

# Gil Vicente

## Auto dos Reis Magos

... (festa) *Cavalgada dos Reis*  
História da Europa – 3



1503



*Noémio Ramos*

1ª Edição (PDF) - 2016

Na capa:

1 - Pormenor da estrela dos Magos em pintura bizantina (*Crucificação*).

Mosteiro Decani Visoki na (Jugoslávia) Kosovo.

2 - Benoso Gozzoli, *Cavalcada dos Reis*, (pormenor), Florença, 1461.

Parte da comitiva de Cosimo de Medici e Piero di Cosimo de Medici (destacados na imagem) lideram, com um dos magos, a *Cavalcada dos Magos* em Florença.

Em baixo:

3 - Sandro Botticelli, *Adoração dos Magos*, 1475. No final da *Cavalcada*, além dos elementos da família Medici, incluindo os irmãos Lorenzo e Juliano, encontram-se também ‘retratados’ do lado direito, Pico della Mirandola e Angelo Poliziano, entre outros.



Para melhor ler esta análise do *Auto dos Reis Magos*, 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*  
História da Europa – 3

Autor e Editor  
*Noémio Ramos*

1ª Edição (eBook PDF)  
ISBN - **978-989-97749-8-8**  
Depósito Legal (BNP): **408130/16**  
Faro, Abril de 2016

## Ficha técnica

Título Gil Vicente, Auto dos Reis Magos  
Sub-títulos ... (*festa*) *Cavalgada dos Reis*  
História da Europa – 3

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 978-989-97749-8-8**  
**Depósito Legal 408130/16**  
BNP

# Índice

<i>Prefácio</i>	7
<i>Sobre a investigação em Arte</i>	16
<i>Sobre o Auto dos Reis Magos</i>	18
<i>A análise formal do texto da peça</i>	21
<i>A estrutura da peça perceptível no seu texto</i>	25
Esquema estrutural da peça	26
<i>Em busca do mythos: (1) os encaixes no objecto do auto</i>	27
<i>O episódio (2) sobre o sexo e o peso dos pecados</i>	32
<i>O episódio (3) do confronto com o Cavaleiro Árabe</i>	34
<i>Referências directas na acção dramática</i>	41
Os figurados nas personagens	41
<i>Acção de Reis Magos, o mythos da peça</i>	44
<i>Organização da trama</i>	48
<i>A crítica política envolvida: moralidade (vicentina)</i>	49
<i>Outras referências</i>	50
<i>Em (contra) conclusão</i>	53
<i>Auto dos Reis Magos</i>	56





B. Gozzoli, *Cavalgada dos Magos* (vista parcial)

## Prefácio

***“Um modelo de obra que entre nós não existia.”***

*O modelo por que se regeu a nossa está reconhecido como tal: é a excelente Historia y Crítica de la Literatura Española, dirigida por Francisco Rico.*

Carlos Reis – Segundo consta na publicação, são as palavras pronunciadas em entrevista ao ***Jornal de Letras, Artes e Ideias***, de 20 de Janeiro de 2016, sobre a publicação da *História Crítica da Literatura Portuguesa*, obra dirigida pelo entrevistado.

Completam-se (2016) 500 anos do *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende, *um modelo de obra que entre nós não existia*, o modelo então seguido foi o *Cancionero General* de Hernando del Castillo publicado em Castela em 1511. De lá para cá, no percurso do tempo e ainda mais larga geografia, esta *atitude* – ainda que se trate de cultura, a decisão (atitude) implica necessariamente uma política – da elite portuguesa do *bom saber*, social, política e culturalmente responsável, sedimentou-se como um dos mais firmes paradigmas, estendendo-se aos mais variados sectores da vivência humana, da cultura, arte, tecnologia, etc.. Contudo, não pretendemos dizer que os autores portugueses sejam de menor mérito, ou as suas obras de valor inferior ou mais reduzida importância cultural, ou que tais produções não fossem ou não sejam ainda indispensáveis, queremos apenas sublinhar o paradigma *incontornável*, diria que como *fatalismo* cultural.

Este *fatalismo* tem conduzido a *crítica tradicional* vicentista pela procura dos modelos, das fontes, de ideias – supostamente as *originais* – de onde terão surgido aquelas peças de teatro, aquela veia poética e concepção artística. Ou a imaginar (re-criando) as produções espectaculares do autor num contexto reducionista, até mesmo mesquinho. Esta *atitude* não deixa de ser a mesma assinalada na página impressa de *Inês Pereira* (1562): *porquanto duvidavam certos homens de bom saber se o autor fazia de si mesmo estas obras, ou se as furtava de outros autores...* Afinal radica na mesma *atitude* que legitima a preeminência de Luís de Camões, sobretudo porque sobrevaloriza a obra *Os Lusíadas* elevando o poema – *de facto* secundário no contexto da cultura europeia – ao mais alto nível da produção literária portuguesa até Fernando Pessoa, da mesma forma que legitima o provincianismo de atitude seguido pelo *Cancioneiro Geral* de Resende ou, em geral, da obra de Sá de Miranda, porque

