muda, contando então mais de seis actores com papel nos diálogos.

Mais significativamente, só a partir de 1509, com a entrada da mulher, de actrizes no teatro português, primeiro com o *Auto da Índia* e logo a seguir, no mesmo ano, com exactamente os mesmos actores, com o Escudeiro em *Quem tem farelos*. Porém, em 1510, havendo desaparecido (por acção da Censura) uma peça a propósito dos festejos do *Corpus Christi*, e porque o *Auto da Fé* do Natal desse ano nos parece constituir apenas um fragmento de uma peça, desse ano só podemos dizer que desconhecemos a situação quanto a actores e actrizes, mas a partir de 1511 (em *Sibila Cassandra*) e 1512 (em *Velho da Horta*), a *trupe de Teatro de Gil Vicente* dispõe já de várias actrizes e actores qualificados.

É evidente que Gil Vicente passou a ser o mestre e o primeiro projectista, para todas as actividades artísticas dependentes do espectáculo do teatro, pois além de tudo o mais, ele próprio o confirma quando na figura de Gil Terrón quando diz em *Pastoril Castelhana*: *quero por aqui ficar pascendo o meu gado*. Ele apresenta-se assim como pastor e senhor daquele gado do teatro.

Portanto, em 1503 e 1504, o autor dispõe de quatro actores cujo desempenho lhe merecem alguma confiança (que hão de representar os quatro Tempos). De facto consideramos que o autor articula a criação dos seus autos em conformidade com os meios de que dispõe em cada momento: os meios técnicos apropriados e os meios humanos que ele próprio vai formando e qualificando. Ainda assim em 1504 (*São Martinho*), dado o muito pouco tempo, só o autor enquanto actor teve um papel significativo.

dividido entre os três. Juan del Encina recebendo sempre o seu salário de *Cantor* da Catedral de Salamanca estava em Roma, e Lucas Fernández por vezes em Portugal. Em 1501 Lucas Fernández viu o seu salário duplicar. Juan del Encina sentiu-se desqualificado e, em 1502, moveu um processo judicial, através de seu irmão que estava em Salamanca, para auferir o mesmo salário, mas perdeu a acção e teve de pagar os custos. Com esta descrição queremos apenas vincar que ao cargo e salário respectivo de *Cantor da Catedral* não implicava trabalho ou presença, ou o terceiro candidato – sem padrinhos – estaria sempre presente com um terço do salário. Lucas foi sempre bem pago pelos serviços das festas do *Corpus Christi* da Catedral de Salamanca, em 1501, 1503, 1504 e 1505.

Condicionalismos técnicos e estrutura formal

No Natal de 1503 os meios humanos de que Gil Vicente dispõe constituem uma limitação para a grandiosidade que pretende apresentar em *Quatro Tempos*: pois trata-se de representar um *Triunfo* com toda a imponência do espectáculo para os senhores da Corte da época renascentista. Para resolver estas limitações, a peça haveria de ser criada de modo a que ele próprio viesse a cumprir os papéis mais complicados, representando várias das *figuras* a criar: assim ele irá vestir a pele do Serafim, o apresentador do drama ou introdutor do tema do *Auto*, pois é o autor quem *descreve* o que o público irá ver; depois será também Júpiter e, por fim, terá representado o papel do rei pastor, David. Esta opção do autor, como recurso de trabalho, contornando as limitações em pessoal (falta de actores qualificados para representarem as figuras criadas) e o objectivo de enaltecer o *Triunfo do Verão (Primavera)*, vai exigir uma estrutura muito especial para a peça, uma estrutura que não é de modo algum accidental nesta peça de teatro.

Nas peças anteriores as personagens entravam em cena e aí permaneciam *enriquecendo a acção dramática* no seu conjunto. Contudo, nesta peça, o autor imprimindo uma direcção firme na acção, vai entrar como Serafim orientando os *anjos cantores* (três vozes, solistas? Arcanjo e dois Anjos), que hão de ficar em cena para, com o Coro – raramente se faz referência à sua presença, embora fosse constante nos espectáculos musicais da época – e com o acompanhamento instrumental (possivelmente o órgão), garantir o *baixo contínuo*,¹⁵ e, em primeiro lugar anuncia o que se vai passar na peça, *Vem dizendo ao Arcanjo e dois Anjos que vêm com ele...*

Depois da primeira intervenção do autor no Prólogo o Serafim sairá de cena deixando os anjos cantores, e após a sua saída inicia-se a entrada sequencial dos Tempos cujos papéis serão representados pelos outros quatro actores da trupe: o primeiro, *vem cantando* e será acompanhado pelo coro e pelos anjos cantores que haviam permanecido em cena. Este primeiro episódio será *interrompido* por um outro episódio, pois Júpiter estará pronto a entrar, na reentrada do actor Gil Vicente na sua figura. O actor (autor) entra triunfante na pele de Júpiter para logo de seguida homenagear, numa performance triunfalista, a *imagem* conceptual no âmago do *mythos* da peça, *figuras* que não estão presentes entre o público nem fazem parte do elenco de personagens da peça, mas com representação no *mythos* através do conceito de *Reis Católicos*, portanto só aparentemente ausentes: Fernando e Isabel – mas pode haver uma pintura

15 - Por algumas leituras realizadas à pressa, supomos que, hoje, o *baixo contínuo* consiste numa linha som *baixo* que, estando ou não registada, requer do executante conseguir a harmonia de conjunto (mesmo improvisando). Também por leituras em diagonal, constatámos que existe a ideia de que a prática do *contínuo* se iniciou, muito provavelmente, com a música secular italiana no início do século XVI, passando para a música sacra no final desse século... E que, grande parte das canções acompanhadas por coro, no século XVI, dispunham de um acompanhamento a quatro vozes, como se todas as vozes do coro se concentrassem num só instrumento.

(ou cenário) representado os *Reis Católicos* perante a *Senhora com o Menino*, – como as palavras do Serafim e de Júpiter sustentam desde o início.

O autor no papel de Júpiter, como à *figura* lhe pertence no contexto e forma da peça de teatro e espectáculo, dirige e dinamiza os pastores para que o sigam na adoração do menino, e, com uma nova actuação do coro todos se dirigem à presença da representação do novo Deus, *nova glória*, que, sem que seja afirmado, será Cristo em Apolo recém-nascido. À frente segue Júpiter, sendo o primeiro a recitar a oração, logo seguido pelos três dos pastores apoiantes do *Triunfo*, – enquanto sai de cena o Outono – sendo o primeiro pastor, o Inverno, depois o Verão e o Estio.

A premeditada saída da figura do Outono, desaparecendo de cena no momento em que Júpiter dirige os Tempos para o altar para a *Sagração*, para não prestar a devida adoração ao novo Deus, faz parte do *mythos*, do sentido da *acção dramática* da peça, e tal como David, noutro sentido, também faz parte do conteúdo e significados da peça. Assim, logo após as adorações, Gil Vicente entre para finalizar a peça, agora na personagem do rei David, pastor figurando o rei.

Pseudo condicionalismos formais

Conjugando a estrutura da peça ao aproveitamento máximo da sua própria intervenção como actor representando vários papéis, não só a escrita do texto final da peça pode ser retardado para as suas próprias intervenções, como pode estabelecer o enquadramento da acção para os restantes actores independentemente da sua intervenção como actor nas diferentes situações da acção dramática. Gil Vicente fica então com a faca e o queijo na mão, para, em qualquer momento, antes da apresentação da peça, alterar o texto dos seus próprios papéis. Ora, isto é verdade tanto para o Serafim (prólogo) como para Júpiter e David, e assim, qualquer destas personagens pode ver a sua intervenção alterada bem perto da representação da peça.

Para um autor actor como Gil Vicente esta é uma opção bastante importante, porque lhe permite a apresentação de um texto enriquecido pela actualidade social e política de última hora, cujo sentido há de figurar na pretendida representação da peça perante um público bastante exigente e conhecedor, que espera da sua parte a *cousa nova* numa sempre actualizada *nova invenção*...

A entrada de David no final após o evidente desaparecer de Júpiter leva-nos a admitir que a personagem de Júpiter pode ter sido uma introdução de última hora. Júpiter poderá ter sido introduzido no lugar de uma primeira intervenção de David (que desaparece do início), secundando e alterando todo o texto da intervenção da personagem que tinha sido projectada para David na fase inicial de criação da peça. Deste modo não se teria alterado em nada nem a estrutura nem a conjuntura global da peça, dando a um público muito bem informado politicamente, muito mais e maior prazer. Com alterações de última hora, do ponto de vista do autor actor as mo-

dificações seriam mínimas na preparação e ensaio, e os efeitos alcançados bastante eficazes. Porém, que fique claro: evidentemente que esta é apenas uma suposição sem fundamento, a não ser o desaparecer de David da lista inicial de personagens, pela suposta sua substituição por Júpiter.

Considerámos algumas vantagens para o autor perante os condicionalismos a que está sujeito neste primeiro ano (ano e meio)... Músicos e cantores não faltam na Corte de Manuel I, pois segundo os cronistas, havia sempre musica instrumental durante todo o dia, mesmo enquanto despachava, e o jantar e os serões eram preenchidos também com música, coros, coreografias, etc.. Assim, o papel de Júpiter – e o texto consignado na peça – pode ter sido reelaborado mais de acordo com o *mythos* preestabelecido da peça como em outros casos – ainda que os factos lhe tenham surgido tardiamente – e o sentido geral da peça ampliado com o preenchimento de novos significados.

...personagens figurados

Arcanjo com 2 Anjos	Três vozes, Cantores solistas
Serafim Autor	
Inverno Portugal	
Verão Espanha	
Estio Itália	
Outono França	
Júpiter Júlio II (Papa)	
David Manuel I	

...figurantes figurados

Reis de Portugal	<i>Reis Católicos</i>	Fernando II Aragão, e Isabel Castela
Damas da Corte	Donzelas	Filhas dos Reis Católicos
Músicos flauta	<i>Elementos</i>	Núcleo (terra, água, ar e fogo)
Músicos	Deuses	<i>Universo</i> planetário de Ptolomeu
Dançarinas	Ninfas	Plêiades

Esquema estrutural da peça

Prólogo

(1-96)	<i>Serafim com boas novas: Novo Poder divino</i>
Cantam os Anjos	Introdução no presépio das vozes solistas.

I – Parte**1. episódio** *Confronto dos Tempos*

(109-326) O Inverno canta infortúnios, o Verão canta gaudioso,
...o Estio lamenta-se e o Outono protesta.
Debatem os Tempos os seus conflitos.

2. episódio *Elogio do novo Poder divino.*

(327-422) Júpiter em recital apoteótico
(423-447) Júpiter convoca os Tempos à adoração
Cantam os Tempos As lamentações da França
Saída do Outono (recusa a vassalagem)

II – Parte**3. episódio** *O prestar da obediência (vassalagem)*

(450-509) Júpiter aponta o clímax do espectáculo:
actuam os **elementos** ...as dançarinas bailando com a música de fundo.
Todo o *universo* aos pés do *novo Poder divino*.
(510-577) Inverno, Verão e Estio com o seu preito.
(578-639) Homenagem do rei pastor, David, também músico:
Canta David ...perdido entre lamentações e pedidos de ajuda.

Êxodo

(640-651) *David roga por continuar pastando o seu gado*
Cantam o Te Deum ...e saem em cortejo.

As fontes formais

Na continuidade temática das peças anteriores e, ao contrário delas, esta não tem indicações da rainha velha para que o autor siga, assim *Quatro Tempos* é uma iniciativa completamente livre de Gil Vicente. Surge então a **cousa nova** mais desabafada, desabrochando, irrompendo triunfante no espaço destinado às festas da Corte portuguesa. Nesta peça o espectáculo não é apenas concebido como parte incluída ou a parte final da actuação artística da trupe, como sucedeu nas peças anteriores, toda a peça se constitui em espectáculo em si mesmo, toda ela se constrói como espectáculo na própria representação do drama. E talvez se pudesse classificar melhor como um espectáculo musical: mas todos os registos de música desapareceram, a *Copilaçam* das obras do autor em nenhum caso os considerou, em nenhuma das peças do autor constam os registos musicais.

Enquanto nas peças precedentes se quis, forçadamente, ver uma proximidade às *fontes formais* do teatro ibérico, nesta, quanto à forma mais global da peça, as suas *fontes* próximas, parece-nos, que só iremos encontrar em Itália, primeiro por ter um prólogo com um anjo (Serafim) apresentador da obra como no *teatro italiano de qua-*

trocentos, depois porque se identifica na acção a intervenção de *pastores (rústicos) no meio dos deuses*, pois tal como encontramos em Poliziano – que se orientou pela descrição do mito escrita por Ovídeo em *Metamorfoses*, – na *Fábula de Orfeu*, peça também escrita em língua vulgar e encomendada em 1480 por Frederico Gonzaga, marquês de Mântua, além de o carácter musical de *Quatro Tempos* poder constituir uma memória do *valor* do canto e do seu Poder, tal como na peça de Poliziano onde se representa a tradicional mitologia de *Orfeu*. Contudo, Gil Vicente vai bem mais longe, representando um suposto Poder Real Universal (Católico) no seu Triunfo na Europa, aliás como pretendeu fazer Lorenzo de Medici, o Magnífico, autor da peça em língua vulgar, *Rappresentazione di San Giovanni e Paolo*, para *figurar* o seu próprio Poder (de carácter imperial)¹⁶ em Florença (em 1489 e/ou 1491), não apenas perante o povo, mas também de seus herdeiros, os filhos ainda jovens que participam na peça como actores.

Como veremos, também a ideia de *fábula* – que Ágnolo Ambrogini de Montepulciano, o dito (epíteto) Poliziano, quis imprimir na *Fábula de Orfeu*, – está presente em toda a vasta obra de Gil Vicente, onde as *figuras* nas personagens estão sempre no lugar de outros, quer eles sejam *figuras* públicas, quer sejam entidades, alegorias, conceitos, instituições reais ou simbólicas, que intervêm nos dramas reais da sociedade humana, e recebem destas os sinais que as caracterizam. Todavia, sem o estudo da referida peça de Poliziano muito dificilmente poderemos ver nela uma ideia de *fábula* para além do valor da música como Poder.

De assinalar ainda (o que também se tem considerado ser de origem italiana) o *baixo continuo* durante a intervenção de Júpiter, senão durante toda a peça.

Breves notas sobre o teatro italiano da época

Deixando para trás a máquina de teatro de Brunelleschi para a *Anunciação*, que Vasari descreve, e na sua colaboração com o *festaiolo* das *Compagnie di dottrina*, da Florença dos Medici, para a construção dos palcos em sequentes secções abertas para o público (cenários), para onde os actores se deslocam nas diferentes cenas, permitindo saltos repentinos de lugar e tempo, devemos ter presente que o teatro da renascença é, sobretudo, festa e espectáculo que substitui o carácter religioso da devoção doutrinal pela erudição, subtileza do pensamento e apelo à inteligência, isentos de emoção no âmago dos diálogos e da acção da peça. E, pela sua intensidade musical, segundo Saviotti, as peças do *humanismo italiano* do final de quatrocentos, como a *Representação de São João e Paulo* de Lorenzo Medici ou a *Fábula de Orfeu* de Poliziano, estarão no mesmo plano dos libretos para óperas: *simples arcabouço do espectáculo*.¹⁷

16 - Lorenzo oferece na «*Rappresentazione*» o manifesto autoritário do príncipe que deve «*reggere alle fatiche*» do Poder. Identificando-se com a personagem do imperador Constantino, Lorenzo insere-se no argumento místico-religioso do texto de um testamento literário destinado não só à audiência, constituída pelos cidadãos florentinos, mas como indicam os primeiros versos, aos seus próprios herdeiros. – *Antologia da literatura italiana*, Jean Luc...

17 - *História do Teatro Italiano*, Gino Saviotti, Tradução portuguesa, Biblioteca Cosmos, 1944.

A famosa peça de Poliziano de 1480 insere-se na tradição das *sacre rappresentazioni*, que constituíam os dramas religiosos da região de Florença, tradição com origem no século XIII. A peça recia o mito de Orfeu adaptando-o à época através da componente religiosa e recorrendo ainda à tradição das églogas com os tradicionais pastores integrados na trama. O que surge como novidade é, sobretudo, a construção do enredo no contexto de um espectáculo musical, levado à prática por meio de algo como um recitar cantado nos momentos de diálogo. Ainda nesta tradição devemos referir a peça representada em Milão, em honra de Isabel de Aragão (princesa de Nápoles) pelo seu enlace com o filho de Ludovico il Moro, a *Festa do Paraíso*, peça com um Anjo no prólogo e Júpiter dirigindo a acção das personagens.

As festas com *representações mitológicas e alegóricas* eram frequentes nas Cortes europeias, especialmente em Itália onde terão nascido, os assuntos eram sugeridos pelo próprio patrono, que assim pretendia demonstrar a sua cultura – aos poetas era pedido o texto (quando o havia) e aos mestres de cerimónias a organização do espectáculo – e, os temas podiam ser representadas em salão ou na praça pública. As festas e o fausto do espectáculo, pelo simples usufruto da sua vivência, constituíam tão só o objectivo principal, ao qual se adicionava, quando no exterior e a um público mais alargado, a honra do príncipe numa manifestação de Poder e ostentação de riqueza.

Esta forma italiana de fazer da festa um espectáculo foi experimentada por Gil Vicente em *Quatro Tempos*, mas o autor, ciente da beleza cativante da **forma**, não se fixa nem se encaixa nos limites dela. No que se refere à *forma do teatro* (de cada peça) de Gil Vicente, as primeiras invenções conhecidas, *Visitação* e *Pastoril Castelhano*, constituem auto pedagogia minuciosa e metodológica numa prática erudita dos ensinamentos da *Poética* de Aristóteles, em cujos termos podemos classificar a primeira peça como uma simples *Tragédia complexa (base mythos)*, a segunda, onde o autor também especula com as *formas do teatro* ibérico, como *Tragédia de Carácter* (protagonista). Logo depois, em *Reis Magos*, o autor experimenta técnicas que conhece das *formas do teatro* romano, passando a peça tecnicamente por uma farsa. E, em *Quatro Tempos*, na sequência da sua (auto) aprendizagem e atento ao que se passa na Europa (Itália, em especial), o autor testa os poderes do melhor espectáculo coetâneo, recorrendo às *formas do teatro*, melhor dizendo, às *forma dos espectáculos áureos* mais elogiados, os produtos em voga (moda), como foram, e eram ainda, as realizações de Leonardo da Vinci para algumas das Cortes italianas, como a muito famosa festa de 13 de Janeiro de 1490, representando o cenário *con tutti li sette pianeti che giravano* – *Festa del Paradiso* – para o duque de Milão, Ludovico il Moro, documentado por Jacopo Totti, embaixador da família d'Este. Um cenário reproduzido em 1496 para a peça *Danae* de Baldassarre Taccone, representada para Giovan Francesco da San Severino, conde de Caiazzo, descrevendo o autor o cenário como *o mais esplêndido*: que com o abrir *revela Júpiter com os outros deuses* do círculo de Ptolomeu, com inumeráveis luzes (vidro sobre fundo dourado) imitando as estrelas.¹⁸ E devemos lembrar também que os desenhos de Leonardo para o cenário da *Fábula*

18 - *Music and Theatre from Poliziano to Monteverdi*, Nino Pirrotta e Elena Povoledo.

de Orfeu de Poliziano, com o mecanismo da montanha que se abre, datam de 1506 ou 1508, quando a peça foi reposta em Florença nesse ano. Em 1503 os espectáculos *mitológicos alegóricos* estavam, portanto, nas bocas do mundo, eram a moda italiana.