nestas obras os seus autores aplicaram o *bom saber* (dos outros), seguiram as fontes, e não apenas pelas formas que usaram: o *bom saber* foi usado ao melhor grado das elites do *Saber* de ontem e de hoje. Aquela *atitude* paradigmática que é também de *admiração* do *melhor saber* que vem lá de fora, porque só este – havido como regra – há de estar apropriado ao êxtase das elites do *Saber instituído*. Esta *atitude* a par da admiração dos “grandes centros” sobretudo se do estrangeiro, foi muito bem designada de *provincianismo português* por Fernando Pessoa e, por *provincianismo intelectual* aquela incapacidade das ilustres elites em captar a ironia de um texto,<sup>1</sup> que tem caracterizado a leitura dos textos de Gil Vicente pela *crítica tradicional*, muito embora Constantin Stathatos<sup>2</sup> tivesse demonstrado que a ironia foi uma constante fundamental nas obras do dramaturgo, e até apresentado exemplos no *Auto da Índia*.

Este *fatalismo do provinciano* não teria consequências graves para cultura portuguesa se, para um maior destaque de *certos homens de bom saber*, não fosse para isso necessário ignorar, coarctar, reprimir, até mesmo destruir e adulterar o sentido (pelos cortes efectuados) de muitas das obras de quem, de algum modo, nunca se deixou envolver naquele aparente e incontornável paradigma: Gil Vicente.

Este *fatalismo* não teria consequências graves para cultura portuguesa nos dias de hoje, se não fosse o caso de, na falta de valores de referência (secundários) – inversamente ao que sucedeu no século xvi (Sá de Miranda, Luís de Camões, etc.) – *certos homens de bom saber* da actualidade não tivessem que recorrer à invenção, fabrico (pago pelos contribuintes) e promoção subsidiada de certos “valores de referência”, apresentando obras da mais reles mediocridade transvertida de génio, seja nas artes plásticas seja na literatura, na filosofia, no teatro ou na comunicação social.<sup>3</sup>

---

1 - O provincianismo consiste em pertencer a uma civilização sem tomar parte no desenvolvimento superior dela — em segui-la pois mimeticamente, com uma subordinação inconsciente e feliz.

O síndrome provinciano compreende, pelo menos, três sintomas flagrantíssimos: o entusiasmo e admiração pelos grandes meios e pelas grandes cidades; o entusiasmo e admiração pelo progresso e pela modernidade; e, na esfera mental superior, a incapacidade de ironia. (...)

O amor ao progresso e ao moderno é a outra forma do mesmo característico provinciano. Os civilizados criam o progresso, criam a moda, criam a modernidade; por isso lhes não atribuem importância de maior. (...)

E na incapacidade de ironia que reside o traço mais fundo do provincianismo mental. Por ironia entende-se, não o dizer piadas, como se crê nos cafés e nas redacções, mas o dizer uma coisa para dizer o contrário. A essência da ironia consiste em não se poder descobrir o segundo sentido do texto por nenhuma palavra dele, deduzindo-se porém esse segundo sentido do facto de ser impossível dever o texto dizer aquilo que diz.(...)

A ironia é isto. Para a sua realização exige-se um domínio absoluto da expressão, produto de uma cultura intensa; (...).

Em: [arquivopessoa.net](http://arquivopessoa.net) — O provincianismo português. Fernando Pessoa.

2 - Exemplos de ironia no “Auto da Índia”, Constantin Stathatos, 1988, Actas do Colóquio em torno da obra de Gil Vicente, Teatro do Bairro Alto. Ed. Ministério da Educação 1992.

3 - Entre muitos outros, limitamo-nos a referir alguns exemplos, pelas obras de José de Guimarães, Palolo, Joana Vasconcelos, ditos artistas plásticos. Ou o sucesso universal das obras e intervenções públicas na comunicação social de Lucas Pires, entre outros cujos livros vêm traduzidos em várias



Reflectindo sobre o trabalho que temos vindo a desenvolver devemos observar que a abordagem analítica de um *objecto* de Arte, nos seus múltiplos aspectos, pode ser iniciada de diversos modos e realizada com técnicas diferenciadas. Nas nossas análises não obedecemos a *formalismos* metodológicos em voga (e moda) nem aos modelos formais utilizados para reproduzir o que se tem considerado ser um *conhecimento científico* (ciências humanas), seja sobre os *objectos* da obra dramática de Gil Vicente, seja sobre qualquer outros produtos do pensamento humano.

Deparamos com trabalhos amplamente divulgados utilizando metodologias, ditas ou vistas como *científicas*, que adoptam acima de tudo as *formas*, aplicando *esquemas* práticos, que seguem em geral a *normalização* das pesquisas bibliográficas – e de tudo o mais, com base em *citações*, referências anteriores e estatísticas – adquirindo a aparência – a *forma aparente* – de uma conclusão verídica (até na *estatística* dos *resultados obtidos*), ou mais correctamente dita *científica*: numa verosimilhança com a continuidade ou até no confronto com o estabelecido mas, quase sempre, algo comum a todo o trabalho anterior: *na linha de, ou de...* Contudo, tais estudos têm conduzido aos resultados que conhecemos: *objectos replicados* em cujo molde o *corpus* se degrada aviltando a forma do *objecto* em estudo, por deformações progressivas que mais reproduzem o *status* de um *saber acumulado*, por vezes assimilando alguma outra pequena partícula – mais ou menos *curiosa* – ao universo do saber outrora construído no todo criado e há muito acomodado por séculos de história.<sup>4</sup> Talvez numa continuidade muito próxima das “certezas” de uma qualquer bíblia.

Como temos afirmado, se *de facto* – *como o fazemos* – queremos assinalar e melhor pronunciar um *corte epistemológico* em tudo o que diz respeito aos estudos das obras dramáticas (o teatro) de Gil Vicente, então, em coerência, e numa forma de expressão corrente, *teremos de deitar ao lixo* todos os trabalhos anteriormente realizados sobre o assunto (não se trata de menosprezar o trabalho dos outros). Por esta razão decidimos – em 2007, após o estudo da bibliografia existente, para *recordar* – enveredar por um trabalho pioneiro: estabelecendo o *Corte*. Com ele não haveria de haver antecedentes, nele não havia lugar a *citações bibliográficas*,<sup>5</sup> pois, tudo o

---

línguas por subsídios públicos – dizendo-se que para promoção da cultura portuguesa, como se as obras de tais autores tivessem algum valor – são também premiados por várias editoras que criaram prémios para o efeito em negociatas de intercâmbio para garantir vendas dos seus livros. Ou algum “filósofo” portador de ilustre gibão académico de uma qualquer universidade de enésima categoria, mas estrangeira (genial em Portugal). Ou ainda, no âmbito mais globalizante da comunicação social domesticada, o exemplo das obras do “artista” chinês Ai Weiwei.

4 - Recentemente numa universidade dos USA, um grupo de investigadores definiu um método “científico” de avaliação baseado exactamente na quantidade de citações feitas de um autor (artista ou cientista) pelos seus pares (estabelecendo parâmetros) para determinar (classificar, ou algo do género) numa escala de categorias (valor artístico ou científico) os autores citados. As facilidades e os métodos postos à disposição pela *Informática* e pela *Estatística* mais primária, deslumbram e alienam por completo as mentalidades mais simples de onde brotam estas *iniciativas*...

5 - A propósito de bibliografia, queremos lembrar que a nossa investigação (a análise do teatro de Gil Vicente, pelos textos das suas obras) não é investigação em História nem História da Arte ou

que cada um de nós sabe, cria e expõe ou expressa, sempre está antes bem presente na sociedade que nos criou, onde crescemos e nos desenvolvemos, somos apenas (o indivíduo, autor, criador) o produto vivo, *o olhar e a pena*, análise e expressão, dessa sociedade em permanente progresso e revolução.

A *arte dramática* de Gil Vicente constituiu o *objecto* (global) a ser investigado por nós e, evidentemente que, para atingir o *objectivo*, *conhecer a obra dramática*, tivemos que tomar para nosso estudo cada uma das peças, uma de cada vez, todas as peças do autor, as de outros autores confirmados e anónimos, bem como grande parte da restante literatura (das diversas disciplinas), da época e as antecedentes, porém, as obras posteriores não haveriam de fazer sentido na nossa investigação. Contudo, leviandade seria alguém pensar que o não fizemos, que ao apresentarmos os resultados globais do nosso estudo sobre a *obra dramática* de Gil Vicente – que definimos como a *História da Europa* (numa figuração do autor dos autos) – alguém pudesse pensar que estávamos a intuir ou antecipar algo ainda incerto, ou que estaríamos de algum modo afastados do conceitos do teatro moderno (até contemporâneo). Na verdade, a nossa frequência das salas de teatro reduziu-se bastante a partir creio que de 1963, quando assistimos à representação de *O dia seguinte*, de Francisco Rebelo, no Teatro D. Maria II. Nunca havíamos dado com algo tão boçal, uma muito primária mensagem literal alinhavada como arremedo, texto tão medíocre que a Censura o permitiu – ou teria mesmo fomentado aquela representação (?) – pois como é que alguém supondo-se *intelectual de esquerda* (ou considerar que quem trabalha há de ter mente limitada) podia *funcionar* (criar / ler ou assistir) a algo daquele nível? Na época – anos sessenta – líamos Jarry, Apollinaire, Breton, Beckett, Arrabal, etc., lia-se e discutia-se sobre o impacto do teatro de Artaud e a realidade *de facto* na peça de Ionesco, a *Cantora Careca*<sup>6</sup>, etc.. Após as cenas, pelos dias seguintes passámos a seleccionar os espectáculos de teatro pelo conhecimento dos textos das obras, e hoje, abandonámos quase por completo as salas de teatro, pois nas representações teatrais da actualidade dá-se privilégio ao exibicionismo do actor como factor mais importante no palco, e os textos são escolhidos e escritos com essa finalidade. E entre estas representações e o chamado *teatro de revista* venha o diabo e escolha.