Assim, a peça *Quatro Tempos*, onde o *drama* no *mythos* expresso na *trama* evidenciada pela *acção dramática* é extremamente importante, constitui também um dos mais *modernos* espectáculos áureos na figuração de um *Triunfo* como ***representação mitológica alegórica*** à maneira italiana. Um espectáculo musical, como sublinha a personagem David ao entrar em cena, referindo concretamente que, também ele, vem tocar e cantar como (as personagens que refere) os *Anjos sagrados* e os *Tempos*; pois assim sucede, enquanto os deuses (planetas) tocam os seus instrumentos, os *elementos* as suas flautas e as dançarinas (plêiades) bailam – porque os *elementos* (terra, água, ar e fogo) são o núcleo do sistema planetário e as ninfas as estrelas – desde que momentos antes estão actuando: *e elementos / tangem hoje charamelas (caramillos)*.

David	<i>Pues los ángeles sagrados y los tiempos y elementos tañen hoy caramillos</i>	580
	(...)	
	<i>Y también quiero tocar y cantar</i>	585

Arquitectura de cena

O *espaço dramático* de *Quatro Tempos* compõe-se por três diferentes áreas e pode ter sido uma variante daquele que foi apresentado por Leonardo em Milão em 1490 e depois em 1496 ao conde de Caiazzo, agora em Lisboa em 1503. Dos três espaços de actuação, para as diferentes cenas, um é o altar, lugar do presépio e da Corte – rei e rainha, damas (donzelas) da Corte – onde o presépio, é constituído pela representação da Virgem com o Menino, talvez pintura ou cerâmica (Della Robia), e pode estar colocado na parede junto dos assentos da família real. Antecedendo-se a este e à sua frente, o primeiro espaço de cena, espaço central, por onde entram as personagens em palco, é onde se desenrola a acção dos quatro pastores e onde depois dançam as ninfas (Plêiades): todas as personagens actuam neste espaço e no “final” da actuação dirigem-se ao “presépio”. O terceiro dos espaços é o mitológico, no topo oposto ao altar, vai permanecer encoberto até à segunda parte da peça: com uma forma semi-circular (ou elíptica) com uma secção de cúpula, e se não foi recriado um meio ovo com a sua cavidade trabalhada a vidro de cor e folha de ouro, com o maquinismo dos planetas de Leonardo a funcionar, podemos imaginar uma concavidade elíptica que pode ser azul escura, com os traçados dos círculos a ouro, onde estarão os figurantes como deuses do planetário e as respectivas representações, bem como as constelações mencionadas na peça. A cavidade suficientemente fechada para conter o máximo da iluminação local, poderia estar construída com vidros facetados e espelhados, para

simular as estrelas reflectindo a luz recebida. A partir deste espaço, que fica alargado à frente sobre o espaço central onde se vai montar o espectáculo, durante a segunda parte nele hão de bailar as seis dançarinas, figurando as plêiades luzentes, ao som de um baixo contínuo. A cortina que encobre o espaço mitológico, cairá na segunda parte da peça com o avanço das figuras para o espaço do altar onde está o presépio e os anjos cantores solistas que entraram no início com o Serafim, e onde se encontram os reis de Portugal e suas damas. Ao cair da cortina que encobre o coro da igreja, ficará visível, em baixo cobrindo a porta principal, a representação das montanhas – levantadas por algo ou alguém que fica por debaixo do pano – vegetação e outros elementos da natureza e da riqueza do planeta.

Portanto, tornamos claro que consideramos a *Festa del Paradiso* como a principal fonte formal para a arquitectura de cena de *Quatro Tempos*, e até para a forma geral do espectáculo, celebração de homenagem e triunfo. E de algum modo terá tido influência na *acção dramática*, porém não na *trama*, nem no *mythos* nem no *enredo*, não no âmago essencial da peça de Gil Vicente. Leonardo e o sucesso seus trabalhos eram bem conhecidos na Corte portuguesa, já o escrevemos em 2008 na nossa análise do *Auto da Alma*, referindo a encomenda do rei de Portugal de um trabalho de ourivesaria ao pintor italiano, conforme escreveu Vasari.

Não foi como pintor, mas como músico e poeta (trovador) – tocando a lira que ele próprio criou – que Leonardo da Vinci foi contratado por Ludovico il Moro em 23 de Fevereiro de 1482, quando pelas festas do Carnaval em Florença, foi vencedor da competição de música e poesia promovida por Lorenzo de Médici. Logo após a festa Ludovico conversou longamente com Leonardo sobre poesia e música e acabou por o contratar para a sua Corte. Foi já em Milão, algum tempo depois de já estar ao serviço como organizador das festas, que Leonardo apercebendo-se das deficiências das forças militares do duque, se apresentou como engenheiro militar e arquitecto, sendo então contratado para esse serviço, e mais tarde ainda como pintor. Como diz Vasari: “*Con gran reputación, fue conducido Leonardo a Milán ante el duque, al que le gustaba mucho el sonido de la lira, para que tocasse; y Leonardo llevó consigo el instrumento que él mismo había fabricado en gran parte en plata para que la armonía tuviese mayor timbre y una voz más sonora. Y con esto superó a los demás músicos que concursaban en recitales; además fue el mejor recitador de rimas improvisadas de su tiempo.*” Além de Vasari, também outros coincidiram na classificação de excelente para Leonardo como músico.

Em 1490 Leonardo preparou a *Festa do Paraíso*, em honra e glória de Isabel de Aragão (princesa de Nápoles), que será realizada na capela do castelo dos Sforza em Milão. O poeta Bellincioni foi encarregado de escrever a peça em verso, enquanto Leonardo criou e dirigiu o espectáculo em toda a sua estética, cenografia, a mecânica, os figurinos, e provavelmente também a música. Por certo a música que se ouviu vinda de trás do cenário durante o famoso girar dos sete planetas dentro da dourada cúpula celeste.

Durante a festa predominaram os valores e a estética de Espanha, o próprio Ludovico e sua família vestiram-se à espanhola, como os figurinos e bailadores assim

também se vestiram, as danças e a música foram de Espanha, mas também se fez questão de apresentar amostras de outras nacionalidades da Europa. Pois, havemos de considerar que a potência dominante (Espanha) está também a impor a sua cultura de um modo suave mas incisivo.

Jacopo Totti, embaixador da família d'Este descreveu a festa:

«(...)

Finito ditti balli se fece restare li soni, che era circa hore xxiiij ½, et se de principio a fare la representatione.

El Paradixo era factto a la similitudine de ino mezo ovo, el quale dal lato dentro era tutto messo a horo, con grandissimo numero de lume ricontro de stelle, con certi fessi dove steva tutti li sette pianiti, secondo el loro grado alti e bassi. A torno l'orlo de sopra del ditto mezo tondo era li xij signi, con certi lumi dentro dal vedro, che facevano un galante et bel vedere: nel quale Paradixo era molti canto et soni molto dolci et suavi.

Trete certi schioppi, et ad uno tratto cade zoso el panno de razo, che era dinanti al Paradixo, dinanti al quale remase uno sarzo fino a tanto che uno putino vestito a mo' de Angelo have annuntiato la itta representatione. Livro de dire le parole, cade a terra ditto srazo, et fu tanto si grande hornamento et splendore che parse vedere nel principio uno naturale paradixo, et così ne lo audito, per li suavi soni et canti che v'erano dentro. Nel mezo del quale era Jove con li altri pianiti apreso, secondo el loro grado.

Cantato et sonato che se have un pezo, se fece pore scilentio ad ogni cosa: et Jove con alchune acomodate et bone parole rengratiò el summo Idio che li avesse coneduto de creare al mondo una così bella, legiadra, formosa et virtuosa donna come era la Ill.ma et ex.ma M.a duchesa Isabella.

Apollo, che era disopto, se ma(ra)vigliò de le parole che disse Jove, et se dolse che havesse creato al mondo una più bella et formosa creatura di lui: Giove li respose che non se ne doveva maravigliare perché, quando lo creò lui, se riservò de potere creare una più bella et formosa creatura di lui, et che fin qui la haveva reservato per concederlo et donare a la Ex.ma M.a duchesa Ixabella, et che voleva discendere in terra per exaltarla et gloriarla. Et così discese del Paradiso con tutti li altri pianiti, et andò in vetta de uno monte, et de grado in grado ditti pianiti se li poseno a sedere apreso. Como forno tutti aseptati, mandò per Mercurio a notificare a M.a preditta, como era disceso in terra per honorarla et exaltarla et magnificarla et per donarli le tre gratie et accompagnarla da le sette virtù cioè iustitia, temperanza, forteza et altre sue compagne; et così Mercurio andò da sua ex., et con molte bone parole li notificò la venuta de Giove interra; et poi retornò a Giove la risposta. Audito questo li 6 pianiti, et inteso la raxone perché era venuto in terra, tutti a uno a uno rengratiorno Jove de la revelatione che li haveva factto de una tanto bella et virtuosa donna che haveva creato al mondo, confermandolo ne la sua volontà de doni li voleva fare, et zashuno de loro, per hordine, li offerse la virtù et posanza sua. Giove comandò a Mercurio che andasse per le tre gratie et per le sette virtù. Ne lo andare che el fece, Apollo se dolse a Giove, et concluxe se pur haveva deliberato de farli un tanto dono che a lui concedesse gratia che el fusse quello che glie le presentase; et Giove li concesse la gratia. Retornò Mercurio con le tre gratie ligate in un capestro con sette nimphe et sette virtù, le quale nimphe havevano zashuna de loro una torza bianca in

mano. Giove comando' Apollo che le menase a la Ill.ma et Ex.ma duchesza Isabella, et per sua parte gliene facesse un presente. Apolo andò da M.a et con molte parole dolce et suave le apresetò a la sua Ex. per parte de Giove et ditte le parole li donò uno libretto, nel quale contene tutte le parole che se sono ditte in ditta representatione: nel quale libretto era Alchuni soniti factti in laude et gloria de potentati suoi de li horatori, che li erano presenti, et così de loro proprii, et a tutti ditti horatori ne fu dato uno per zashuno da la sua ex. Le tre gratie comenzorno a cantare in laude de la preditta Ill.ma M.a Isabella per rasone. Finito de cantare, cantò le sette virtù in laude pur de sua ex., et acompagnorno quella in camera insieme con le tre gratie.

Et fu finito la festa: la quale fu tanto bella et bene hordinata quanto al mondo sia possibilie a dire: di che tutti quilli che si sono trovati presenti a vedere ditta festa na hanno a refferire gratie al nostro S.re Dio et a lo Ex.mo S. M. L[udovico], che li ha dato tanta gratia et piacere di havere visto una tanta festa così triumphante et bella.»¹⁹

A *máquina do paraíso* de Leonardo estava situada do outro lado, oposto aos principais senhores, que ocupam o lado correspondente ao altar da capela privada de Ludovico il Moro, destacando o desejo que impera e vontade de “sagração”. Entre um e outro espaço decorrem as danças e as actuações das figuras e personagens da peça que se inicia com o Prólogo na entrada do Anjo:

L'Angelo prima annunzia:

*Attenti! Uditte tutti, incliti viri,
la grazia che a' mortali in terra piove,
el ciel vostro triunfo par che miri,
e'l gran Monarca le sue spere move.
Tace l'inferno, e posansi i martiri:
per vostra festa in terra qui vien Giove;
e gran cose vedrete mai vedute
per onor d'Isabella e sue virtute.²⁰*

Com a leitura completa do artigo em referência, com a descrição integral da *festa* pelo embaixador de Ercole d'Este, e com a leitura da peça de Bernardo Bellincioni adquirimos uma ideia mais precisa sobre as características formais deste espectáculo que, sem dúvida, estará na origem da *forma estrutural* do *Triunfo* e da *arquitectura de cena* da peça de Gil Vicente de 1503.

Em qualquer dos casos, as quatro primeiras peças de Gil Vicente estão impregnadas de universos diversificados de cultura, são extremamente eruditas e apelam sobretudo à inteligência do homem universal (*homo universalis*) no seu público, sem que deixem de apresentar um carácter sensível e emocional no desenrolar da diegese, ou o esplendor e ostentação do espectáculo áureo da renascença. O que mais as ca-

19 - *Relazione della Festa del Paradiso* (Bibl.Estense, Cod.ital. n.521, segn. A J.4,21). Em “13 gennaio 1490: la Festa del Paradiso”. (em pdf na Internet).

20 - Idem, “13 gennaio 1490: la Festa del Paradiso”. (em pdf na Internet)...

racteriza, e vai marcar todas as *formas do teatro* do autor, é a dinâmica de uma *acção dramática* (em cada peça), a qual escapa ao texto na sua forma literal – o que é novo na sua época – e constitui o âmago de todo o processo (drama) teatral, condensado na formulação dos conteúdos e significados de cada peça.

As fontes documentais

Para Gil Vicente esta é a última peça da sua auto aprendizagem. A variedade do conjunto das quatro peças, o ritmo dado pela sua continuidade e pela sucessão dos episódios de cada uma, assim como o suporte comum das cenas do presépio do segundo ao quarto *auto*, dão ao conjunto uma unidade onde se evidencia melhor o triunfo final de uns em confronto com o infortúnio de outros, sobretudo visível na semelhança entre as desventuras e a desdita dos infortunados.

Em *Pastoril Castelhano* verificámos os vestígios de uma pesquisa de recursos realizada por Gil Vicente para representar um auto de Natal, nomeadamente Lucas Fernández, que como demonstrámos não o impediram de criar *uma outra coisa*, mais próxima da *Poética* e do conceito de tragédia de Aristóteles.

Em *Quatro Tempos* verificámos²¹ que Gil Vicente pode ter encontrado um texto com algum suporte para uma geografia global do Planeta, que seria o que então se havia escrito de mais abrangente sobre a Terra (Mundo), foi *El Libro de Proprietatibus Rerum*, de Bartholomaeus Anglicus, traduzido por frei Vicente de Burgos, em *Enciclopédia de Anglicus*. Outras fontes literárias fazem parte da sua formação, bem mais importantes, dizem respeito à informação sobre as mitologias, em especial a grega e a romana, largamente presentes na peça, exactamente com a finalidade de evocar um alargamento do Poder a um novo Deus, – Jesus Apolo, filho do Todo-Poderoso Júpiter – o Deus dos actuais dos príncipes da terra (Reis Católicos), governador de todo o universo de deuses alcançado pela cultura do *homem universal*, vitruviano.

Uma das diferenças que esta última peça vem acrescentar ao conjunto da primeira fase do trabalho publicado de Gil Vicente, é o alargamento envolvente das nações e instituições que, defronte do Poder da Península Ibérica, e em confronto com a Espanha, pretendem assegurar o seu espaço e um lugar aos seus povos da Europa no contexto do alargamento do Mundo conhecido.

Embora o desejo de Poder pretenda alcançar todo o Mundo, como o *Tratado de Alcáçovas* (1479) e o *Tratado de Tordesilhas* (1494) o haviam demonstrado, no momento e de perto, na Europa há apenas uma nação que desafia o Poder instituído pelos *Reis Católicos* (como poder universal), a França; e há uma nação na Europa que sofre os efeitos dos desafios e lutas pelo Poder na Europa: a Itália. Como veremos, a ideia da Itália como uma nação unificada está sempre presente em muitas das obras de Gil

21 - Segundo José Camões em *Tempos*, Cadernos Vicente, da Quimera Editores (1991), Eugénio Asensio em 1949, identificou a tradução de frei Vicente de Burgos, em *Enciclopédia de Anglicus*. (*El Libro de proprietatibus rerum*).

Vicente e não apenas nesta, onde Júpiter, Júlio II, surge mais como apoiante na luta contra a França do que como esperança de mudança.

Formas do texto da obra

Do texto do auto fazem parte 651 versos, organizados em 120 estrofes de diversos tipos, entre as quais 54 quadras e 54 sextilhas, 45 destas são do tipo designado por *manriquenho*, quebradas no terceiro e sexto versos, com rima **abcabc**, uma forma com origem remota, muito usada por Jorge Manrique e que Gil Vicente utiliza para as falas mais nobres, nesta e noutras peças. Aqui a personagem do prólogo, o Serafim, e depois por Júpiter, falam segundo versos deste formato.

David usa quadras e sextilhas regulares ou quebradas no segundo e sexto versos, enquanto que os *Tempos* usam em geral quadras com rima **abba**, mas também quintilhas, e as sextilhas sempre que um determinado momento da acção assim o exige, como quando contracenam com Júpiter, ocasião em que usam a sua linguagem formal. Com outras formas, quando prestam homenagem ou se dirigem às divindades cristãs ou aos seus representantes na Terra, então os *Tempos* utilizam o enlace (copla) de quadra e quintilha de verso quebrado.

Num momento mais dramático da *acção*, num confronto entre alguns dos *Tempos*, entre o Verão (Primavera) e o Estio, surge o verso: *No Estio, mas hastio*, [fastio] (296) intercalado a meio de uma quadra, que se transforma numa quintilha regular, quebrando assim a regularidade do texto. Nesta sua sequência, a rima encadeada das quadras duas a duas, também aqui se quebra, enquanto que na copla a seguir há uma troca de posição entre dois versos, *Ora norabuena estéis. / Buena sea tu venida* (306-305), passando desse modo a rima de **abba** para **abab**, assim provocando uma nova quebra de regularidade na forma regular da rima encadeada das coplas compostos pelas quadras da peça: *Todos juntos qué hacéis?* (307). Todavia, acreditamos que estas quebras de regularidade estão todas de acordo com os momentos dramáticos que se desenrolam na acção, correspondendo ao momento de maior confronto entre o Verão e o Estio e, depois, do Verão com o Outono, relacionando-se directamente com os significados da peça.

As quebras de regularidade do texto da obra relacionam-se portanto com a *acção dramática*, e são sempre ocasionadas pelo Verão. Pelo Verão quando ataca o Estio (296), ou quando se confronta com o Outono (305-306). Ou com o vangloriar do seu *Triunfo*, colocando mais este quinto verso numa quadra: *Y tu bondad las ordena!* (532). Ou ainda quando, após a intervenção de Júpiter, a requerer a submissão de todos àquele que os criou, ao novo Deus universal, ou ao Verão (aos *Reis Católicos*), o Estio, apesar da sua febre de cansado, ainda o quer ver, e o autor acrescenta o seguinte verso à sextilha (*manriquenha*): *pero, no os diré de no*, (434), resultando assim uma septilha quebrada no terceiro e sétimo versos.

De salientar a excelente conjugação das quadras da fala do Inverno com a cantiga que, de tal forma se fundem, que, no final das quadras da fala, são já versos da cantiga. Assim como exemplar é também o acordo entre a cantiga do Verão e o texto das suas quadras.