Se em Julho de 2008 anunciámos um resultado global da nossa investigação – a *História da Europa figurada* no teatro de Gil Vicente – e até alguns pormenores do conjunto daquela nossa investigação, antecipando a publicação das análises de cada uma das peças, – a de escrever sobre mais de seis dezenas de peças de teatro, cada uma com a acção dramática *esquecida* e, por isso, de leitura complexa, cada uma com referências múltiplas ao seu universo histórico (coetâneo, não só literário como

---

História do Teatro, não é em Filosofia nem em Letras, etc., senão investigação em Arte do Teatro (teatro do início do século xvi) limitada ao sentido e significado das obras, pela análise das formas da acção teatral (espectáculo) e acção dramática perceptíveis nos seus textos.

6 - Assistimos a uma óptima representação, em Faro, em 1968 ou 1969, de a *Cantora careca*, por um grupo de teatro amador, numa colectividade de cultura e recreio, com sala plenamente cheia e muita gente aguentando de pé, dirigido e encenado por José Louro.

ideológico e até filosófico), de modo a tornar perceptível e demonstrar a leitura nas análises realizadas, – um trabalho que nos ultrapassa no tempo (que nos resta) e para o qual devíamos contar com algumas dezenas de colaboradores. Na certeza que, neste país, não podemos contar com isso,<sup>7</sup> tivemos a ingenuidade de pensar que *as elites* estariam interessadas no saber e na investigação, bem como em desenvolver projectos artísticos que tanto os poderiam valorizar e ao *património cultural* do país e da língua. Neste sentido, quisemos apresentar um *projecto...*, primeiro, ainda em 2008, em entrevistas solicitadas por correio electrónico aos considerados *especialistas vicentinos* das universidades de Lisboa e Coimbra (esta última nunca foi concedida); depois, em 2009 e 2010 por escrito, enviámos a diversas entidades responsáveis, incluindo o Ministério da Cultura e seus departamentos, ao Ministério da Ciência e Tecnologia e à Fundação para a Ciência e Tecnologia, mas também remetemos às maiores universidades do país (Coimbra, Porto e as duas de Lisboa), a todos informando do esboço do *projecto*<sup>8</sup> (hoje desactualizado) sobre o qual nunca obtivemos resposta.<sup>9</sup>

Pese embora o impacto esperado (?) ou a falta dele,<sup>10</sup> sobre os resultados reais e objectivos das investigações que anunciámos em Julho de 2008 com a publicação do *Auto da Alma* (1508)<sup>11</sup> nos seus 500 anos, antecipando a publicação de cada um dos estudos analíticos de cada peça de Gil Vicente, o que então dissemos, se tinha por objectivo despertar as consciências para desenvolver novas investigações que acompanhassem ou mesmo contestassem os nossos trabalhos, não teve qualquer reflexo por parte das elites académicas ou culturais, nem sequer da *gente do teatro*.

---

7 - Alguns dos colaboradores que tivemos de início até 2008 (licenciados, mestres), precisaram de encontrar emprego, para seu sustento e da sua família, deixando de estar disponíveis para trabalhar por amor às Artes ou sem auferir nada em troca. Enquanto nós temos de pagar todas as despesas com publicações, correio para ofertas dos livros em Portugal e no estrangeiro, – este tipo de “literatura” não se vende – com as parcas economias de uma vida de trabalho. Não nos estamos a queixar, não se trata de achaques, mas de deixar registada a informação significativa para memória futura: informar gerações futuras de como se desenvolveram os estudos em causa e do seu acompanhamento pelas elites académicas, pelo sistema político e cultural.

8 - Hoje desactualizado, mas desde 2009 publicado na Internet em [www.gilvicente.eu/](http://www.gilvicente.eu/)

9 - Mas também quase podíamos ter a certeza que, neste país, não íamos obter qualquer resposta. Se o fizemos foi para que ficasse registado o nosso esforço em prol de tudo o que consta no projecto.

10 - Os textos científicos, como os trabalhos artísticos, não são feitos (escritos) dirigidos a alguém – a este ou àquele – são criados para a humanidade (também muito recentemente U. Eco sublinhou). O que se escreve serve para que fiquem registados os dados, o ambiente, mas também a época – o meio cultural e científico – em que se desenvolve o trabalho, bem como as reacções ao trabalho que se vai divulgando. O autor destes trabalhos estaria faltando à verdade se o não deixasse – em *Depósito Legal* – para as gerações futuras, assim como as reacções objectivas (ou a falta delas) que assinala e, neste caso, sabendo mais ninguém o fará. Assim, não havemos de pensar que alguém possa ficar ofendido com estas ou outras das nossas intervenções.

11 - *Auto da Alma* de Gil Vicente, Erasmo, o *Enquiridion* e *Júlio II*, as figuras e todos os Autos – *História da Europa -6*, e *Gil Vicente e Platão, Arte e Dialéctica, o Íon de Platão*. Com um cartaz, uma carta e um folheto informativo sobre os assuntos dos livros enviados a todas as Universidades do país, ao Ministério da Cultura, Teatros e todas as Escolas de Ensino Superior e Secundário, em Julho e Agosto de 2008.

Como em Julho de 2009 (Sobre o *Auto da Índia*, 500 anos), ou em Março de 2010, quando publicámos as análises<sup>12</sup> do *Auto do Velho da Horta*, de *Sibila Cassandra* e de *Visitação* – neste último incluindo extensa dissertação sobre as metodologias da investigação – as “*elites do sistema*” não se apresentaram à altura de intervir, preferindo ignorar as nossas publicações, replicando o status anterior, tradição romântica formalizada em teatro na Assembleia da República (ACTA, 2009, *Auto da Índia*), no Teatro Nacional de São João no Porto (2009-2010, *História de Deus*)<sup>13</sup> e no Teatro Nacional de D. Maria II em Lisboa (2010, *Miserere* e *Auto da Alma*, estes reconstruídos numa única e outra peça), enquanto as supostas elites académicas (*certos homens de bom saber*) fazem de conta que nada se passou ou se passa, fazendo por desconhecer ou silenciar o que temos vindo a publicar.<sup>14</sup> Depois de 2012 e até esta data outras publicações se seguiram e constam das páginas informativas que estão anexas ao final desta.

Cabe tudo isto aqui para esclarecer o leitor desprevenido da diferença entre a investigação em Arte ou em História da Arte (do pensamento produtor da Arte) e, por outro lado, a investigação em História da Arte (a leitura e análise dos *objectos* do património histórico), ou em História da humanidade, do património deixado pelas sociedades humanas, ou do pensamento humano e seus produtos, incluindo a Arte... A História, como qualquer outra disciplina, envolve uma filosofia própria, e mais quando se debruça sobre um qualquer *objecto* específico.

Assim, em relação às História das diversas actividades humanas, aos *objectos* seus produtos, há uma História da Arte como há uma História da Medicina, uma História do Direito ou da Matemática, da Física ou da Química, etc.. Cada uma das actividades – *disciplinas* – sempre procurou, procura e há de continuar procurando, a sua própria *epistême*, pesquisando a ontogénese na filogenia, investigando o seu próprio *processo histórico*. Isto é, cada uma destas disciplinas específicas envolve a sua própria filosofia tal como integra a sua história e uma filosofia da sua própria História. Os *objectos* de Arte, como também outros registos da actividade humana, servem ao historiador como documentos, fontes, ou referências, etc., ao estudo da História (sociedade, cultura, mentalidades, etc.) e, como tal, devem ser analisados e estudados no âmbito da História. Mas uma outra coisa, bem diferente, tem de ser

---

12 - Em Março de 2010 publicámos três livros: Gil Vicente, *Carta de Santarém, 1531. Sobre o Auto da Índia*; Gil Vicente, *o Velho da Horta, de Sibila Cassandra à “Tragédia da Sepultura”*; e Gil Vicente, *Auto da Visitação, Sobre as origens*. Oferecidos às Bibliotecas das Faculdades de Letras das Universidades de Lisboa (Clássica e Nova), Porto, Coimbra e Algarve.

13 - Para confirmar estas afirmações basta ler os textos alusivos à peça escritos por Cardoso Bernardes, constantes do folheto de (re)apresentação da peça de Gil Vicente.