Considerando que na entrada em cena o Serafim se faz acompanhar de um Arcanjo e dois Anjos para permanecerem em cena, possivelmente além do coro, com todas estas canções, pensamos estar perante o cumprimento da normativa de Aristóteles para o *drama*: seja pela *musicalidade*, seja pela *eloquência* de Gil Vicente na formulação das *falas* (na *dicção*), criação dos *cantos* e composição da *música*. E, por não possuímos dados ou informação, não consideramos aqui nesta exposição, o *espectáculo*, que sem dúvida terá transcendido as expectativas do público de então. Sobre o principal da peça, o seu *mythos*, o leitor tirará conclusões. Sobre o *carácter* das figuras nas personagens, bem como o *sentir* e o *pensamento* de cada *figura*, nos termos e em função da *acção dramática*, tentaremos tornar mais explícitos estes factores.

Pela constante regularidade do texto da obra e a justificação plena de todas as suas quebras com o desenrolar da acção dramática, nós pensamos que a peça estará completa, que terá escapado à censura, porque também em confronto com o *mythos*, bem como conteúdo e significados, não se detectam falhas.

Ainda a classificação das peças

Antes de prosseguirmos, há algumas questões que necessitam ser mais uma vez melhor esclarecidas, e uma delas é a designação de grande parte das obras, como *obras de devoção*, atribuída pela *Copilaçam* e ainda hoje aceite pela maioria dos académicos. Para nós, trata-se de *um equívoco de interpretação*, em especial de *interpretação das suas Obras e das Obras de Arte*, mas também do que sobre elas o próprio autor escreve.

Não há conhecimento que Gil Vicente tenha classificado, ou alguma vez considerado obras suas como *obras de devoção*. Quando escreveu a carta *preâmbulo*, para o projectado *livro das obras*, o autor teve o especial cuidado de aí referir que, quem considerava que as suas obras eram *obras de devoção*, era o rei e não ele, dizendo de modo bem diplomático: *...mas Vossa Alteza haveria respeito a serem muitas delas de devoção e ao serviço de Deus endereçadas e não quis que se perdessem...* Sublinhamos: quem mandou e não quis que se perdessem foi o rei, tal como quem considerou *serem muitas delas de devoção e ao serviço de Deus endereçadas!*

Os seus autos, segundo o autor, podem ser divididos em *moralidades*, *farsas* e *comédias*, sobre as moralidades já nos pronunciámos,²² mas as farsas não podem ser consideradas apenas como meras farsas, porque todas elas *contêm outros primores* que ultrapassam em muito o género, como alerta o seu autor em *Devisa*.

22 - Ver: Gil Vicente, *Exortação da Guerra, da Fama ao Inferno (1515)*. – Ed. 2014.

Sendo a *Tragédia dom Duardos* anterior a *Devisa de Coimbra*, pensamos que a segunda abordagem deve regular qualquer etiqueta de género para as suas obras, mas não devemos esquecer que o autor também considera as suas obras como **autos**, porque em diversas ocasiões assim as classifica, sendo para o autor – *autos* – uma designação mais genérica para as suas obras, pois *auto* quer dizer *acção*, e **acção** é para o autor, como para nós, a melhor designação para qualquer das suas peças, pois, embora a maioria dos académicos venha afirmando há séculos que as obras de Gil Vicente são desprovidas de *acção*, nós vemos de facto, e lemos, que em todos os seus autos há uma **unidade de acção** assumida logo na concepção da obra, que se estrutura na definição e desenho dos episódios, na sua construção dramática, e cuja análise estamos a apresentar com as nossas conclusões.

Como dissemos e repetimos, nenhuma das peças de Gil Vicente se pode caracterizar como *obra de devoção*, nenhuma delas serve os desígnios da igreja ou da religião, antes pelo contrário, as suas obras são extremamente lúcidas e críticas em relação à religião, e muito mais à Igreja, a qualquer das Igrejas abrangidas pelo período da *Reforma*, que são muitas como sabemos, *esquecemos* muitas vezes que a maioria das suas peças são deste tempo de lutas ideológicas de fundamentos e fundamentalismos de carácter religioso. *Reis Magos* é a peça que mais respeito demonstra pelas crenças e pelo *homem religioso*, com certeza mais pelo respeito do autor por aquele figurado frade (Cisneros) como Ermitão, do que pela própria religião, fé ou crença.

O facto de figurarem em muitas peças de Gil Vicente, personagens afins à religião, conceitos ou questões religiosas não transporta o autor para a Idade Média, como a imensidão de falhas na análise ou na cultura o tem pretendido fazer, impedindo de captar a perspectiva do autor das obras. Pois, por acaso Erasmo não trata em toda a sua obra de religião? E Thomas More que morreu pela firmeza do direito da Igreja Católica Apostólica Romana, e pela sua Religião? E Miguel Ângelo, Rafael, ou Bramante? Ou ainda Leonardo da Vinci que, como sabemos era agnóstico, senão ateu, não pintou tantas *santas* e *madonas com o menino*, *adorações*, etc.. Acaso a perspectiva religiosa destes autores permanece na Idade Média?

De salientar ainda o facto de que a questão do culto mariano, ou *adoração e culto da Virgem*, constituir, sobretudo, um tema da Arte do Renascimento, tanto na pintura como no teatro, mas também o foi na poesia. Porém, e acima de tudo, é uma questão ideológica (filosófica, teológica) que está a ser tratada e resolvida naquela mesma época, no final do século xv e entrando bem no século xvi. A *Virgem Maria* (a imaculada) e a sua *Ascensão*, tal como os dogmas envolventes, estão presentes nas decisões tanto dos Papas de então como dos Concílios da época, tanto como estão na Academia platónica de Lorenzo de Medici, na Universidades de Paris, etc..

Com tudo isto, constatamos que algumas obras tocam ou estão completamente envolvidas pela questão da religião, porque a religião é a ideologia daquela época e são as lutas provocadas por diferentes opiniões ideológicas que vão desencadear a *Reforma* e depois a *Contra-Reforma*. Gil Vicente mais do que qualquer outro, soube

muito bem situar-se no seu tempo, acompanhar em todos os momentos a luta ideológica e política, sabendo ultrapassar a ideologia captando-lhe a essência, para nos deixar o seu âmago, cristalizado em peças de Teatro impares, *Obras Primas* da Arte da Renascença, que continuam vivas, esperando apenas quem as coloque na acção em palco, pois a maioria delas não perdeu a sua actualidade e o seu sentido universal. São peças que transmitem os eternos problemas do Homem e da Humanidade, da sociedade, da luta pelo Poder e do seu exercício, do direito, da justiça, sobretudo da justiça social, justiça distributiva – distribuição da riqueza produzida, – do pensamento e das ideologias, da Cultura e da Arte, da harmonia, da sensibilidade, afectividade e amor, mas também dos vícios, enganos, traições, do orgulho e ostentação, da ganância e da exploração do Homem e da sua boa vontade, da bestialidade e boçalidade, etc., e tudo isso tratado de um modo muito simples e exemplar.

Leitura do mythos

Para a leitura do *mythos* deste peça, seus conteúdo e significados, torna-se necessário conhecer um pouco da história de Espanha e de Portugal da época, em especial a sua conjuntura política na sua relação com o poder Papal e o domínio político da Espanha na Europa.

As quatro primeiras peças de Gil Vicente marcam um final na independência da realza portuguesa, digamos que, o princípio do fim de uma *tragédia nacional*, que se dá com a dispersão e o êxodo de um saber acumulado por cartógrafos, cosmógrafos e navegadores, portugueses e estrangeiros que estão a trabalhar em Portugal, um facto que vem sucedendo mesmo ainda antes da morte de el-rei João II de Portugal. Esta peça, está na continuidade do que o autor vem apontando, e com ela fecha-se o *drama* iniciado com *Visitação*. Assim, *Quatro Tempos* é o último capítulo de uma sequência, que pretende representar o remate da *desdita* de Portugal perante o triunfo de Isabel de Castela (o *triunfo* dos Reis Católicos), figurando *de facto* uma muito lúcida leitura da realidade da época realizada pelo autor dos autos.

O poeta, na sua invenção, melhor que o historiador nos transmite a História, como diz Aristóteles, e numa tragédia *o infortúnio de uns, sucede com o triunfo de outros*. Em termos de Arte, uma *tragédia* constitui-se por via de uma acumulação de acções humanas (pelas suas figuras), que se traduzem em sequências de acontecimentos (formulados em episódios), que ao alcançar o seu desfecho, se concluem pelo sucesso de uns em confronto com a desgraça dos outros. Nesta peça os acontecimentos em causa são de um passado muito recente, manifestando cada uma das personagens o seu próprio sentir, pois sublinhamos: *como no teatro clássico o sucedido não se apresenta em cena, senão que se evocam as suas consequências*. Neste conjunto das primeiras quatro peças a *desdita* de uns (Portugal: Lucas, Gregório, Inverno) sucede ou confronta-se com a glória de outros (Espanha: Valério, Ermitão, Verão), ainda que as figuras em cada peça, como protagonistas das (decisões) acções, as possam

ter (tomado) realizado na melhor das intenções – ou mesmo casualmente – elas não se podem isentar da responsabilidade: em serem eles a causa do desfecho final. Em *Quatro Tempos: um desfecho em infortúnios para Portugal perante o sucesso glorioso da Espanha*.

Tenhamos presente que Gil Vicente não se repetirá, não iremos encontrar repetições de temas no conjunto das suas obras, ainda que o *mythos* de suporte possa ser muito semelhante. Esta peça não trata temáticas de educação ou sentido religioso ou doutrinal, e está na sequência das peças anteriores. *Quatro Tempos* é a última peça da sequência, é o culminar de um tema caro ao autor, *a situação política de descabro do seu país, a tragédia do Poder em Portugal...*

Porém, é ao mesmo tempo e sobretudo, o Triunfo do Poder representado pelos *Reis Católicos*, mais exactamente por Isabel, a rainha triunfante: ***Os príncipes da terra foram os Deuses dela e esses o são agora***. É esta a essência da mensagem de Júpiter, mas a personagem em si mesmo, traz outros primores: *O Triunfo do Verão* (Primavera).

A peça exalta o novo Poder na Europa e o seu Triunfo na conjugação do Poder político e do *Poder divino*, da identificação do novo Poder com o *Poder divino*, que domina o Estado e a Igreja, tal como *noutros tempos*, se identificava o rei ou o Faraó com o deus, resulta aqui numa *Sagração do Verão* (da Primavera).

O Triunfo dos Reis Católicos é um triunfo pagão, como seria o de Júpiter, tal como no auto se faz sentir: ***os príncipes da terra foram os Deuses dela e esses o são agora***. Pensamos nós ser este o sentido e o tema do auto. Todo o Universo a seus pés, aos pés dos *Reis Católicos*.

Sobre os Reis Católicos

Terá sido a rainha Isabel de Castela, a *Católica*, em sintonia com Cisneros, e talvez por força dele, que a Espanha se tornou no primeiro Estado Moderno da Europa. Houve alguns antecedentes, evidentemente, mas foram as pessoas que em momentos cruciais souberam ler os sinais do seu tempo e tomar as decisões adequadas, realizaram e transformaram, o universo cultural da Espanha.

Um resumo das transformações iniciadas por Isabel que nos permitem conhecer o alcance das suas decisões, sublinhando que apenas focamos o que nos parece importar para a leitura das peças de Gil Vicente, pensando corresponder à visão dada pela ***acção dramática*** dos autos, factos históricos que transcrevemos para fundamentar a nossa leitura.

Além das reformas nas Irmandades de Pastores, da Mesta e do seu Conselho Real, de que já tratámos a propósito de *Visitação*, Fernando e Isabel dirigiram a sua política interna no sentido de alcançar a pacificação do país reforçando a autoridade do poder real. Este objectivo foi alcançado com a reorganização e a criação de várias instituições, como os *Conselhos formados por letrados* e destinados a ajudar os reis nas suas tarefas de governo. Para o que começaram por substituir muitos dos nobres

que estavam em tarefas de governo por herança, por pessoas mais capazes, instruídas e com formação enquadrada aos fins, ainda que fora da nobreza, gente das irmandades de pastores, da burguesia industrial e mercantil, e do clero.

Segundo a transcrição dos cronistas, a nobreza tentou ainda um último acto de rebeldia, mas numa intervenção enérgica a rainha, não se deixando amedrontar, afirmou-lhes: *Podeis continuar na Corte, ou retirar-vos para as vossas possessões, como queirais, mas enquanto Deus me conservar no posto a que fui chamada (...), não serei um joguete da minha nobreza...*

Foi alcançado o modelo de monarquia que, em poucas décadas, se consolidou no resto da Europa, criando um de corpo de tecnocratas *letrados* ao serviço directo do rei no governo do país e com muitos confrontos com a nobreza.

O *Conselho Real* transformou-se em executivo de governo e assessor dos monarcas. As Cortes de Toledo de 1480 criaram o cargo de Corregedor local, representante do trono, a fim de super-visar os *Conselhos das Cidades*, e procedeu-se desde logo à nomeação de Corregedores de jovens letrados para as povoações.

Foi criado o *Conselho Real da Fazenda* e realizada uma reforma destinada a cortar a enorme transferência de bens para a nobreza senhorial, como acontecia nos reinados anteriores, retirando-se à nobreza metade das suas rendas.

As medidas contra a nobreza, incluíram a destruição de castelos feudais e a proibição das guerras privadas. Em 1495, a monarquia chama a si e incorpora as Ordens militares submetendo-as ao Conselho das Ordens. Corrigiram-se em parte, os abusos do clero, Isabel conseguiu para a Coroa de Castela, os privilégios de *Grande Mestre das Ordens Militares de Santiago, Calatrava e Alcântara*, que antes pertenciam ao Papa. As Ordens Militares detinham enorme poder político, económico e militar, recebiam uma renda que então superava, no seu conjunto, um milhão de ducados, detinham a posse de castelos e conventos fortificados por todo o reino. Isabel acabou com os privilégios do episcopado, reservando para o Papa, apenas a ratificação da sua nomeação dos prelados e, sob a direcção de Cisneros, revitaliza a vida eclesiástica, reformando e dignificando o episcopado.

Foi também criado o exército permanente e profissional; criaram-se os Hospitais da Rainha; e ainda a *Real Cabaña de Carreteros*, que assegurou melhores e mais eficientes serviços de transporte de mercadorias dos centros de produção às feiras e aos portos de exportação.

Isabel reformou a Justiça e os Tribunais, estabelecendo a segurança nos centros populacionais e nos campos, criando um sistema de vigilância profissional em 1476, a *Santa Irmandade*, uma milícia civil encarregada de estabelecer a ordem pelos campos e pelos caminhos, de modo a acabar com os bandos organizados.

E, sem qualquer dúvida, que entre as medidas mais determinantes para o lugar de destaque que a Espanha viria a ocupar na Europa, encontramos:

(1) a criação de uma rede de escolas que cobria quase todas as localidades com alguma actividade produtiva ou comercial, para o ensino da leitura e escrita, assim

como dos números e da contabilidade que havia sido inventada recentemente em Veneza; (2) e da sua integração em todas as actividades económicas; (3) a criação de quase uma dezena de universidades, cobrindo todo o território da Espanha.

Porém, bem e mal andaram juntos, não esqueçamos as outras decisões: em 1478 a Espanha criou a Inquisição, em 1492 decretou a expulsão dos judeus, e em 1496 impõe que o rei Manuel I de Portugal faça o mesmo.

Política de casamentos

Com Maximiliano I da Alemanha, os Reis Católicos iniciaram a política de união concertada das suas famílias ligando-se e ligando-as aos reis em toda a Europa impondo casamentos, até mesmo recorrendo a clara ou dissimulada eliminação física de alguns pretendentes, ou conjugue inconveniente, nas uniões menos desejadas pelo Império. Com este objectivo viriam também a ser educados os seus netos.

Na primeira fase do processo empreendido por Isabel de Castela, havia algumas esperanças do Poder permanecer na Península Ibérica com a união dos seus reinos:

1) A filha mais velha dos reis católicos, Isabel de Aragão e Castela, casou com o Infante Afonso de Portugal em 1490, e com a morte deste e depois da morte João II de Portugal, voltou a casar com Manuel I. O filho destes, Miguel da Paz, veio a morrer no Verão de 1500, alguns meses após o nascimento de Carlos (V).

2) O segundo filho, Juan de Aragão e Castela, casou com Margarita de Áustria, filha do rei romano e germânico Maximiliano de Habsburgo (Imperador a partir de 1508) e de Maria da Borgonha. Juan faleceu sem filhos pouco depois, em 1497. A viúva, Margarida havia casado antes com Carlos VIII de França, mas o casamento tinha sido anulado, e voltou a casar pela terceira vez com Feliberto II de Sabóia que morreu em 1504. A partir daí não voltou a casar, dedicando-se à educação dos seus sobrinhos, filhos de Filipe e Juana (a louca), com excepção de Fernando que ficou com o avô, Fernando de Aragão, o Católico, e Catarina que ficou com a mãe.

3) Juana de Aragão e Castela (a louca), futura herdeira das Coroas de Castela e Aragão, casou com Filipe o Belo, Duque da Borgonha, filho também de Maximiliano de Habsburgo e de Maria da Borgonha. Tiveram vários filhos que, seguindo a orientação dos avós, Maximiliano, Isabel e Fernando, casaram também com os principais governantes Europeus: a) em 1498 Leonor, será rainha de Portugal, por casamento com Manuel I em 1518, e depois de França por casamento com Francisco I em 1530; b) em 1500 Carlos, será duque da Borgonha, rei de Espanha e Imperador (Carlos V), por tratado de Blois, de 22 Setembro de 1504, o seu casamento esteve preparado com Claude France, filha de Luis XII, e com o “*falhanço*” deste tratado Claude de France viria a casar com Francisco de Angoulême que seria rei de França – criando-se assim a grande oposição ao Império, ou melhor aos Habsburgo; c) em 1501 Isabel, será rainha da Dinamarca por casamento; d) em 1503 Fernando, educado pelo avô para ser o futuro rei de Espanha, virá a ser Imperador da Alemanha; e) em 1505 Maria,

será rainha da Hungria e da Boémia por casamento com Luís da Hungria; f) em 1507 Catarina, reinará em Portugal por casamento com João III. – Joana foi declarada louca, passando o poder a Filipe, que morre em 1506, e depois, a seu filho Carlos I de Espanha (imperador Carlos V).

4) Maria de Aragão e Castela, seria rainha de Portugal, vindo a casar com Manuel I em 1500, será mãe de João III, de Isabel (que casará com Carlos V), de Beatriz (que casará com o Duque de Sabóia), e de muitos outros filhos.

5) Catarina de Aragão e Castela, casará com Artur, futuro rei de Inglaterra e, após morte deste, voltará a casar com o seu irmão em 1509, o rei Henrique VIII.