14 - Em 2010, por exemplo (entre outros), **Colóquio Internacional Clássicos dos Teatros Nacionais: usos do Cânone – Centro de Estudos de Teatro**, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. O programa e as intervenções estão disponíveis no sítio Internet. Sobre o assunto ver ainda os programas de prática docente (em Arquivo nas Faculdades, e alguns até publicados na Internet) que abrangem os estudos da obra de Gil Vicente.

o estudo da História da Arte no campo específico de cada Arte. Esta faz parte das disciplinas do seu próprio sector, da área daqueles cuja actividade é a produção dos objectos de Arte. Confundir as duas actividades tem causado um grande atraso no desenvolvimento de estudos em História da Arte (propriamente ditos), e dando lugar a enormes especulações mais ou menos estéreis, pois que, desde sempre, esta disciplina tem sido vista pela perspectiva do historiador (de áreas diversas) em vez de ser tarefa normal daqueles que desenvolvem o trabalho de produção do objecto de Arte, aqueles que procuram o seu *saber* específico.

Todos somos capazes de ver claramente que a aptidão na disciplina de *História da Medicina* (como evolução do pensamento médico – o conhecimento – sobre a actividade, saber e saber fazer do acto médico) cabe a um Médico, e hoje não cabe na cabeça de ninguém colocar um historiador sem a formação médica necessária a captar o sentido da profissão a leccionar História da Medicina.<sup>15</sup> Ora, o mesmo podemos dizer para as restantes Histórias das várias *disciplinas*: do Direito, da Matemática ou da Pintura, etc.. Apesar de ser evidente mesmo ao nível do *senso comum*, a *disciplina* de História da Arte (ex. das Artes plásticas: a evolução do pensamento artístico – o conhecimento – sobre a actividade, saber e saber fazer da coisa da Arte e não apenas da aparência), continua a não ser considerada senão na área da História, especialidade das *Letras* e, caso curioso, alguns historiadores negam à Arte a sua filosofia (a dos historiadores) da História (processo de desenvolvimento, progresso ou evolução).

A responsabilidade desta situação, que entrava a pesquisa, o desenvolvimento e ainda mais a teorização do conhecimento em Arte e das Artes, do objecto de Arte e da própria História da Arte – desde há séculos, – continua a estar e a ser única responsabilidade das Universidades, do sistema que ainda hoje, no século xxi, não reconhece à Arte nem aos artistas a sua especificidade própria, nem a cada uma das Artes a sua própria especialidade. Contudo, o problema hoje está muito mais complicado, pela permanente promoção de falsos valores (artísticos, intelectuais e morais) que vem sendo realizada pela elite social e política no Poder (senhora da Comunicação, divulgação e valorização) bem suportada nas actuais ditas *visões do saber* (sobre a coisa da Arte) sustentado pelas actualizadas e mesmas academias.

Pois, como problema maior: as universidades continuam a desconhecer a Arte e o seu *universo* cultural, o seu pensamento: o seu conhecimento em acção. Não o reconhecendo, continuam a impor às muito recentemente integradas Escolas (hoje Faculdades) de Arte, os seus mais tradicionais conceitos, e, senão o mais antigo e tradicional carácter mecanicista das Artes, o mais empolgadamente e *moderno* carácter sensível e produto da visão (sentido geral), vivência do indivíduo e sua expressão, ou a velha ideia da *inspiração divina*, ou da intuição (os *criativos*), ou ainda, as mais das vezes, o ainda mais “moderno” e boçal conceito da criatividade infantil, tão

---

15 - Claro que pode haver algum historiador com estudos de Medicina, mas isso não resolve a questão específica de História da Medicina como uma *especialidade*. Mesmo assim esse historiador não seria, necessariamente, o especialista indicado para a História do pensamento médico.

divulgado pelos ditos “cursos de educação pela arte” elevados a cursos superiores, classificando a produção dos objectos de Arte como de *expressões* e muitas vezes como de *expressões artísticas*. Estas últimas atitudes e decisões só são possíveis porque em Portugal, as Escolas de Arte nunca alcançaram a autonomia de formarem o seu próprio corpo docente ou de constituir a sua própria Academia (Belas Artes),<sup>16</sup> porque as elites *académicas* do país nunca reconheceram um carácter inteligível às actividades artísticas e, o mais grave, em pleno século xxi ainda não o reconhecem. Contudo, não afirmamos nada de novo, pois, foi a propósito desta mesma *ignorância* (abrangente do carácter inteligível da Arte e do Belo na sua dialéctica própria), que ainda se mantém generalizada entre as elites, que Hans Christian Andersen escreveu em 1837 um conto que todos conhecem, *o rei vai nu* (ou, *o rei vai em camisa*),<sup>17</sup> onde **retrata as elites** que envolvem o Poder, gente que, a todo o custo se considera a mais capacitada ao desempenho de quaisquer funções e, que – sem sentir quaisquer dúvidas, mantendo como evidentes as suas certezas – assim, inconscientes da sua própria ignorância, sempre *aderem ao cortejo* do mundo de aparências tido como real.

Como temos afirmado as *elites académicas* foram incapazes de reconhecer um saber específico a qualquer um dos aspectos inteligíveis das actividades artísticas. Pois, **apontando um desses aspectos**, não será necessário mais do que lembrar as *reformas curriculares* ultimamente realizadas no sistema de ensino, onde o desenho e a música, têm sido substituídas, seja por horas de diversos *passatempos*, seja por mais horas de matemática (sem que por isso se observem melhorias na matemática), ao ponto de hoje o desenho ter desaparecido por completo dos currículos escolares – o desenho que, *como aprendizagem*, constitui (constituiu e constituirá) uma base fundamental de qualquer **observação objectiva** – sabendo-se que tanto a Ciência como a Arte começam com a **observação**. E, a par do desenho, desapareceu também a educação em Arte; da matemática desapareceu a prática das geometrias; e barbaridade, de muitos currículos do ensino superior artístico foi retirada a *descritiva*. A **visão (concepção) espacial** multilateral desapareceu, foi excluída da aprendizagem, já não faz parte do sistema de ensino. Cresceu a visão pelo funil, o desenvolvimento linear do pensamento dos jovens, o imperativo da via única e da lógica, do unilaterial (saída única), impondo a necessidade de um mundo unipolar. Talvez por isso os povos asiáticos, com uma escrita a obrigar ao desenho, e uma prática de desenho objectiva, tenham evoluído mais rapidamente nas novas tecnologias (em especial a electrónica, que também é desenho) enquanto que, os povos europeus da periferia, com as *elites académicas* – e, por consequência, também as *elites políticas* – muito mais provincianas e subservientes aos “*grandes centros*”, às *grandes economias*, lhes obedecem aprontando os seus povos (falhos de formação adequada) como dócil mão de obra barata à disposição dos mais poderosos. Escusado seria lembrarmos que o

---

16 - A Academia de Belas Artes existente é a dos historiadores, que convidam um ou outro artista de entre aqueles que perfilham as suas ideias sobre a Arte e o seu objecto.

17 - Hans Christian Andersen (1805-1875) “Keiserens nye Klæder”, *As novas vestes do imperador*.



desenvolvimento da inteligência não se pode fazer atrofiando uma qualquer das suas partes (e desde logo, talvez as fundamentais), mas é isso que faz o sistema de ensino em Portugal. Faz no desenho, na educação em Arte, como o faz na música ou na geometria. E tudo isto se faz com a firme aprovação das nossas *elites académicas*,<sup>18</sup> porque também esta prática constitui um resultado do seu instituído *saber*, dos seus psicólogos e pedagogos, porque os seus valores como os sujeitos, – das universidades – saltam para a política, remetendo-se ao silêncio aqueles que não saltam.

Nos dias de hoje é moda individual e institucional falar-se (dizendo o realizar) de estudos e investigação, de desenvolvimento interdisciplinar, ou ainda de estudos comparativos... Mas, em Arte, como será isso possível!? Se só existe um lado, apenas uma perspectiva no confronto, se os *actuais* estudos de Arte não são (nem foram) realizados pelos artistas do respectivo ofício. E, se nominalmente o pretendem ou parecem ser, na realidade os ditos *artistas investigadores*, adquiriram uma formação que, de um modo geral, não corresponde ao ofício de que são titulares, os seus mestres não foram os artistas. Referimos esta área lembrando a pergunta única de um exame de História da Arte (ou de Estética, não o podemos precisar já) com o professor Artur Nobre de Gusmão, na frequência das Belas Artes em 1965...67, esquecida a forma, a essência da questão era: *equacione e desenvolva, qual a contribuição do artista e do historiador (ou do crítico de arte) para o progresso no estudo da História da Arte? (ou da Estética?)*. A nossa resposta, de então, foi como que um sumário de pontos base da exposição que atrás fizemos, depois desenvolvemos a prosa com exemplos de textos (ideias raramente expostas) de artistas (da renascença, barroco, impressionistas, cubistas, surrealistas e dos, então, adeptos da arte conceptual) confrontados com textos dos “avaliadores” (história e crítica de arte), leituras dos autores recomendados nas aulas, e por fim, concluindo o texto de resposta, sublinhando que um progresso nos estudos de Arte (ou do Belo criado pelo homem) se poderá configurar por um conjunto sobreposto de círculos que se vão abrindo em espiral, procurando erguer-se de cada um dos seus planos históricos em sedimentação para atingir o plano superior do progresso actual, que se evidenciará como a base de um cone de vértice para baixo (origem de ponto indefinido), mas sempre como círculo vicioso (vivência actual da cultura) onde só as contribuições de, no mínimo, duas perspectivas – dois factores: (1) artistas (*de facto*); e (2) críticos e historiadores – em confronto, contribuindo na análise e especulação para uma abertura no círculo, para uma espiral, aliando-se ao progresso e um melhor desenvolvimento da Arte como dos seus estudos.<sup>19</sup>

---

18 - Também sabemos que se faz por corporativismo, como protecção de emprego aos seus pares, aumentam-se as horas curriculares de uma disciplina, criam-se novas e variadas disciplinas, retiram-se horas de outras, conforme os políticos pretendem dar mais emprego a gente da psicologia, do direito, do inglês, etc..