A perspectiva de Isabel a Católica, como a de Maximiliano I, seria a de criar um Império Católico uno e forte, pelo menos capaz de fazer frente ao Império Turco. A sua morte em 26 de Novembro de 1504, talvez não nos permita tirar estas conclusões, mas no Natal de 1503, uma perspectiva de desenvolvimento futuro na Europa estava a ser desenhada para que Isabel viesse a ser a “imperadora” e se não, pelo menos a *mãe* do Imperador, já não apenas titular, mas de um Imperador *de facto*, e de toda uma Europa Católica, e se não a mãe a avó: *Emperadora!*

Casa da Contratación de Sevilla

Além das universidades que foram criadas, a que já nos referimos antes, há ainda a Casa da Contratação, que foi criada pela *Real Cédula de 14 de Janeiro de 1503*, com instalações em Atarazanas, mas logo em Junho do mesmo ano, uma outra Cédula manda que se mude para o *Alcázar* de Sevilha. O seu nome oficial era *Casa y Audiencia de Índias*, instituição criada a exemplo da portuguesa Casa da Índia, em Lisboa (segundo a nova denominação dada em 1500 à antiga Casa da Guiné e Mina, depois, Casa da Mina e Índia), criada para governar a navegação e comércio do golfo da Guiné na segunda metade do século xv, desde que em 1455 Portugal instalou uma feitoria na Mina (hoje, Elmina), lugar onde anos mais tarde, em 1481, Diogo de Azambuja construiu a Fortaleza de São Jorge da Mina, para protecção do ouro oriundo das explorações ao longo do rio – ainda hoje se explora ouro no lugar – que naquela fortaleza se armazenava até ao seu embarque para Lisboa.

Por *Cédula de 6 de Agosto de 1503*, foi criado em Sevilha o ensino náutico, com a responsabilidade a cargo do *Piloto Mayor* da *Casa da Contratación*. Poucos anos depois, seriam criadas as cadeiras de Matemáticas, assim como outras matérias desenhadas pelas universidades: Cosmografia, Astronomia, Cartografia, Hidrografia e até de Artilharia.

Mario Méndez Bejarano (1857-1931), em *Historia de la filosofía en España hasta el siglo XX* (1927), *Biblioteca Filosofía en español*, Oviedo 2000, no capítulo XIV, chama a atenção para o papel, muito mais importante do que o das universidades, de-

sempenhado pela Casa da Contratação de Sevilha, para o desenvolvimento da ciência e do pensamento filosófico durante todo o *século de ouro* espanhol.

Por encargo, à *Casa da Contratação* competia ainda produzir e gerir o *Padrón Real* que, criado à semelhança do Padrão Real Português, consistia numa carta global do planeta, oficial e secreta que a Espanha usava como modelo para as cartas de marear que eram entregues aos pilotos dos navios durante o século XVI.

O cargo de Cartógrafo da Casa de Contratação de Sevilha, encarregado do *Padrón Real*, foi criado em 1519, por ordenação de Carlos V, para o experimentado e também mui célebre cartógrafo português Diogo Ribeiro, que a partir de então, seguindo a norma do imperador, toma o nome de Diego Ribero.

A Espanha só tem que se orgulhar por ter recebido na sua comunidade uma quantidade significativa de sábios, pilotos e navegadores, homens bons, portugueses que, pela incapacidade ou irresponsabilidade dos seus governantes, em finais do século xv, e durante quase todo o século xvi, se viram obrigados a abandonar o país por nele não encontrarem as retribuições, compensações, ou o reconhecimento justo e requerido. Também hoje os portugueses se têm de orgulhar disso, se não fora a Espanha de então, o trabalho daqueles que no seu país eram silenciados, escorraçados, ou simplesmente ignorados, jamais seria por eles realizado.

Com a criação das instituições e cuidando dos apoios aos organismos da ciência e do saber, por iniciativa de Isabel ou de Cisneros, o facto é que muitos portugueses e estrangeiros residentes em Portugal (também os haveria Castelhanos e Aragoneses), que desde o início do reinado de Manuel I se encontravam descontentes, injustiçados e ultrapassados pela *aderência*, pela incompetência instalada e apadrinhada, preferem dirigir-se para Sevilha e lá procurar o seu futuro. Gil Vicente já o havia referido pela constante *perda das cabras, do gado*, do gado de João II de Portugal, *que é feito do seu curral*? Os maiores amores de Portugal estão agora em Sevilha como diz a cantiga e como já em *Reis Magos* o autor alertava o rei português para a necessidade de se aconselhar com os *letrados*. Todavia, olhando o país, apenas se deslumbra *aqueste despoblado*.

Gil Vicente observa e reconhece o objectivo de certa quantidade de gente qualificada: Sevilha! Muita dessa gente estará a trabalhar nas novas tarefas que enquadram a vida produtiva ou cultural daquela cidade em franco progresso e expansão, senão mesmo nos *Estudios Generales* (1502, que será depois universidade em 1505) ou na *Casa da Contratación*. Sevilha está a transformar-se num dos maiores centros da Europa, e a todos os níveis: económico, industrial e comercial, mas também científico e cultural, e para lá se dirigem muitos portugueses.

Domínio da Itália e Igreja: França – Espanha

Carlos VIII de França e Fernando de Aragão assinam o tratado de Barcelona em 1493, a França devolve à Espanha o Roussillon e a Cerdanha (*La Cerdanya*, na Catalunha). No mesmo tratado, os reis católicos comprometiam-se a não entrar em nenhuma

aliança que se estabelecesse contra a França, a menos que o Papa o quisesse. Foi esta cláusula que deu lugar à intervenção espanhola em Itália, pois Fernando de Aragão considerou que Carlos VIII não podia ocupar o reino de Nápoles que era feudo do Papa Bórgia (Espanhol, de Valência), Alexandre VI.

A presença da armada Francesa em Nápoles constituía uma ameaça aos interesses espanhóis na Sicília e Fernando pretendia manter direitos no sul de Itália onde os reis de Aragão, seus antepassados, haviam tido grande protagonismo assentando as bases da sua hegemonia. Em 1494 Carlos VIII entrou em Itália com as suas tropas e, depois de quase sem encontrar resistência chegar a Roma, entra em Nápoles em Fevereiro de 1495, disputando este reino com Fernando de Aragão. A Espanha convenceu Maximiliano, o duque de Milão, o doge de Veneza, o Papa (Roma) e o destronado rei de Nápoles, para formar uma aliança, que ficou concluída em Maio de 1495 – uma Liga Santa (com o Papa) – com o fim de alcançar a paz entre as nações cristãs e a defesa dos direitos dos Estados assim confederados. Ficou a Espanha de constituir um exército, cujo comando atribuiu ao jovem general Gonzalo Fernández de Córdoba, o *Gran Capitán*, que em poucos meses, expulsou os franceses do território de Nápoles.

Depois a guerra do Roussillon (Perpignan) resolveu-se a favor da Espanha entre 1495 e 1499, e logo após a morte de Carlos VIII de França, o seu sucessor, Luís XII, chegou a acordo com Fernando de Aragão sobre a divisão do reino de Nápoles, num acordado tratado de Granada em 1500. Mas, na realidade, nenhum dos soberanos estava disposto a renunciar às suas pretensões, de modo que as hostilidades não tardaram, com franca vantagem dos exércitos do *Gran Capitán*.

Assim, pouco depois os franceses voltam a conquistar Nápoles, começando pela tomada de Cápua em Julho de 1501, porém o seu avanço termina em Março de 1502 com a tomada do porto de Taranto pela armada espanhola. Os exércitos espanhóis sofreram ainda alguns reveses, mas venceram a armada francesa em Cerignola, em 28 de Abril de 1503 numa batalha naval decisiva, seguindo-se a tomada de Nápoles, em 13 de Maio de 1503. E, pouco tempo depois, em 28 de Junho os exércitos espanhóis derrotam os franceses em Seminara. Na sequência destas vitórias militares de Espanha, o reino de Nápoles será incorporado na Coroa de Aragão. Portanto, desde a primavera de 1503 que os espanhóis celebram as suas vitórias em Itália e até final do ano vão garantir a estabilidade das conquistas.

O Papa Alexandre VI (Rodrigo Bórgia) morre em 18 de Agosto de 1503, e é eleito Pio III, que logo em 18 de Outubro morre, e **em 31 de Outubro de 1503 é eleito o Papa Júlio II**, um franciscano conhecido por *O Terrível*, tanto pela sua figura possante como pela fama adquirida pelo seu comportamento na luta contra os Bórgia. É o Cardeal Giuliano della Rovere, um romano de famílias ricas e poderosas, apreciador da cultura grega e romana, que possui nos jardins do seu palácio, uma estátua do deus Apolo que na época se suponha ser o original grego de Leocates. Esta estátua foi adquirida pelo então Cardeal opositor de Alexandre VI, em 1496, logo após a sua

descoberta no ano anterior. Apolo é filho de Zeus, Júpiter deus romano. Este Júpiter protagoniza a peça de Gil Vicente, tomando a figura de Júlio II, o *Terrível*, o novo Papa da Igreja Católica Romana.

Sobrinho de Francesco della Rovere, o Papa Sixto IV, – que mandou reconstruir a Capela (Sistina) a partir da reestruturação realizada entre 1477 e 1480 da antiga Capela Magna, – Giuliano della Rovere (Júlio II) era homem bem conhecido dos artistas plásticos muito antes da sua eleição, ele era um dos mecenas mais generosos de Itália, grande admirador da Roma antiga e amante das Artes.

Completemos a informação sobre Júlio II, num breve parêntese:

O Vaticano comemorou em 2006 os 500 anos do seu Museu.

Tudo terá começado em 14 de Janeiro de 1506, quando nesse dia, nas termas romanas do imperador Tito, se descobriu a escultura de mármore do sacerdote troiano Laocoonte e de seus filhos em luta com as serpentes. Havia permanecido debaixo de terra durante séculos. Júlio II aconselhou-se com alguns dos seus artistas predilectos, no momento, Miguel Ângelo Buonarroti e Giuliano Sangallo, e o veredicto foi unânime: havia que adquirir a escultura, porque era a obra descrita por Plínio o Velho nos seus escritos. Um mês depois, a escultura já estava preparada e a ser exposta nos jardins do Vaticano.

Por iniciativa de Júlio II, em 18 de Abril de 1506, em cerimónia diplomática, foi lançada a primeira pedra dando-se início à construção da Basílica de São Pedro de Roma, com projecto inicial de Bramante realizado em 1505, a Basílica que para Gil Vicente será o *Templo de Apolo*, porque, além de todas as outras razões aí conotadas, Júlio II nessa mesma data oferece ao Vaticano a estátua de Apolo (o dito de Belvedere), e juntamente com esta, algumas outras estátuas romanas.

O conjunto das estátuas foram então colocadas no *Jardim*, o jardim interior do palacete de Inocêncio VIII (1484-92), *pátio Belvedere*, ou *pátio das estátuas*, hoje conhecido como *Pátio Octogonal*, ficando a *sua* estátua de Apolo adquirida em 1496, em lugar de destaque, tornando-se conhecida desde então por *Apolo de Belvedere*. O *pátio Belvedere*, o jardim do Palácio, estava então ornamentado com laranjeiras e outras plantas de cheiro, era então denominado por *hortulus* ou *viridarium*.... Aqui encontramos um dos suportes da peça *O Velho da Horta*.

Depois de algumas peripécias passadas entre Júlio II e Miguel Ângelo, que trataremos em devida altura, em 1508 o pintor escultor, inicia a pintura do tecto da Capela Sistina, e aí voltam a surgir as preferências do Papa, ou do artista, um novo modelo para o corpo (e rosto) de Cristo será a estátua de Apolo, como ainda hoje podemos observar, apesar dos restauros.

No Verão de 1510 os trabalhos de Miguel Ângelo, de pintura do tecto da Capela Sistina são interrompidos. Falta o dinheiro para pagar ao artista...

Miguel Ângelo percorre as Cortes europeias para angariar fundos, e Júlio II abre a todo o público os *Jardins de Belvedere*, para mostrar todas as peças que aí juntou, e também a Capela, para mostrar para que queria o dinheiro. É assim que encontramos mais um dos suportes, não único, de Gil Vicente para o *Auto da Fé*, a *Capela do auto* é a Capela Sistina.

Pois foi neste ano de 1510, e com este acontecimento, que ficou consolidado o nascimento do Museu, que abriu para toda a gente, para o público em geral, para o povo, pois em 1506 só a nobreza romana e os diplomatas convidados tiveram acesso ao *Jardim das estátuas*. No prosseguimento, Júlio II viria a encomendar a Bramante, para a mostra do tecto da Capela Sistina em 1 de Novembro de 1512, a construção de um corredor murado, no qual seriam expostas novas peças. Assim se iniciou a expansão do Museu do Vaticano.

Temos assim descortinada uma fresta no universo simbólico de Gil Vicente, que além de *Fé, Velho da Horta, Templo de Apolo, Festa, Floresta de Enganos*, abrange ainda algumas outras peças onde, com maior ou menor intensidade, haverá também referências à nova Basílica de São Pedro. Mas a obra que mais directamente se liga com os acontecimentos históricos de 1506, com a Basílica e Júlio II, é o *Auto da Alma*, que terá sido escrito entre 1506 e 1507, não podendo ser representado senão em 1508, devido ao luto pela morte de Beatriz em 1507, mãe de Manuel I e de Leonor sua irmã. Infelizmente este auto terá sido bastante danificado pela Inquisição, porque trataria de assuntos religiosos com demasiada ironia.

Concluído o parênteses, voltemos a *Quatro Tempos*.

Os exércitos de Espanha dominam o sul de Itália e é neste contexto político e militar na Europa, que Gil Vicente escreve o *Auto dos Quatro Tempos*. A vitória completa da Espanha que já se previa, foi obtida em Garigliano a 28 de Dezembro de 1503, e levou à rendição dos franceses em La Gaeta, em 1 de Janeiro de 1504. No acordo de rendição da França, a Espanha ficou com o reino de Nápoles e todo o Sul de Itália, cedendo apenas no Norte Milão.

O Papado havia concedido a Isabel e a Fernando, o título de *Reis Católicos*. Pelo sentido da expressão, este título permitia, e fazia alargar *o seu poder*, pelo menos em termos da cristandade, a todo o planeta, *a fê que se estende por toda a Terra*. Na época a religião era a ideologia dominante, senão a única ideologia na Europa. O peso do título, *Católicos*, que vamos encontrar em *Quatro Tempos* de Gil Vicente, significou de algum modo, que Fernando e Isabel seriam *os Reis de toda a cristandade, cuja acção se devia estender sobre toda a Terra*. Compreendem-se assim as suas imposições, a política de casamentos, etc.. Deste mesmo título se viria a assegurar para si próprio Carlos V.

A ideia dos *Tempos* permite ao autor diferentes abordagens a partir do ciclo temporal das estações do ano, memória (a História) do que ficou e expectativa (Esperança) do que virá, valores que estão sempre presentes na acção. Numa outra abordagem serão os resultados na geografia, na paisagem e na humanidade das marcas deixadas à passagem das intempéries do Poder político. De momento os *Tempos* pertencem à Espanha. Outras nações – civilizações tiveram já o seu Tempo – e outros *Tempos* virão. Esta ideia do Tempo (ciclo histórico), e do Tempo da Espanha, vai permanecer na obra de Gil Vicente.

“Quatro Tempos” e a pintura

Uma pintura (de autor anónimo) da época, final do século xv, representa num *trono imperial* a Senhora com o Menino ao colo. De riqueza imponente a seus pés estão rei e rainha (com dois dos seus filhos), Fernando de Aragão de um lado e Isabel de Castela do outro, atrás destes, e entre eles e a Madona, estão dois frades com os nomes nas suas aureolas, São Tomas de Aquino segurando um livro e uma maqueta de igreja, símbolo da Ordem dos Pregadores ou Dominicana, e São Domingos atrás de Isabel, segurando um livro aberto (bíblia) e na outra mão um lírio branco que se entrelaça numa fita com ondulações circulares, com equivalente – semelhante, como a imagem de espelho – na outra fita ondulada do mesmo modo, que está segurando São Tomas, como que prolongando as posições do rei e da rainha de Espanha. São Domingos foi o fundador da Ordem e o lírio branco é também um dos seus símbolos. Junto de São Tomas está o frade Tomas de Torquemada. Portanto, os frades representam, atrás dos reis, a Igreja, a Ordem de São Domingos e a Inquisição, ou seja os *Reis Católicos*.

Não vamos analisar o quadro, serve a sua imagem apenas para nos situar num cenário que, pelo seu conteúdo, acreditamos ser muito semelhante ao cenário de *Quatro Tempos*. A figuração criada pelo autor da pintura, transmite a posição dos *Reis Católicos* perante Deus, a Virgem sua mãe, e a Igreja, e, ao mesmo tempo transmite-nos o seu Poder, como sendo, eles próprios, os representantes na Terra do *Poder Divino*. Nem os reis nem os frades estão em adoração da Madona, eles estão ali representados para serem *adorados com a Madona e o Menino*. O olhar de todas as figuras centra-se no centro do quadro ligeiramente virados para quem os observa, o seu público. O *mythos* que o pintor *figurou* no quadro é semelhante ao que Gil Vicente criou na peça para nos transmitir um conteúdo bem determinado, pelo que se observa em ambos os artistas, um mesmo entendimento da realidade do seu tempo. Não é necessário procurarmos qualquer tipo de influência entre os trabalhos de um e de outro, ambos vivem uma mesma realidade, ambos lêem uma mesma realidade, ambos formulam nas diferentes Artes uma mesma realidade.

A imponência da riqueza e ostentação no cenário da peça de Gil Vicente, pode ser maior que aquela representada na referida pintura, o rei Manuel I de Portugal é bastante exigente quanto ao esplendor e à riqueza exuberante. E o *autor dos autos* sempre foi muito cumpridor *nesse aspecto*.

Formas comuns à pintura e à obra dramática

Se quanto ao conteúdo, o quadro de autor anónimo que referimos apresenta o mesmo *mythos* da peça de Gil Vicente, o *Auto* tanto quanto ao *drama* e ao *mythos*, como quanto à sua *forma*, parece-nos estar mais avançado na época.

Já referimos as semelhanças entre a Virgem de *Pastoril Castelhana* e a *Primavera* de Boticelli, podemos agora evidenciar o paralelismo entre esta pintura de Boticelli e os *Quatro Tempos* de Gil Vicente. Em ambos os casos observamos uma *sagração da Primavera*, no feminino na Pintura, no masculino no auto, um Verão florido (Primavera) a ser consagrado pela Virgem, como no quadro a Flora, Primavera, por Vénus ou pela Virgem, ainda hoje temos dúvidas... *Três Graças*, no lugar das três outras estações? A exuberância viva da natureza figurada no quadro como fundo, e o esplendor da vida figurado no auto pela sua música de fundo, em *baixo continuo*, e pelas diversas intervenções musicais..., em ambos os casos observamos uma intervenção da mitologia e a sua representação enaltecida, em ambos os casos é toda a natureza, é todo um universo que está a ser figurado em submissão a um *Triunfador*: a Primavera, na peça de Gil Vicente, ao novo deus Cristo, como Apolo. O leitor poderá continuar a confrontar as duas obras...

Leitura da obra dramática

A entrada das quatro personagens, com o Verão (Primavera) florido e perfumado, triunfante, e todos com vestes e ornamentos bem sumptuosos, fazem brilhar ainda mais os restantes elementos, as figuras da Madona e do Menino, ou figurantes vestidos a preceito, ou uma encenação composta de elementos arquitecturais em madeira pintada com motivos floridos, com esculturas dos deuses pagãos (?), bandeiras e cenários com pinturas alusivas ao texto, e panos ricos de ornamentos brilhantes, compõem aquilo que pode ser designado como presépio.

Vicente *representando* a figura do Serafim, entra em cena acompanhado dos solistas do *coro*, três figuras compondo Arcanjo e dois Anjos, que vão permanecer em cena até ao fim da peça, actuando quando necessário. O Serafim terminado o prólogo sairá de cena, pois a sua figura é a de *Apresentador da obra*. Na actuação expõe o conteúdo da obra, não o argumento nem a trama, nem uma forma simplificada do *mythos* que se vai desenvolver no resto da peça, contudo o essencial da peça está formulado, o Cristo nascido é deus do novo Império, um novo Deus Imperial, é um substituto do Júpiter romano, Todo-Poderoso. Gil Vicente transforma o Natal dos cristãos, numa festa pagã de Triunfo do Império, onde os reis como imperadores, imperam de facto, onde o rei David solicita algum espaço para si e para os seus. Depois das representações de David como rei modelo de quatrocentos – Donatello, Verrocchio – nos anos em que Miguel Ângelo apresenta a sua escultura de David, o modelo do rei pastor David (Manuel I de Portugal) está já ultrapassado.

Esta peça destaca-se por celebrar um Triunfo: a homenagem dos *vencedores*. Talvez por isso o texto seja em grande parte para recitação (como que cantando). Numa manifestação plena de ironia – não somente pelo facto de Portugal estar figurado na peça na personagem do Inverno, como pelas suas lamentações de infortúnio – os homenageados podem não estar junto do presépio, mas estará a Família Real portuguesa

figurando os Reis Católicos, são os *figurantes* fundamentais. Na época terão sido os reis de Portugal a *figurar* os *Reis Católicos*, eles são os representantes de Deus na Terra, também eles, como os figurados, substituindo as velhas mitologias, gregas e romanas, clássicas ou outras, estabelecem um novo Poder no Mundo.

Dito pelo Serafim, ao mesmo tempo que exalta o nascimento do menino:

Nuevo gozo, nueva gloria / criada en el seno eterno / es llegada, / gran mudanza, gran vitoria / por nuestro Dios sempiterno / nos es dada. / La clara luz anciana / mudada, hecha moderna, / en nuevo traje, / y la bondad soberana / se alegra en la edad tierna / sin ultraje.

Contudo, será Júpiter a confirmar, após anunciar a *adoração* dos deuses da antiguidade, ao novo Deus, que conclui afirmando:

Todos van hoy adorar / al criador poderoso / que es nacido: / las aves con su cantar, / y el ganado selvinoso / con bramido. / Los salvajinos bestiales / con olicorne pandero / dan loores, / y los brutos animales / adoran aquel cordero / y los pastores. Não podendo afirmar que os pastores (figurantes dos *Reis Católicos*, junto do altar) são adorados, diz: os animais selvagens *adoram aquele cordeiro e os pastores*, guardando para sua defesa a afirmação que *os pastores* também adoram aquele cordeiro.

No final, Manuel I, figurado na representação por David, submete-se ao novo Poder, dizendo: *Sacrificium Deo es / el espíritu atribulado / y el corazón contrito / el cual pido que me des / andando con mi ganado / por el tu poder bendito.*

Na peça os quatro Tempos são figurações das nações: (1) o Inverno é Portugal; (2) o Verão a Espanha; (3) o Estio a Itália; e (4) o Outono é a França. No seu ciclo, os *Tempos* pertencem agora à Espanha, celebra-se nesta peça o *Triunfo do Verão*. Em 1529 será então celebrado o mesmo triunfo da Espanha, com Carlos V logo após as suas vitórias em Itália, a celebração da paz com o Papa e a França, depois assinada pelas damas (Luísa de Sabóia e Margarida de Habsburgo) em Cambrai a 3 de Agosto, mas pelo *Triunfo do Inverno* e, com extrema ironia Gil Vicente afirma em 1529, pela *acção dramática* que o Triunfo do Verão (Primavera) já sucedeu, foi celebrado antes, em 1503, transpondo para 1529 o mesmo Triunfo: repetindo e adaptando as cenas (possivelmente não apenas a letra dos versos) mais de um quarto de século depois. Esta transposição realizada por Gil Vicente – do Triunfo do Verão de 1503 para 1529 – constitui a prova cabal de que a nossa interpretação de *Quatro Tempos* está correcta, porque, em *Inverno*, o infortúnio de Portugal (e não um triunfo do Verão) está bem chapado ao ser vencido pela tempestade, pela má condução do governo do país (da nau) promovendo os incapazes, só porque são seus amigos ou de classe, *ontem como hoje*.

Em *Quatro Tempos*, o Outono (França), propõe a cantiga que vão cantando, *ay de la noble villa de Pariz* – ele não se submete aos *Reis Católicos* – e após a cantiga abandona a cena, porém, não havia ainda uma absoluta certeza quanto ao desfecho da guerra que decorria em Itália, mas qualquer que fosse o seu desfecho final, pela

análise política sabia-se que o Poder dos *Reis Católicos* se viria a impor contra a França: *ay de la noble villa de Pariz*.

O Verão (Espanha), trata de afastar o Inverno (Portugal), *Afuera, afuera ñubrados, / nebrinas y ventisqueros, / reverdeen los oteros, / los valles, sierras y prados, / reventado sea el frío / y su ñatío...*, depois, vangloria-se do seu Poder, ostenta a sua grandeza e domínio, como a capacidade de se impor aos outros, mas também se admira a si próprio: *Cuántas más veces me miro / y me remiro / véome tan quillotrado / tan llucio y bien asombrado / que nunca lacer me tiro*. De resto é o delírio descritivo do Verão.

O Estio (Itália) lamenta-se do seu estado: *Terrible fiebre ifimera / hética y fiebre podrida / me traen seca la vida / acosándome que muera*. Porém, em resposta directa ao Verão, manifesta o orgulho da sua identidade cultural que se impõe em Espanha, dizendo: *Calla, calla verdolete, / que, bueno es el tiempo mío. / Porque asesa tus locuras, / tus vanas flores y rosas, / y otras cosas coriosas / que en ti no son seguras*.

Elucidativas são também as trocas de palavras entre os Tempos, sobretudo do Outono quando dirigidas ao Verão e ao Estio:

Verão	<i>Éste que viene, quién es?</i>	
Inverno	<i>El Otoño, por mi vida.</i>	
Outono	<i>Ora, norabuena estéis.</i>	305
Verão	<i>Buena sea tu venida.</i>	
Outono	<i>Todos juntos qué hacéis?</i>	
Verão	<i>Yo, bien tengo trabajado, y este cara de ahorcado me secó cuanto aquí veis.</i>	310
Outono	<i>Ya todo está madurado..., yo vengo coger el fruto.</i>	
Verão	<i>Pues si tú no hallas mucho este Estío lo ha estragado.</i>	
Outono	<i>Muy bien está, Dios loado.</i>	315
Inverno	<i>Abellotas no nacieron....</i>	
Verão	<i>Muchas frutas se comieron en estotro mes pasado.</i>	
Outono	<i>No quedó fruta ni nada, ni hojas, no las verás..., tú Verano, de hoy a más, acógete a tu mesnada.</i>	320
	<i>Tú Estio, a tu posada, cura bien tu callentura, que, si viene la friura, ternás cuartana doblada.</i>	325

O Inverno (Portugal) lamenta o seu infortúnio sofrimento dos seus, que Sevilha os atrai, que Sevilha os prende..., Sevilha constitui a saída mais digna para os portugueses que se sentem abandonados pelo reino. Uma Sevilha dos *Estudos Gerais*, da *Casa da Contratação*, uma Sevilha que se reorganiza, criando as estruturas integrando o Saber na economia e comércio, na vida real, uma Sevilha que enfrenta os novos tempos. No final do ano de 1503 Gil Vicente faz uma análise da situação social, política e económica, que parece adivinhar o futuro.

Falando e cantando o Inverno lamenta o seu destino pelos males que lhe advêm e roga pragas à sua sorte: (cantando) *Mal haya quien los envuelve / los mis amores / mal haya quien los envuelve. (...)*; (falando) *Mis ovejas y carneros / de niebla no sé que es dellos. (cantando) En Sevilla quedan presos / per cordón de mis cabellos. (...)*; (falando) *Los borregos de mis amos / la burra, hato y cabaña / con la tempestad tamaña / no sé adó los dexamos. (cantando) En Sevilla quedan ambos / sobre ellos armaban bandos / los mis amores / mal haya quien los envuelve.*

Os nossos sublinhados remetem para a comparação destes com a caracterização de Lucas em *Pastoril Castelhana* e Gregório em *Reis Magos*, com Manuel I de Portugal sem saber do seu gado, porque perdido larga o seu gado, ou a burra que carrega toda a sua carga, todos os bens da sua *cabaña*, da *empresa real*.

Todo este episódio, como núcleo da acção principal da peça, figura o estado das nações como consequência da sua luta pela primazia no Poder na Europa, no momento histórico em que a luta se desenvolve, representando cada nação de um modo simples e muito eficaz. Para concluir o episódio, passando a outro, Júpiter (Papa), dirige-se às nações:

Júpiter	<i>Pues qué hacéis tiempos hermanos? Descuidados del amor del que nació..., llevantad todos las manos, vamos ver aquel señor que nos creó.</i>	425
Inverno	<i>No decís si puedo, yo? No veis que estoy regañado del tempero.</i>	430
Verão	<i>Cuanto es, yo sudando está.</i>	
Estio	<i>Fiebres me tienen cansado..., pero, no os diré de no, que verlo quiero.</i>	435
Inverno	<i>Oh Júpiter, si en tu ventura, topásemos allá luego holgaría.</i>	
Júpiter	<i>Él criador y creatura es el mundo y es el huego y él lo envía.</i>	440

Estio	<i>Aquesta dolencia mia le tengo de encomendar, de corazón.</i>	
Verão	<i>Yo cantaré de alegría!</i>	445
Outono	<i>Comecemos a cantar una canción.</i>	

Até chegarem ao presépio vão cantando uma cantiga francesa...

*Ay de le noble
villa de Pariz.*

Nas suas duas intervenções o Estio lamenta-se, mas não diz que não aceita ver o senhor que os criou, e enquanto o Verão canta de alegria o Inverno primeiro queixa-se do seu destino, mas depois anseia pela felicidade de topar com ele, Júpiter responde ao Inverno de modo diplomático, profano e soberbo de sabedoria, o que em verdade responde à acção da peça: ***O criador e criatura é o mundo e é o fogo (jogo), e ele o envia.*** Pela ironia: a situação em que te encontras – neste Mundo – é consequência do que fazes (crias) pela tua *visão do mundo* e por força do teu agir (fogo) e como tal o Mundo te responde (devolve), pelas tuas opções, decisões e acção (fogo) do teu governar.

O Outono tem apenas uma curta e última intervenção na peça, pois quanto à *sagração* dos Reis Católicos e *adoração* do seu deus, fica sem dar resposta preferindo mudar de assunto: começemos por cantar uma canção. Porém, a canção escolhida é de dor, lamento e expectativa: *ai da nobre cidade de Paris*, alertando a França para a possibilidade de luta no Norte (Turim) de Itália.

A cantiga: *Ay de la noble villa de Pariz*, pode ser encontrada no *Cancioneiro Musical de Palacio* em Madrid, aqui deixamos conforme se publica em *As Obras de Gil Vicente*, (INCM) organizada por José Camões.

*Ay de la noble vile de París
que de dua purte l'eno
ay de la companon gentil
ay de la file de Roldon
partir me fase mom rasón.*

*Pobre despin que qui exunxe nos
quà dexas me faz Mariam
qui é bruneta qui enxunxe nos
tirun, lirun, tirun
de Turin, que bien soldá coplá.*

Concluindo, a situação em Itália ficou resumida pelo Estio – *febres me têm cansado, pero, no os diré de no...*, (com este verso a mais na estrofe) – e constitui para Gil Vicente o que se distingue melhor na Itália: apesar da dolência não recusa o Poder dos *Reis Católicos*, na esperança da acção de Júpiter, o novo Papa.

As personagens dirigem-se então ao presépio cantando, a cantiga é francesa, e prevê um desfecho próximo para as expectativas da França. Logo a seguir, com a retirada do Outono, surgem os elogios e a glorificação do Poder, cerimónia de prestação de obediência, ou clemência, que a França não aceita. Júpiter toma a iniciativa e dá o exemplo, depois de todos os deuses é a vez de todo o universo se estender aos pés do novo deus, todo o firmamento, todo o planeta.

Todos devem obediência ao novo Poder instalado, é para a intervenção de Júpiter que Gil Vicente se serve do *El Libro de Proprietatibus Rerum* como fonte de dados, para melhor concretizar a largueza ou grandeza do Poder que se pretende exaltar. A religião *Católica* (universal) e o seu Poder nos *Reis Católicos*.

O Inverno é o primeiro dos três *Tempos* que prestam obediência e adoração, e como ficou por um qualquer hábito, ou por fatalismo, lamenta-se da sua desdita, mas não deixa de advertir: *y creo que has de juzgar este mundo do me moro*.

O Estio tem a mais curta intervenção, são nove versos onde assume que: *me humillo a tu alteza y adoro tu clemencia. De la triste vida mía / dolentía, / pues que te place con ella / quiero callar mi querella / sufriendo de día en día*. Cala o seu desacordo e sofre em cada dia a sua submissão ao ocupante.

Ao Verão cabe a maior intervenção, pois é quem se reconhece com o Poder instituído, ao preparar a sua manifestação de alegria e felicidade de exaltação do seu poder em quarenta e um versos, afirma desde logo: *Yo Verano, tu vasallo, / pues me das mejor estrena / quiérote dar cuenta buena / de las cosas que en mí hallo / y tu bondad las ordena*.

A entrada de David manifestando a sua alegria, juntando-se à festa da música dos Anjos, dos Tempos e dos *Elementos* (terra, água, ar e fogo, o centro nuclear dos deuses planetas do sistema de Ptolomeu) que *tañen hoy caramillos* (580), completa o Triunfo. Todavia, do que ele necessita é de ajuda: *en los montes onde espero / a aquella ayuda que quiero / con ahincados deseos*. Andando com o pouco gado que lhe resta, pede protecção a um Poder superior ao seu, e roga pela igualdade entre os homens e pela justiça social, *al pueblo lleno de males desiguales*; manifestando esperança nesse Poder, *no creo, según quien eres, que hagas al pueblo junto ser defunto*. E, as duas últimas estrofes que fecham a peça, David dirige-as ao presépio, é um retorno à simplicidade num apelo ao *poder divino*, embora para ser ouvido pelo Poder terreno, pelos *Reis Católicos*: *Sacrificium Deo es, / el espíritu atribulado / y el corazón contrito, / el cual, pido que me des / andando con mi ganado / por el tu poder bendito*.

Sobre o Poder na Europa.

Gil Vicente viria a assinalar a data histórica do casamento de Isabel e Fernando, em 1469, em *Floresta de Enganos*, como o nascer do novo *Poder Católico* e, no caso, do espírito da Inquisição, na figura do Doutor Justiça Maior.

A política de Isabel de Castela, a Católica, inicia-se logo após o seu casamento com Fernando de Aragão realizado quase em segredo em Outubro de 1469. O seu objectivo é simples: num golpe tomar o Poder e exercê-lo. Em 1474, toma o Poder e inicia a *purificação* da sua doutrina, pois em 1478 cria a Inquisição em Espanha.

Em Janeiro de 1492 os reis de Espanha entram na cidade de Granada, último bastião mouro na península ibérica e, em 31 de Março de 1492, decretam a expulsão de todos judeus da Espanha. Neste mesmo ano é eleito um espanhol como Papa, o valenciano radicado em Roma havia pouco tempo, Rodrigo de Bórgia, será Alexandre VI, que veio a legalizar a viagem de Colombo, aprovando as Bulas *Inter-Coetera I e II*, à revelia do que fora estabelecido por lei Papal anterior sobre o *mar Oceano*. E, apesar dos protestos, João II de Portugal só conseguirá recuperar parte dos seus privilégios, com o Tratado de Tordesilhas em 1494, tendo de aceitar uma outra divisão do *mar Oceano*.

Logo após o Tratado de Tordesilhas, em 1495 em Portugal é aclamado novo rei, Manuel I, que nunca conseguirá compreender o seu tempo, permanecendo voltado para o passado e submetendo-se completamente à política externa dos *Reis Católicos* e do Papa, à *nova Ordem* na Europa.

Devemos lembrar apenas alguns factos que constituem exemplo significativo do carácter retrógrado (medieval) do rei Manuel I de Portugal.

Enquanto por toda a Europa se preparavam traduções da Bíblia para a respectiva língua e se mandavam imprimir milhares de cópias em papel, Manuel mandou fazer uma Bíblia em Florença em pergaminho, escrita à mão e com iluminuras, para o que foi necessário matar muitos milhares de cordeiros juvenis para fabricar o pergaminho, numa altura em que a indústria de papel já estava bem desenvolvida, o que terá custado bem mais caro que mandar traduzir e imprimir. Esta Bíblia, em vários volumes, foi legada ao Mosteiro dos Jerónimos.

Outro exemplo significativo foram os forais novos – de que tantos autarcas da actualidade de forma boçal se pretendem orgulhar – em vez de mandar fazer uma síntese legislativa sobre o assunto e depois mandar imprimir, igual para todos, e se necessário fazer cartas de excepção, mandou fazer os forais novos entre 1497 e 1520 escritos à mão e iluminuras em três cópias. É evidente que, a semelhança entre os forais, salta aos olhos, e é evidente que podia ter sido arranjada uma forma simples de sintetizar a legislação e de a imprimir. Porém, o problema maior dos forais são as estruturas de poder aí consignadas, elas são a manutenção do regime senhorial vigente durante a Idade Média, que assim se prolongou até 1832, e na ilha da Madeira até 1975.

Uma leitura das *Ordenações Manuelinas* dá-nos também ideia do seu carácter, nelas constam diversas leis com fins de alcance pessoal. E mais grave ainda, são as ordens de destruição de todos os exemplares da legislação anterior a cada nova actualização impressa das *Ordenações*, fazendo desaparecer toda a documentação legislativa anterior. Até leis da sua própria iniciativa desapareceram.

Repare-se na *Custódia de Belém*, feita por Gil Vicente para Manuel I, que como os autores das iluminuras teve de obedecer ao gosto e estilo requerido pelo rei, contudo na Custódia o autor apenas sobrepôs a aparência estilística à estrutura e concepção da obra. Outros exemplos se podem encontrar, além do *gosto*.

Até Janeiro de 1519 Gil Vicente trabalhou (ourivesaria e teatro) para Leonor de Avis (Lencastre), irmã de Manuel I e viúva de el-rei João II de Portugal, pois no início desse ano (1519) Leonor afastou-se da vida pública. A rainha velha, era uma mulher moderna – um oposto (cultural) de seu irmão – e esta relação entre os artistas e a mecenas, permite compreender o carácter moderno, da *cousa nova* (renascença), do teatro de Gil Vicente. Para Manuel I, Gil Vicente era (trovador, mestre de retórica) dinamizador de festas e mestre-de-cerimónias, organizador de espectáculos e protocolos, *ourives da rainha sua irmã*.

O *mythos* da peça é muito simples como recomenda Aristóteles, mais simples porque se trata de um desenlace, uma conclusão. Glorificar o novo Poder na Terra, personificado pelos *Reis Católicos*. Com *Quatro Tempos*, Gil Vicente conclui um Triunfo, onde resume os principais intervenientes na luta pelo Poder na Europa, e com toda a simplicidade este auto representa o infortúnio do Inverno (Portugal), a gloria do Verão (Espanha), os sacrifícios do Estio (Itália), os danos e a revolta do Outono (França), isto com a homenagem do deus Júpiter e de todas as Cortes divinas, ao novo Poder *Católico* abrangente do Universo, como também o novo Papa, Júpiter (Júlio II) e o rei David (Manuel I) lhe prestam obediência. David além de pedir ajuda para o seu rebanho – *cuyo ganado ando careando* – evoca ainda o rebanho de Jacob (Israel), ou melhor referindo, o rebanho da Igreja.²³

Assim nos diz o Serafim (autor), na apresentação da peça, figurando a identificação do novo Poder com o nascimento de Cristo, como se um novo Cristo tivesse acabado de nascer com os *Reis Católicos*, na sua *Sagração*, na preferência de Gil Vicente pela rainha Isabel, a *imperadora*.

*Nuevo gozo, nueva gloria, / criada en el seno eterno / es llegada,
gran mudanza, gran vitoria, / por nuestro Dios sempiterno / nos es dada.*

*La clara luz anciana, / mudada, hecha moderna, / en nuevo traje,
y la bondad soberana, / se alegra en la edad tierna / sin ultraje.*

23 - Na tradição cristã oriental (católica e ortodoxa), interpretam o sonho do patriarca (profeta) Jacob como uma profecia, vendo na escada (ladeira) entre o céu e a terra, o símbolo de *Theotokos* (Virgem Maria), e da encarnação de Deus. O teólogo *Órigénēs Adamántios* (184-254) de Alexandria, muitas vezes citado por Erasmo, desenvolveu o tema. Tais questões, que envolviam sempre a concepção imaculada ou a Virgem Maria, eram tema de disputa constante na época.

*Nuestro gozo se acrecienta, / nuestra gloria va pujando / neste dia,
y la infernal serpiente, / ya privando va del mando / que tenía.*

*Los secretos a brazadas, / muy más que puedo deciros, / revelados,
las paces son acabadas, / y los antigos sospiros / son cesados.*

(...)

*La clara obra infinita, / infinitamente obrada / y obradora,
quiso su bondad bendita, / que fuese manifestada / nesta hora.*

*El infinito amador, / infinitamente amando, / cosa amada
de infinito valor; / supo, dónde quiso, cuándo, / ser mostrada.*

(...)

A recitação, o canto, as cantigas e a música.

O texto da peça prolonga-se num mesmo fundo de ritmo sonoro, com algumas ênfases diferentes, no mesmo ritmo para o Serafim e Júpiter, noutro ritmo para David (com variantes) e noutras formas musicais, ainda que diferentes entre si, para o Inverno e para o Verão. Não seremos os primeiros a detectar que nesta peça um trabalho musical importante de que não existem registos. A peça terá sido acompanhada por música em quase todo o seu desenrolar, a intervenção das personagens tem a forma intercalada de canto e fala, destacando-se os casos do Inverno e do Verão, além das canções, que são acompanhadas pelo coro que entrou com o Serafim (os anjos). O espectáculo musical e um dizer de forma entoada, eventualmente acompanhado por música, terá sido um modo a enaltecer a *Sagração* ou *Triunfo do Verão*. A confirmar está a referência ao *baixo contínuo*: .../ *y las Plíades locidas / te adoran en este baxo / de contino*.

Castos e Polas juñidas,²⁴ isto é *Cratos*, a Força do Poder, e *Palas (Atena, Minerva)*, a Arte, Sabedoria, Justiça, estratégia e Guerra, unidas (atadas, jogadas em união

24 - Na mitologia grega os deuses e o cosmos andam juntos, mas... Tem-se considerado interpretar Castos e Polas por Castor e Polux, gémeos (constelação)... Não concordamos porque nesta entrada, na intervenção de Júpiter, (em coplas compostas por duas estrofes de seis versos) a primeira copla (41) é dedicada ao próprio Júpiter e ao seu poder em toda a redondeza; a segunda copla (42) é dedicada aos deuses (mitologia) representados no sistema *científico* de Ptolomeu, porém aos deuses, assim, na segunda estrofe da copla são ainda referidos deuses, portanto Cratos e Palas, que adoram o recém-nascido tal como outros deuses do *círculo galaxo y cristalino*, e, na sequência, as Pleiades são as ninfas que copularam e pariram dos deuses, que hão de ser estrelas brilhantes; a terceira copla (43) é então, esta sim, dedicada às estrelas – *planetas fijas estrellas* – e ao *cielo etéreo / círculos y zodiaco*, signos; a quarta copla (44) é dedicada à geografia dizendo respeito às montanhas; e, por fim, a quinta copla (45) é dedicada também à geografia (económica), aos grandes rios e riquezas do planeta. – Se na copla 42 em vez dos deuses estivessem os (apenas) astros de Ptolomeu, a Lua estaria duas vezes, em Diana e em Juno. Ora, Juno está presente além do *sistema* de Ptolomeu, porque os evocados são deuses e ela (Juno) a rainha dos deuses, a esposa de Júpiter.

– como se lê na segunda estrofe da copla 42, que se refere a todo o círculo *galaxo y cristalino* em união com os deuses no seu encontro com as ninfas (estrelas) – e depois integrando as *Pliades* [Plêiades], as sete filhas de Atlas e Pleione eram ninfas do cortejo de Artemisa (Diana), participando nesse *círculo galaxo y cristalino*, e, muito possivelmente, o autor refere-se, apontando, a seis dançarinas bailando a um ritmo de baixo contínuo. Porque estes deuses, deusas (alguns figurantes, assistindo as bailarinas) e ninfas, como ele (Júpiter) vêm adorar o recém-nascido. Seis bailarinas porque o autor (Júpiter, que das três primeiras teve filhos) aponta para elas como sendo as Plêiades *lúcidas* (Maia, Electra, Taigete, Alcíone, Celeno, Asterope) – as seis que se relacionaram com os deuses e deles tiveram filhos, e por isso figuram na mitologia as seis estrelas com luz brilhante – pois a sétima (Mérope) não brilha por não ter tido filhos dos deuses mas do homem (Sísifo). Assim aliando a Força do Poder, a Sabedoria e a Arte também representada na peça pelo visual plástico dos cenários, da coreografia da dança, da métrica dos versos, da prosódia do discurso e pelo ritmo da música. Na copla 43, sobre os *planetas fixas estrelas*, Orion (como estrela) vem por simpatia com as Plêiades da copla anterior (que, se aqui estivessem seriam estrelas), pois Júpiter aqui já se refere ao universo cósmico.

(Júpiter) (...)

42

*Diana y Febo lumbroso
Mars, Mercurio, Venus, Juno
donde moran
y Saturno venenoso
todos juntos de consuno
te adoran.*

465

*Castos [Cratos] y Polas [Palas] juñidas
y todo el círculo galaxo
y cristalino
y las Pliades [Pléyades] lozidas
te adoran en este baxo
de contino.*

470

43

*Planetas fixas estrellas
y la estrella Orión
y la Canina
la mayor y menor dellas
con inmensa devoción
se te inclina.*

475

Contudo, é evidente que se um filólogo demonstrar que Castos é Castor, e Polas é Polux, esta nossa *ideia* cai por terra..., mas apenas no que respeita a tais figuras, porque o sentido de Força do Poder, Estratégia, Guerra, Sabedoria, Arte e Justiça, estão também presentes nos primeiros deuses (cósmicos) referidos na primeira estrofe da copla 42. Porém devemos lembrar que Poliás era um dos epítetos de Atena (Palas, Minerva). Poliás por protectora da *pólis* (cidade estado).

Y el tu cielo etereo 480
círculos y zodíaco
y Arturo sino
reconocen tu aseo
no según el cuerpo flaco
mas devino. 485

A eloquência musical do texto sobressai, evidenciando a perícia poética do autor, e será curioso lembrar que o melodrama que deu origem à ópera italiana, partiu da tentativa de criar uma tragédia seguindo todas as normas que, na *Poética*, foram estabelecidas por Aristóteles para a tragédia grega.

Talvez se possa encontrar um precedente musical no *Auto de la Pasión* de Lucas Fernández representado *de facto* em Portugal perante a rainha velha, Leonor de Avis na Páscoa deste ano de 1503(?). Nesta peça do autor castelhano destacam-se duas figuras do universo descritivo da Paixão de Cristo, que não lhe pertencem: Dionísio (Aeropagista) e Jeremias (Profeta, com profecias e lamentações).

O universo descritivo da Paixão em cena é de certo modo musical, primeiro com as lamentações de Pedro, depois com as descrições de Mateus e por fim com a música e canto das três Marias (Madalena, Cléofas e Salomé) e, mais ainda, nas suas intervenções de expressão dolorosa. E, enquanto que a intervenção de Dionísio não sendo descritiva desenvolve uma acção que questiona, procura e está na expectativa de encontrar respostas, com a personagem Jeremias por finalizar, adensa-se o pano de fundo musical justificando o objecto pelas profecias bíblicas.²⁵

Que fique claro, exceptuando o facto de o *Auto de la Pasión* ter sido criado e representado para Leonor de Avis (a rainha velha), a hipótese de ter sido um precedente musical constitui pura suposição sem fundamento.

Em conclusão:

A organização de uma sequência de peças, autos ou acções, não era nova, Gil Vicente estaria informado sobre os concursos ou festivais de tragédias que se haviam realizado na Grécia antiga. O mais famoso ou maior era a *Dionísia*, o *festival da tragédia grega*, ao qual os autores mais destacados concorriam a fim de alcançarem um prémio e a glória. Há referências a este concurso na *Poética* de Aristóteles. Naquele festival cada autor apresentava três tragédias e uma peça satírica, as quais

25 - Tecnicamente o baixo contínuo resume-se a uma linha de baixo que mostra ao executante a harmonia que deve executar ou até improvisar. Contudo, esta linha de registo musical só foi introduzida nas partituras na segunda metade do século XVI. Nos finais do século XV e início do XVI era importante na composição musical a igualdade das vozes e a complexidade do contraponto. Porém, a prática do baixo contínuo está referenciada na música secular italiana do início do século XVI, possivelmente com o acompanhamento instrumental do órgão – neste período, Lucas Fernández foi organista na Corte portuguesa – só surgindo na música sacra no final do século.

eram representadas sem interrupções, isto é, as peças de um autor eram colocadas em cena ao mesmo público – no mesmo dia e na sequência umas das outras – e o público não se havia de saturar delas nem abandonar os seus lugares, o sucesso dos autores também dependia disso. Porém, as peças não se relacionavam entre si, pelo menos aparentemente.

Com *Quatro Tempos* o autor representa o *Triunfo do Verão*, como *Sagração da Primavera*, concluindo em apoteose o Triunfo consolidado dos *Reis Católicos*. Mas como numa tragédia, a glória dos triunfadores é consequência da derrota, dos erros ou falhas de outros, no presente caso, sobretudo de Portugal, o que o autor destaca nestas suas primeiras quatro peças, figurando portanto o rei de Portugal entre os que de algum modo cometeram erros por ignorância ou falta de capacidade, pelas decisões e actuação que os conduziu ao infortúnio.

Assim, parece-nos que *Quatro Tempos*, constitui a última parte de uma *Tragédia* como Aristóteles a definiu na sua *Poética*, fazendo parte do primeiro grupo, o das *tragédias complexas*, onde se destacam como protagonistas, Portugal, Espanha, o próprio autor, e el-rei Manuel I de Portugal, e cujo tema de suporte da *Tragédia* é a Força do Poder e a Sabedoria, a Arte, a Justiça, a Estratégia política, ou como disse Júpiter na peça: Cratos e Palas bem entrelaçados (atados).

Esta *Tragédia* em quatro actos (as quatro peças) é o resultado prático do estudo e criação experimental na aplicação das leituras da *Poética* de Aristóteles na produção de teatro áulico do autor. E, com este conjunto de peças, o autor põe fim ao período de experiências e de auto aprendizagem.

Na verdade nada nos indica que assim seja, o autor não deixou qualquer indicação nesse sentido, as peças apenas estão em sequência de criação e produção, e, se entre as três primeiras podemos ter a certeza que não existem outras, já entre *Reis Magos* e *Quatro Tempos* não podemos ter uma tal certeza. Devemos pois alertar que não se trata de uma peça de teatro: Gil Vicente não criou esta *tragédia*...

Contudo, o desenho da trama da *tragédia* é o seguinte:

Apresentação (Prólogo) – *Visitação* (o primeiro ensaio, de livre iniciativa, *cousa nova*, renascentista, *reprodução do Poder na Europa*).

O autor critica a submissão do rei Manuel I na sua situação de vassalagem aos *Reis Católicos*, porém, com o nascimento do herdeiro, criou-se em Portugal a esperança de seu filho, João III, poder transformar o reino num estado moderno, a exemplo dos reis antecessores. Em confronto ou desafio, estão Portugal e Espanha, evidenciado pelos versos das duas intervenções do Coro.

1. Acto – *Pastoril Castelhana* (exame erudito e experimental do teatro áulico castelhano de Lucas Fernández e do espectáculo na forma de *cousa nova*).

Enquanto se apresenta o espaço de acção e o sucesso do autor na Corte portuguesa, aborda-se o legado do rei anterior e apresenta-se o carácter do rei actual, Manuel I, evidenciando a sua aversão em receber conselhos, a sua imperícia, as fracas capacida-

des de discernimento e de resposta, o gosto por festas e frivolidades, a promoção dos aderentes, a dispersão ou o abandono dos melhores do reino à sua sorte, assim como o desinteresse de Manuel I pelas consequências disso, e, por fim, o autor alertando o rei a reconhecer a necessidade de letrados, que organizem, acompanhem e resolvam qualquer situação. Confronta-se o carácter e a acção de Manuel I com a realidade do Estado da Nação, em contraste com a iniciativa, a capacidade de decisão, organização do pastor de pastores, João II (domado), e a realização de Gil Vicente, a sua formação, cultura e aptidões.

2. Acto – *Reis Magos* (exame erudito e experimental das farsas e do espectáculo florentino, renascentista).

Manuel I perdido, sem saber o que fazer, evidencia ainda o desinteresse pelos seus súbditos, deixados ao abandono, como a bolsa que não sabe onde largou. Aconselhado a chamar letrados que organizem o reino, seguindo o exemplo de Espanha, brinca e insulta os letrados, frades ou conversos. Contudo há motivação para a paz entre os homens, há homens de bem que se encaminham pela luz, porém, o interesse de Manuel I desperta-se quando alertado para o ouro que os reis do oriente trazem. Vem a *Cavalcada dos Reis*, talvez melhor, dos **Reis Católicos**, onde Manuel I deve seguir, e onde o Cavaleiro da Arábia será o terceiro rei.

3. Acto – *Quatro Tempos* (exame erudito e experimental do espectáculo áulico à italiana, com motivação clássica): *Triunfo ou Sagração dos Reis Católicos*.

O autor apresenta o espectáculo com toda a magnificência, primeiro à italiana, vestindo a pele do Serafim, e romana depois, como Júpiter, enquanto como directa consequência das decisões e acções de Manuel I se assiste à desdita do seu reino nas lamentações de infortúnio do Inverno (Portugal), e dando-se conta da secura do Estio (Itália) se vislumbra as glórias do Verão (Espanha) com seu Poder triunfante, assistindo a Júpiter entregando o Mundo (planeta) e todo o Universo aos *Reis Católicos* e prestando-lhes a devida obediência. A Portugal (Inverno) como à Itália (Estio), nada mais resta senão prestar vassalagem a Fernando ou Isabel *tanto monta*. Só o Outono (França) não se submete! Confronta-se o estado da Nação, Portugal, com outras nações, Espanha, França e Itália, e como final, Manuel I vê fugir-lhe o Poder, assistindo ao discurso de glorificação feito por Júpiter (Papa) de uma nova religião, com a entrega de todo o universo, cultural e físico, ao triunfo dos *Reis Católicos* pelo seu domínio da Igreja e do Estado, e sobretudo, dos Estados ainda dependentes do Poder Papal.

Final – Êxodo (o rei modelo, pastor David, procura ainda permanecer).

David (Manuel I), após prestar vassalagem, roga ao poder bendito permissão para continuar governando os seus súbditos. E termina a peça com o canto do Te Deum, endereçado ao *Triunfo do Verão, Sagração dos Reis Católicos*.

Final da tragédia: com o Serafim anunciando o nascimento do menino deus, de facto, um novo deus, *gran mudanza gran vitoria*: Apolo, no teatro, como será também na pintura e na escultura. Assim, Apolo (o Cristo da Renascença) surge no momento do *Triunfo dos Reis Católicos* com a eleição do novo Papa, Júlio II, Júpiter, como

manifesta o Serafim no Prólogo: *La clara luz anciana / mudada hecha moderna / en nuevo traje // (...) quiso su bondad bendita / que fuese manifestada* (35) *nesta hora. // (...) de infinito valor* (40) */ supo dónde quiso cuándo / ser mostrada.*

Remetendo-nos apenas a *Quatro Tempos* e, tendo em conta as *linguas danosas*, que na esteira daquelas de outros tempos quase danaram os originais de Gil Vicente – pretendendo pôr as obras ao serviço da devoção – devemos referir que *sim*, que esta peça, e em toda a sua extensão, glorifica o nascimento do menino Deus, Cristo, fruto do ventre da Virgem Santíssima, contudo numa perspectiva absolutamente pagã, cujo objectivo é representar o *Triunfo*, na Sagração dos *Reis Católicos*, aliás do mesmo modo que, com objectivos e aspectos formais sempre muito diferentes, outras peças se referem ao nascimento de um *deus menino* e de sua mãe *virgem santíssima*, como: *Pastoril Castelhana*, *Fé*, *Cassandra*, *Barcas (Purgatório)*, *Pastoril Português*, *Feira*, *Mofina Mendes*; todas elas para assinalar alguma mudança no concerto das Nações europeias (incluindo o Estado Pontifício), com o objectivo de domínio do Poder na Europa com a imposição da própria perspectiva da religião e do deus que assumem como sendo o seu, o despertar (nascimento) de uma nova ideologia – de pretendido ideal virgem, ou pretendendo algo do ventre da velha instituição – ainda recém-nascida mas com potencial para se fortalecer e propagar. No caso de *Quatro Tempos* o objectivo de domínio alarga-se no sentido de alcançar o Poder em todo o Mundo Católico (pelo menos). Pois, como se destaca claramente ao longo de toda a peça, nasceu um novo deus, *nova glória nos é dada*, o novo deus é aquele que nasce no Querer e Poder dos *Reis Católicos*.

Assim como na *Festa do Paraíso* se sacraliza o duque de Milão, Ludovico il Moro, com seu filho e a jovem noiva, a virgem Isabel de Aragão (princesa de Nápoles), que assistem ao espectáculo a partir do altar da capela do castelo dos Sforza, também em *Quatro Tempos* se verifica o mesmo sacralizar, mas em relação a Fernando e Isabel (*tanto monta*), porém, figurando os *Reis Católicos* e no lugar destes – pelos sacralizados, na primeira representação da peça – estão os reis de Portugal, que também assistem ao espectáculo, com os deuses clássicos e os planetas na sua *Sagração* do nascido *novo Poder* – *nuevo gozo nueva gloria* – a partir do altar da capela de São Miguel do castelo de São Jorge em Lisboa.

Serafim *Nuevo gozo nueva gloria
criada en el seno eterno
es llegada,
gran mudanza, gran vitoria,
por nuestro Dios sempiterno
nos es dada.*

5

*La clara luz anciana
mudada, hecha moderna,*

*en nuevo traje
y la bondad soberana
se alegra en la edad tierna
sin ultraje.*

10

Com a peça *Quatro Tempos* fechou-se o primeiro ciclo da produção dramática de Gil Vicente, concluindo-se assim o seu período de auto aprendizagem, teórica (*Poética* de Aristóteles) e experimental (teatro grego, romano, castelhano, italiano). E se a primeira peça (*Visitação*) é uma peça simples que se baseia quase e apenas num *mythos* complexo, dando origem ao que no quadro tipológico (quatro tipos de tragédia, ou comédia) de ordem classificativa de Aristóteles (na *Poética*), se designa por *comédia complexa* (primeiro tipo, o mais importante: só o *mythos* importa), na segunda peça (*Pastoril Castelhana*) o autor experimenta (segundo tipo) a *comédia de carácter* – de personalidade dos protagonistas (Gil Terrón sobretudo, mas também Lucas), o sentir, o pensar e o agir – e, enquanto que na terceira (*Reis Magos*) Gil Vicente, dada a urgência pelo curto espaço de tempo disponível para a sua criação, recorre à facilidade da *farsa*, remetendo à sua origem na *Comédia Antiga* grega e à crítica do momento político, onde também inclui a festa áurea florentina da época (a *Cavalcada dos Reis*), na quarta peça (*Quatro Tempos*), conclui o período experimental das tipologias de Aristóteles, fazendo uma síntese da *comédia patética* (terceiro tipo) e da *comédia de espectáculo* (quarto tipo): o espectáculo, como observámos na nossa análise, é do melhor e mais moderno que se produzia neste seu tempo (1503) em toda a Europa, – os espectáculos de Leonardo da Vinci – mais precisamente recorrendo aos *Triunfos* (o clássico romano) e ao que se passa em Itália, onde predomina, lá também e acima de tudo, a influência espanhola (Castela, Aragão e Valência), tal como se verificou na *Festa del Paradiso* em Milão, festa que depois foi replicada noutras Cortes italianas; porém, talvez descabido nas festas italianas, e até na *Festa do Paraíso*, em Lisboa o contraste altamente *emocional* transborda da peça de Gil Vicente, transformando o melhor espectáculo de comédia (*tragédia*), numa *tragédia patética*, onde as emoções do Inverno (infortúnio, tristeza, sofrimento, resignação...), do Verão (glória, alegria, prazer, liderança...), Estio (dor, doença, amargura...), do Outono (esquivez, ameaça, protesto...) e de David (resignação, aderência, requestas...), não só contrastam em conflitos entre cada um e os outros, como contrastam e se coordenam com o carácter de vitória gloriosa dos principais protagonistas (Verão, Júpiter) e dos figurantes que, presentes junto do altar, estão figurando aqueles a quem o *triumfo* se dirige, os *Reis Católicos* e o seu recém-nascido Deus. Mas, como diz Aristóteles, todas as boas peças de teatro se enquadram naquelas quatro categorias, resultando a classificação apenas pelo predominar de uma das tipologias, e, nas melhores um *mythos* complexo está sempre presente. Analisando o drama de *Quatro Tempos* na acção em mais pormenor, damos conta que a (comédia) *tragédia patética* – num clima emocional de melodrama – se desenvolve sobretudo entre dois destacados Tempos (os dois Tempos cantantes):

o Inverno (Portugal) e o Verão (Espanha), e na vanglória triunfal deste sobressai a desdita infortunada do primeiro; e são dois Tempos, porque eram os dois Estados que determinavam o futuro da Europa, o domínio político e militar na Europa (Espanha) e a expansão europeia (Portugal), porém a Espanha está empurrando e estabelecendo os limites para Portugal (Tratados de Alcáçovas de 1479, e de Tordesilhas de 1494) no seu domínio, antes absoluto do *mar oceano* e da sua liderança na navegação oceânica, e, de momento cria as estruturas essenciais ao seu desenvolvimento (universidades, colégios, organização política e económica...), onde se destaca Sevilha, ironicamente também impulsionada pela extensa colónia de portugueses residentes, – não dito por Gil Vicente, somente na fala do Inverno (Portugal): *En Sevilla quedan ambos /.../ Los mis amores / mal haya quien los envuelve* – enquanto Portugal se limita às perspectivas dos aderentes, dos *boys for the jobs*.

A peça conhecida que se segue foi representada em 1504, *Auto de São Martinho* e, pela sua dimensão e fraca participação de outros actores, terá sido pedida ao autor na antevéspera da sua representação. No ano seguinte a Corte portuguesa fez luto pela morte de Isabel de Castela no final de Novembro de 1504, a sogra de Manuel I. Depois, só há notícia do *Sermão* pregado em Abrantes (1506), onde Gil Vicente apresenta a perspectiva de futuro do seu teatro, o seu projecto para o Teatro da Corte portuguesa, mas em 30 de Setembro de 1506, morre a mãe de Leonor e do rei, a Corte portuguesa vai manter o luto.

O *Auto da Alma* (1508), a mais antiga peça do autor (conhecida) escrita em português, pode (deve) ter sido concebida a partir do Verão de 1506, fazendo parte do seu *mythos* a decisão do Papa Júlio II construir a nova Basílica de Pedro (efectivada em Abril de 1506) e a doutrina de Erasmo de Roterdão indiciando, ou melhor, iniciando a polémica sobre a reforma da Igreja, conforme a publicação do *Manual do Cavaleiro Cristão* (1503). Já publicámos a nossa análise do *Auto da Alma*, peça que constitui a sua primeira grande obra dramática, realizada numa nova perspectiva muito mais erudita, dando a mais firme e clara continuidade ao seu projecto, àquele apresentado em Abrantes.

Subsolarius

Aether

Deaphin
Cherubim
Throni
Annoones
Principes

Præses
virtutes
archangeli
Angeli

Aquarius

Scorpius

terra
super aqua
super aëre
super ignis
super luna
super mercurio
super venus
super solis
super martis
super iouis
super saturni
super mensis
Eterni Embellimentum
Præsentis nobilitate

Auto dos Quatro Tempos
Gil Vicente, 1503

Esta seguinte obra se chama dos Quatro Tempos. Foi representada ao mui nobre e próspero rei dom Manuel na cidade de Lisboa, nos paços da Alcáçova na capela de São Miguel, por mandado da sobredita senhora sua irmã nas matinas do Natal.

Figuras do auto: Serafim, Arcanjo, Anjos, Verão, Inverno, Estio, Outono, Júpiter, David.

[Prólogo]

Entra o Serafim, dizendo ao Arcanjo e dois Anjos que vem com ele:

1			1e
Serafim	Nuevo gozo nueva gloria criada en el seno eterno es llegada gran mudanza gran vitoria por nuestro Dios sempiterno nos es dada.		5
			2e
	La clara luz anciana mudada hecha moderna en nuevo traje y la bondad soberana se alegra en la edad tierna sin ultraje.		10

2		3e
	Nuestro gozo se acrecienta	
	nuestra gloria va pujando	
	neste día	15
	y la infernal serpienta	
	ya privando va del mando	
	que tenía.	
		4e
	Los secretos a brazadas	
	muy más que puedo deciros	20
	revelados	
	las paces son acabadas	
	y los antiguos sospiros	
	son cesados.	
3		5e
	Ya el mundo tenebroso	25
	relumbra por las alturas	
	do salió	
	porque el obrador poderoso	
	exalzó las criaturas	
	que creó.	30
		6e
	La clara obra infinita	
	infinitamente obrada	
	y obradora	
	quiso su bondad bendita	
	que fuese manifestada	35
	nesta hora.	
4		7e
	El infinito amador	
	infinitamente amando	
	cosa amada	
	de infinito valor	40
	supo dónde quiso cuándo	
	ser mostrada.	
		8e
	Y el amor mediante	
	por do el amador y amado	
	son liados	45
	es plantado en un infante	
	com el padre en un estado	
	concordados.	

- 5 9e
 veremos cómo está puesto 50
 el infinito
 de humana carne vestido
 de huesos niervos compuesto
 tamañito. 10e
 Veremos cómo se muestra 55
 recién nacido de ahora
 poco há
 veremos la reina nuestra
 nuestra gran superiora
 cuál está. 60
- 6 11e
 Vamos ver pulchra y decora
 cómo está clara y lumbrosa
 descansada
 vamos ver nuestra señora
 la más bella y graciosa 65
 desposada. 12e
 Vamos ver la clara silla
 eternamente guardada
 en alto grado
 vamos ver la sin mancilla 70
 vamos ver la preservada
 de pecado.
- 7 13e
 Emperatriz soberana
 de todo cuento del viso
 angelical 75
 reina del cielo a la llana
 señora del paraíso
 terrenal. 14e
 La gran princesa sin falta
 deste valle lacrimoso 80
 donde mora
 la gran duquesa muy alta
 de la paz y del reposo
 desde ahora.

8

15e

Vamos ver con qué doncellas
con qué galas com qué arreos
la hallamos
la madre de las estrellas
cumbre de nuestros deseos
que esperamos.

85

90

16e

Lleguemos darle loores
vamos servir su alteza
esclarecida
que no terná servidores
según siempre amó pobreza
en esta vida.

95

Chegando todas quatro figuras, o Serafim, Anjos
e Arcanjo, ao presépio, adoram o senhor cantan-
do o vilancete seguinte:

Coro

(Cantam)

*A ti dino de adorar
a ti nuestro Dios loamos
a ti señor confesamos
sanctus sanctus sin cesar.*

100

*Inmenso padre eternal
omnis terra honra a ti
tibi omnes angeli
y el coro celestial.*

*Pues que es dino de adorar
querubines te cantamos
arcángeles te bradamos
sanctus sanctus sin cesar.*

105

[fim do Prólogo]

E depois da adoração dos Serafins etc., vêm os
quatro Tempos, e primeiramente vem um pastor
que significa o Inverno, e vem cantando.

[I - Parte]

[1. episódio]

Inverno

(Canta)

Mal haya quien los envuelve...

Los mis amores

mal haya quien los envuelve.

110

9

17e

Fala:

Ora pues eya rabi

grama de val de sogar

que ño ha hí pedernal

ni parejo de callentar.

115

18e

Vienta más recio que un fuele

de parte del regañón

enfríame el corazón

que ño ama como suele.

(Canta)

Mal haya quien los envuelve.

120

...

10

19e

Fala:

La lluvia cómo desgrana

doy a rabia el mal tempero

aquesto no llieva apero

para que llegue a mañana.

20e

Mal grado haya la nieve

que mis amores triste yo

cuando yo más firme esté

no los hallo como suele.

125

(Canta)

Mal haya quien los envuelve.

...

11

21e

Fala:

Las uñas trayo perdidas

los pies llenos de frieras

mil rabias de mil maneras

trayo en el cuerpo metidas.

130

22e

Tengo el hielo en los huesos

muérenseme los corderos.

135

Gil Vicente

(Canta) Los mis amores primeros.
En Sevilla quedan presos

Los mis amores
mal haya quien los envuelve.

12

Fala: Oh qué friasca nebrina
granizo lluvia ventisco
todo me pierdo a barrisco
el cierzo me desatina.

23e

140

24e

(Canta) Mis ovejas y carneros
de niebla no sé que es dellos.
En Sevilla quedan presos
per cordón de mis cabellos

145

Los mis amores
mal haya quien los envuelve.

13

Fala: Todo de frío parece
las aves todas se fueron
las más dellas se sumieron
que nenguna no parece.

25e

150

26e

(Canta) Ni cigüeñas, ni milanos,
ni patoxas, xirgueritos,
tórtolas y paxaritos.
Y mis amores tamaños.

155

En Sevilla quedan ambos
Los mis amores
mal haya quien los envuelve.

160

14

Fala: Hideputa qué tempero
para andar enamorado
repicado y requebrado
con la hija del herrero.

27e

28e

Los borregos de mis amos
la burra, hato y cabaña

165

con la tempestad tamaña
no sé adó los dexamos.

(Canta) En Sevilla quedan ambos
sobre ellos armaban bandos. 170
Los mis amores
mal haya quien los envuelve.

15 29e

Fala: Quiérome echar a dormir
ver si puedo callentar
ora pues eya rabiar 175
que no tengo de morir.

Por mal trajo que me des
no me ha de matar desmayo.
Oh quién me ora cá mi sayo 30e
para cobrirme estos pies. 180

Verão cantando:

Verão
(Canta) En la huerta nasce la rosa
quiérome ir allá
por mirar al rui señor
cómo cantaba.

16 31e
Fala: Afuera afuera ñubrados 185
nebrinas y ventisqueros
reverdeen los oteros
los valles sierras y prados.

Reventado sea el frio
y su ñatío. 32e
Salgan los nuevos vapores
píntese el campo de flores
hasta que venga el estío. 190

(Canta) Por las riberas del rio
limones coge la virgo 195
quiérome ir allá

	por mirar al ruiseñor cómo cantaba.	
17		33e
Fala:	Suso suso los garzones anden todos repicados namorados requebrados renovar los corazones.	200
		34e
	Agora reina Cupido des que vido la nueva sangre venida ahora da nueva vida al namorado perdido.	205
(Canta)	Limones cogía la virgo para dar al su amigo quírome ir allá para ver al ruiseñor cómo cantaba.	210
18		35e
Fala:	Como me estiando a placer oh hideputa zagal qué tiempo tan natural para no adolecer.	215
		36e
	Cuantas más veces me miro y me remiro véome tan quillotrado tan llucio y bien asombrado que nunca lacer me tiro.	220
(Canta)	Para dar al su amigo en un sombrero de sirgo quírome ir allá para ver al ruiseñor cómo cantaba.	225
19		37e
Fala:	Las abejas colmeneras ya me zuñen los oídos paciendo por los floridos las flores más placenteras.	230

			38e
		Cuán granado viene el trigo nuestro amigo que pese a todos los vientos los pueblos trae contentos todos están bien conmigo.	235
20			39e
		El sol que estaba somido partido deste horizón se sube a septentrión en este tiempo garrido.	40e
		Por eso vengo florido engrandecido dando mal grado a enero Géminis, Toro y el Carnero me traen loco perdido.	240
21			41e
		Hago claras las riveras el frio hecho en las fuentes el tomillo por los montes huele de dos mil maneras.	245
			42e
		La luna cuán clara sale si me vale tengo tres meses floridos y después de éstos complidos es por fuerza que me calle.	250
		Entra o Estio, uma figura muito longa e muito enferma, muito magra com uma capela de palha, dizendo:	
22			43e
Estio		Terrible fiebre ifimera hética y fiebre podrida me traen seca la vida acosándome que muera.	255

			44e
	Dolor de mala manera		
	trayo en las narices mías		
	no duermo noches ni días	260	
	ardo de dentro y de fuera.		
23			45e
	La boca tengo amargosa		
	los ojos trayo amarillos		
	flacos secos los carrillos		
	y no puedo comer cosa.	265	
		46e	
	La sed es cosa espantosa		
	la lengua blanca sedienta		
	la cabeza me atromienta		
	con callentura rabiosa.		
24			47e
	Mi calma perseverada	270	
	mis días duran mil años		
	los calores son tamaños		
	que es cosa descompasada.		48e
	Ell agua toda ensecada		
	polvorosos los caminos	275	
	los melones y pepinos		
	hacen dolencia dobrada.		
25			49e
	Cáncer, Virgo y el León		
	los resistros de mis días		
	saben las cóleras mías	280	
	y las flemas cuántas son.		50e
	También saben la razón		
	daquesta mi callentura		
	y por qué quiere ventura		
	que tenga siempre sezón.	285	
26			51e
Verão	Oh hideputa qué aseo		
	a qué veniste mortaja?		
	Siempre vienes hacer paja		
	todo cuanto yo verdeo.		

Os versos 305 e 306 podem ter sido trocados (rima)... Ou o Autor quis assim chamar a atenção para o Conflito entre Espanha e França, Verão e Outono.

		52e
	Como vienes luengo y feo y chamuscado el carrillo seco flaco y amarillo vestido de mal aseo.	290
27		53e
	Oh mallogrado de Estío a qué vienes? Vete, vete.	295
Estio	No Estio, mas hastío! Calla calla verdolete que bueno es el tiempo mio.	54e
	Porque asesa tus locuras tus vanas flores y rosas y otras cosas coriosas que en ti no son seguras.	300
28		55e
Verão	Éste que viene quién es?	
Inverno	El Otoño por mi vida.	
Outono	Ora norabuena estéis.	305
Verão	Buena sea tu venida.	56e
Outono	Todos juntos qué hacéis?	
Verão	Yo bien tengo trabajado y este cara de ahorcado me secó cuanto aquí veis.	310
29		57e
Outono	Ya todo está madurado yo vengo coger el fruto.	
Verão	Pues si tú no hallas mucho este Estío lo ha estragado.	58e
Outono	Muy bien está Dios loado.	315
Inverno	Abellotas no nacieron.	
Verão	Muchas frutas se comieron en estotro mes pasado.	
30		59e
Outono	No quedó fruta ni nada ni hojas no las verás	320

tú Verano de hoy a más
acógete a tu mesnada.

60e

Tú Estío a tu posada
cura bien tu callentura
que si viene la friura
ternas quartana doblada.

325

[2. episódio]

Entra Júpiter e diz:

31

Júpiter

Oh tú gigantea diesa
delante la ligereza
de Boreas
toda la tierra atraviesa
da combate a la tristeza
do la veas.

61e

330

62e

Di al resto de Eneas
prosperada Romulana
gran señora
que haga fiestas las peleas
pues que Latonio y Diana
hoy adora.

335

32

Aclara Febo lumbroso
los pasos peligrinantes
que camino
porque el tiempo mentiroso
de los dioses triunfantes
pierde el tino.

63e

340

64e

No se usará jamás
venerar tiemplo a Diana
ni a Juno
ni se verá ni verás
estar Febrúa ufana
nel trebuno.

345

350

- | | | |
|----|---|-------------------------------|
| 33 | Ni Apolo se verá
ni los Bacos adorados
de romanos
ni el Himeneo será
padrino de los casados
persianos. | 65e

355 |
| | Ni las ninfas agoreras
traerán aguas por ruegos
de las gentes
ni las hadas hechiceras
mostrarán fengidos fuegos
de serpientes. | 66e

360 |
| 34 | Enáyades y Dianas
las Priades cazadoras
y Neptuno
y las tres diesas troyanas
dexarán de ser señoras
de consuno. | 67e

365 |
| | Y la Ramusa doncella
decida de su castillo
con ultraje
y todas éstas con ellas
darán al niño chequillo
el menaje. | 68e

370 |
| 35 | La nueva ifante Safós
sobió al monte Parnaso
con aliño
de traer en tierra Dios
de los Alpes en lo raso
hecho niño. | 69e
375

380 |
| | La cual ifante gloriosa
en la Castalia fuente
se bañó
porque siendo generosa
humildosa por el monte
se sobió. | 70e

385 |

- | | | |
|----|---|-----|
| 36 | | 71e |
| | La muy escura visión
de la cavierna saturna
con las vidas
de las hijas de Monjergón
y de la diesa Noturna
son sumidas. | 390 |
| | | 72e |
| | Los veninos ponzoñosos
que de Medusa salieron
goteando
sus autos tanto dañosos
cuando tal misterio vieron
van cesando. | 395 |
| 37 | | 73e |
| | La Echene venenosa
y aquella Estes laguna
infernenta
desde ahora temerosa
está su boca importuna
de contenta. | 400 |
| | | 74e |
| | Creo que vio los bramidos
de los brejos ancianos
de alegría
porque hoy son abatidos
los infernales tiranos
neste día. | 405 |
| | | 410 |
| 38 | | 75e |
| | Todos van hoy adorar
al criador poderoso
que es nacido:
las aves con su cantar
y el ganado selvinoso
con bramido. | 415 |
| | | 76e |
| | Los salvajinos bestiales
con olicorne pandero
dan loores
y los brutos animales | 420 |

adoran aquel cordero
y los pastores.

[...faz-se uma uma pausa? Há uma mudança de
atitude e tom do discurso]

[Júpiter dirige-se aos Tempos]

39

77e

Pues qué hacéis tiempos hermanos
descuidados del amor
del que nació
llevantad todos las manos
vamos ver aquel señor
que nos creó.

425

78e

Inverno

No decís si puedo yo
no veís que estoy regañado
del tempero.

430

Verão

Cuanto es yo sudando estó.

Estio

Fiebres me tienen cansado,
pero no os diré de no,
que verlo quiero.

435

40

79e

Inverno

Oh Jupiter si en tu ventura
topásemos allá luego
holgaría.

Júpiter

Él criador y creatura
es el mundo y es el huego
y él lo envía.

440

80e

Estio

Aquesta dolencia mia
le tengo de encomendar
de corazón.

Verão

Yo cantaré de alegría.

Outono

Comecemos a cantar
una canción.

445

Até chegarem ao presépio vão cantando uma
cantiga francesa, e diz:

*Ay de la noble vile de París
que de dua purte l'eno
ay de la companon gentil
ay de la file de Roldon
partir me fase mom rasón.*

*Pobre despin que qui exunxe nos
quà dexar me faz Mariam
qui é bruneta qui enxunxe nos
tirun, lirun, tirun
de Turin, que bien soldá coplá.*

[Coro]
(Cantam) *Ay de le noble
villa de Pariz.*

[saída do Outono]

[II – Parte]

[Abre-se um novo cenário, descobrindo o que estava encoberto, o que se encontra no coro do altar da capela, ao qual se vai referir Júpiter e também David.]

[As intervenção que se seguem têm como fundo um espectáculo de dança, no espaço abandonado pelas personagens, com música em baixo contínuo.]

[3. episódio]

41		81e
Júpiter	Alto niño en excelência yo vengo de las alturas a te adorar y traerte obediência de todas las criaturas sin faltar.	450 455 82e
	De toda la redondeza sin faltar digo nenguna se ayuntaran y adorar tu grandeza tu divinidad sola una me enviaran.	 460
42	Diana y Febo lumbroso Mars, Mercurio, Venus, Juno donde moran y Saturno venenoso todos juntos de consuno te adoran.	83e 465

	Castos y Polas juñidas y todo el círculo galaxo y cristalino y las Plíades locidas te adoran en este baxo de contino.	84e 470
43	Planetas fixas estrelas y la estrella Orión y la Canina la mayor y menor dellas con inmensa devoción se te inclina.	85e 475
	Y el tu cielo etereo círculos y zodíaco y Arturo sino reconocen tu aseo no según el cuerpo flaco mas devino.	86e 480 485
44	El monte de Hipolmorea y montañas de Cramelo y Gelboé y la montaña Erifea alegres con mucho celo las hallé.	87e 490
	El monte de Selmerón y montañas de Efraín y de Gualad y las selvas de Frión mandan adorar por mí tu deidad.	88e 495
45	Y el noble río Ganges con oro, piedras, metales y arboledas alegre, claro y cortés	89e 500

Gil Vicente

te ofrecen con sus iguales
cosas ledas.

90e

Eufратres, Tigre, Guijón
con cosas muy olorosas
se te ofrecen
sin nenguna división
en fin que todas las cosas
te obedecen.

505

46

91e

Inverno

Señor yo triste nací
y sin ventura nenguna
pues me creaste en fortuna
cual me soy yo veisme aquí.

510

92e

Con vientos muy fortuneosos
y rabiosos
tempestades y tormentas
y con otras más afrentas
y tiempos muy peligrosos.

515

47

93e

Con la noche me cobriste
y del día me quitaste
en tenieblas me formaste
esto es lo que me diste.

520

94e

Con todo esto que llo-ro
te adoro
con mi mísero temblar
y creo que has de juzgar
este mundo do me moro.

525

48

95e

Verão

Yo, Verano, tu vasallo,
pues me das mejor estrena
quíerote dar cuenta buena
de las cosas que en mí hallo.

530

Y tu bondad las ordena!

96e

Hállome fresco y calliente
los humores mucho sanos

	de aves yerbas gusanos desta manera seguinte:	535
49	Muchas grullas y cigüeñas golondrinas y abubillas palomas y tortolillas picapuercos y garceñas.	97e 540 98e
	Zorzales y avedueñas codornices y gridañas milanos y tantarañas muchos gayos y pardeñas.	
50	Y también los gusanitos hormigas rubias y prietas mariposas y veletas centopeas y buercitos.	99e 545 100e
	Caracoles y garlitos moscas, ratos y ratones muchas pulgas a montones y piojos infinitos.	550
51	Agriones y rabazas apiopoleo, pampillo malmequieres, amarillo almirones y magarzas.	101e 555 102e
	Floreçitas por las zarzas madresilva y rosillas zasmínes y maravillas rábanos, coles y alfazas.	560
52	Puerros, ajos y cebollas mastuerzo, habas, herbejas gravanizas, granos, lentejas verdolagas y vampollas.	103e 104e
	Mil yerbas, frutas y follas untessina y catasol	565

Gil Vicente

y así hombre de prol
te doy gracias y grollas.

53

105e

Estio

Señor yo con mi dolencia
mis fiebles y mi flaqueza
me humillo a tu alteza
y adoro tu clemencia.

570

106e

De la triste vida mía
dolentía
pues que te place con ella
quiero callar mi querella
sufriendo de día en día.

575

Entra David em figura de pastor e diz:

54

107e

David

Pues los ángeles sagrados
y los tiempos y elementos
tañen hoy caramillos
dexen todos los ganados
los pastores muy contentos
silbemos demos gritillos.

580

108e

Y también quiero tocar
y cantar
com mi saltero alegrías
en tono de profecías
mientras me vaga lugar
y luego os adorar.

585

55

109e

Levavi oculos meos
en los montes onde espero
a aquella ayuda que quiero
com ahincados deseos.

590

110e

Y la ayuda que demando
repastando
en soma daquesta sierra
qui fecit celum et terra

595

de cuyo ganado ando
careando.

- | | | |
|----|---|---------------------|
| 56 | <p>Ecce non dormitabit
ni jamás el ojo pega
aquél que guarda y navega
Israel qui visitavit.</p> | <p>111e
600</p> |
| | <p>Dominus custodit te
a la hé
no temas cosa nenguna
de noche que haga luna
ni de día el sol que dé
non huret te.</p> | <p>112e
605</p> |
| 57 | <p>Domine benedexisti
terram tuam y el ganado
y a Jacob descarriado
captivitatem advertisti.</p> | <p>113e
610</p> |
| | <p>Al pueblo lleno de males
desiguales
remisisti iniquitatem
que te adoren y te acaten
los consejos y xarales
y animales.</p> | <p>114e
615</p> |
| 58 | <p>Nuestra roña amara triste
de los pueblos apartaste
iram tuam mitigasti
et furorem advertisti.</p> | <p>115e
620</p> |
| | <p>Per ventura te pergunto
si barrunto
in eternum irasceris
no creo según quien eres
que hagas al pueblo junto
ser defunto.</p> | <p>116e
625</p> |
| 59 | <p>Benedicid totalas obras
del señor al señor Dios</p> | <p>117e
630</p> |

benedeid ángeles vos
benedeid cielos mil sobras.

118e

Benedicite aque omnes
y dracones
benedicite sol y luna
tempestades y fortuna
benedeid a Dios varones
com canciones.

635

[Epílogo e Êxodo]

Adora o presépio.

60

119e

No te trayo otro presente
quoniam si voluisses
sacrificium darlo hía
pero no hieres placiente.
Por ofertas que aquí vieses
ni te causan alegría.

640

645

120e

Sacrificium Deo es
el spíritu atribulado
y el corazón contrito
el cual pido que me des
andando con mi ganado
por el tu poder bendito.

650

E todos assim juntamente, com Te Deum laudamus, se despediram e deram fim a esta representação.

Coro *Te Deum*

Laus Deo.



Pietro Perugino, (pormenor) *Viagem de Moisés ao Egito*, na Capela Sistina

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

1	1502	Visitação	x Jul. Paço da Alcáçova	Reprodução do Poder
2	1502	Pastoril Castelhana	25 Dez. Paço da Alcáçova	Sucesso de Gil na Corte
3	1503	Reis Magos	6 Jan. Paço da Alcáçova	Farsa pela <i>Cavalcada dos Reis</i>
4	1503	Quatro Tempos	25 Dez. Paço da Alcáçova	<i>Triunfo</i> dos Reis Católicos
5	1504	São Martinho		Caridade do <i>cavaleiro cristão</i>
-	1505	*LUTO - Morte Isabel, a Católica	em 26 Nov. de 1504	...pela mãe da Rainha
	1506	(Sermão de Abrantes)	3 Mar. Abrantes, Igreja	o Projecto de trabalho
	1506	(Custódia de Belém), Morre Beatriz	em 30 Set. 1506.	(de 1503 a finais de 1506)
-	1507	*LUTO - por Beatriz, mãe do Rei.		...pela mãe de Leonor e do Rei
6	1508	Alma . Criado, escrito em 1506-1507	Páscoa, Paço da Ribeira	a construção da <i>nova</i> Igreja
7	1509	Índia . Criado, escrito em Abril... (a).	...após batalha de Diu	Portugal, domínio do Índico
8	1509	Quem tem farelos	...com Henrique VIII	obser. nova <i>figura</i> na Europa
-	1510	<i>...uma peça na festa do Corpus Christi</i>		
9	1510	Fé	25 Dez. (?)	...visita à Capela Sistina
10	1511	Sebila Cassandra	24 Dez. (Concílio de Pisa)	a Santíssima Liga contra a França
11	1512	O Velho da Horta	1 Nov. (inaugura Sistina)	o Museu do Vaticano
-	1513	(b). (c).		
12	1514	Fama (Portugal na Europa)	...após o regresso de Roma	embaixada ao Papa Leão X
13	1515	Exortação da Guerra	...antes de 13 de Junho.	pela "partida" para Mamora
-	1516	*LUTO - Morre Fernando, o Católico	em 23 Jan. de 1516	...pelo pai da Rainha
	1517	(Miserere). (23 Jan. de 1517 ?)	Câmara da Rainha Maria	...por Fernando o Católico
-	1517	*LUTO - Morre a Rainha Maria (d).	em 7 Mar. de 1517	...pela Rainha Maria
14	1518	Barcas I (Inferno)		
14	1518	Barcas II (Purgatório)	24 Dez. ...à Rainha Leonor	...na despedida da rainha velha
14	1519	Barcas III (Glória)	Páscoa	...já com Leonor de Habsburgo
15	1519	Viúvo	...ao Príncipe João	
16	1520	...rainha Dido e Eneias (anónimo)	...para o Imperador Carlos	...nunca re-(a)presentada...
17	1521	Fadas	21 Jan. Entrada da Rainha	
18	1521	Cortes de Júpiter	8 Ago. Partida de Beatriz	
19	1521	Rubena	...ao Príncipe João	

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

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

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

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

Gil Vicente – Enquadramento cronológico na História do Teatro Europeu

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Obras de Gil Vicente, por Noémio Ramos

978-989-97749-9-5 (1ª Edição, 2016) – PDF

Gil Vicente, Auto dos Quatro Tempos, Triunfo do Verão – Sagração dos Reis Católicos.

978-989-97749-8-8 (1ª Edição, 2016) – PDF

Gil Vicente, Auto dos Reis Magos, ...(festa) Cavalgada dos Reis.

978-989-97749-7-1 (1ª Edição, 2014) – PDF

Gil Vicente, Auto Pastoral Castelhana, A autobiografia em 1502.

978-989-97749-6-4 (1ª Edição, 2013) – PDF

Gil Vicente, Exortação da Guerra, da *Fama ao Inferno*.

978-989-97749-5-7 (2ª Edição, 2013) – PDF

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

978-989-97749-1-9 (2ª Edição, 2012) – PDF

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

978-989-97749-4-0 (2ª Edição, 2013) – PDF

Gil Vicente, Auto da Alma, Erasmo, o *Enquiridion* e Júlio II...

978-972-990009-9 – Ed. 2012 – brochura.

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

978-989-977490-2 – Ed. 2012 – brochura.

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

978-972-990006-8 – Ed. 2010 – brochura.

Gil Vicente, Auto da Visitação, Sobre as Origens.

978-972-990007-5 – Ed. 2010 – brochura.

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

978-972-990008-2 – Ed. 2010 – brochura.

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

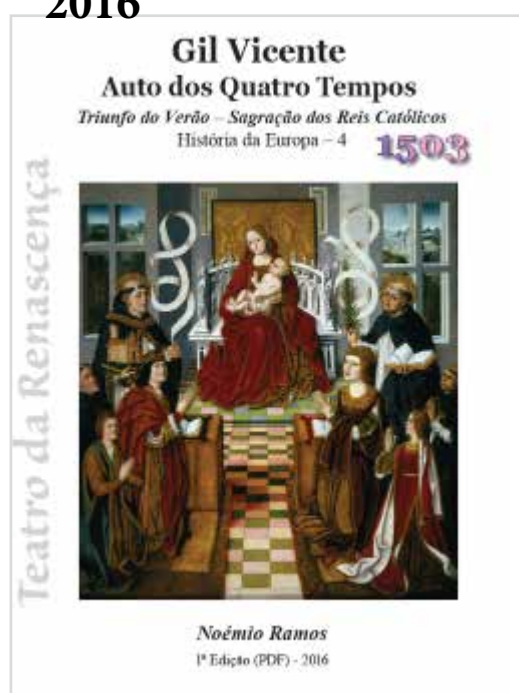
978-972-990004-4 – Ed. 2008 – brochura.

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

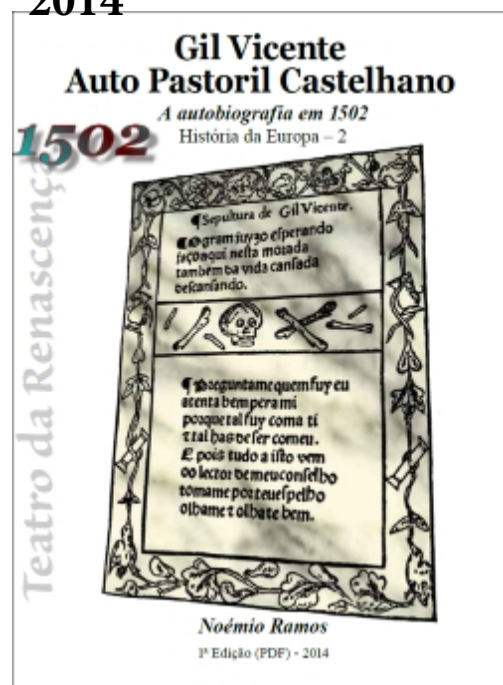
2016



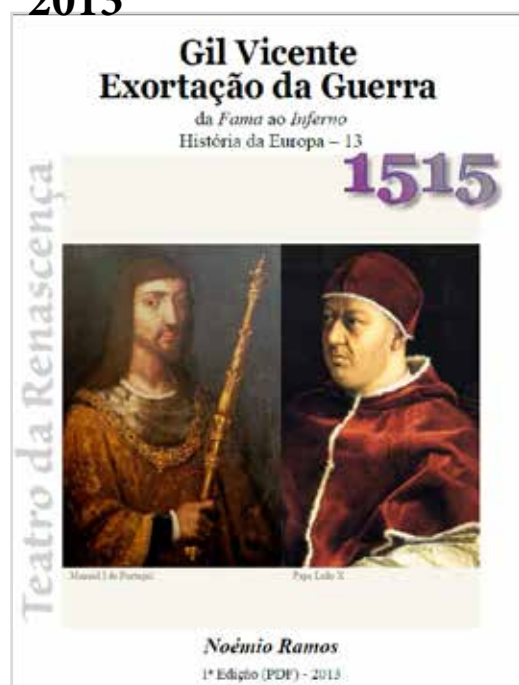
2016



2014



2013



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



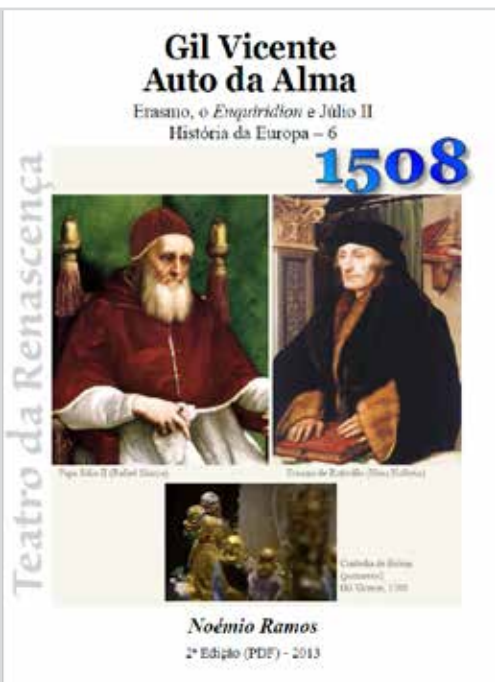
2010

2008



2012

2^as. Edições



Outras Publicações

isbn 978-972-990005-1 – Ed. 2008
título Gil Vicente e Platão - Arte e Dialéctica, Íon de Platão...
autor Noémio Ramos

isbn 978-972-990002-3 – Ed. 2005
título Os Maios de Olhão e o Auto da Lusitânia de Gil Vicente
autor Noémio Ramos

isbn 978-972-990000-6 – Ed. 2003
título Francês-Português, Dicionário do Tradutor
autores Maria José Santos e A. Soares

cartaz manifesto - 2008

Gil Vicente e

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

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

Liberdade de pensamento e expressão

Ideologias e o Poder na Europa



As figuras nas personagens dos autos

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

A História da Europa por Gil Vicente

Teatro da Renascença
A Europa do século XVI