19 - Na verdade o percurso que efectuámos e concluímos com título académico em Belas Artes, efectivou-se *de facto* mais como autodidacta, porque a Escola não cultivava (nem hoje cultiva) a reflexão dos artistas em formação sobre a actividade da disciplina artística, nem as cadeiras, mestres e professores seriam os mais aptos para a função, aliás nesse tempo houve até quem transformasse

A nossa exposição de então não se terá alterado significativamente, a não ser na sua forma textual, o que constitui, por si só, alguma evolução, porém a Escola (Faculdade) de Belas Artes, decaiu para um lodo mais denso do que o de então.

### *Sobre a investigação em Arte*

Do ponto de vista mais simples, como já temos referido em diversas ocasiões, há “apenas” que dissecar o *objecto* em todos os seus elementos, e relacionar cada um dos elementos com os diversos contextos em que se apresentam, requerendo que isso se faça sem que se deixe fugir algum *pensamento*, e integrando o *objecto*, e cada um dos seus elementos, na situação e ambiente social, histórico, político e cultural, sem nunca perder a visão global do *objecto* nem da sua integração no conjunto dos *objectos* com os quais ele esteja de alguma forma interligado. E, logo que bem identificado em todos os seus pormenores, compreendido e relacionado, há que montar todos os elementos, reescrevendo a análise numa reconstrução (com reestruturação), como se de um *puzzle 3D* aberto (sem limites) se tratasse. É então que nos surge com maior ou menor evidência o *objecto*, nas suas partes e no seu todo, a forma integral da obra de Arte como uma formulação do *mythos* que, no seu próprio tempo o autor concebeu, e a partir do qual realizou a figuração concretizada na *realidade de facto* da acção (composição). E só com uma *compreensão* do *mythos* se pode alcançar o significado e conteúdos da obra de Arte. Contudo, se isto for considerado modelo de actuação, devemos afirmar que não constitui lei, nem regra, nem sequer *metodologia*!

Aqui, como nas análises dos autos que antes elaborámos, realizámos algo como que uma *arqueologia de património imaterial*, e a *arqueologia* aqui,<sup>20</sup> o que faz, é pôr a descoberto o *objecto de Arte*, escavando sem danificar o *objecto* ou o ambiente em que se encontra, com todos os cuidados e segurança necessários para uma leitura exacta do *objecto* em si mesmo, mas também do local em que se encontra e de todas as características do lugar, considerando todos os restantes *objectos* nas suas diferentes tipologias, registando meticulosamente o meio envolvente com todos os seus relacionamentos (cultural, físico e imaterial), para que, a cada passo, se possa confrontar com o conhecimento já adquirido e o resultado daquilo que vai sendo reconstruído.

---

a didáctica da Arte em esquemas primários mais próprios do ensino secundário e, por isso fosse galardoado e convidado pela comunicação social de referência (TV) para “explicar” ou “ensinar” ao público as ditas concepções artísticas mais modernas.

20 - *Arqueologia* mesmo, a nossa leitura de *Arqueologia do Saber* de Michel Foucault tem quase meio século, resta esquecida, o que não quer dizer que algo não se tenha sedimentado, mas não nos permite a identificação exacta dos conceitos desenvolvidos pelo autor. Assim, o que nós queremos dizer é que os textos, as palavras e as frases, e muito mais as referências, mudam com o passar dos anos, adquirindo os seus significantes muitos outros sentidos, por vezes bem diferentes do seu original; e, não se procurando o mais próximo sentido e significados dados pelo autor genuíno, as ideias significadas fornecidas pela *forma aparente*, no *espelho* de hoje (isentando o processo histórico), serão sempre boas a quem agrada o engano, enganar a História e o progresso das ideias muitas vezes enganando os seus semelhantes.

A questão crucial da investigação em Arte está na procura de resposta à pergunta: Que sentido faz e tem – fez e teve – esta peça única, esta obra de Arte?

Porque, contrariamente – e de facto, no lado oposto – ao que sucede no universo científico, contínuo e aberto, no universo da Arte, as obras são peças únicas enclausurando em si o seu próprio universo. Contudo, como a Ciência, são obra humana, produto de uma sociedade num determinado lugar e tempo da sua evolução, pelo que no seu casulo a obra constitui um universo ao mesmo tempo reflexo e embrião cultural, traçado e reconstruído pelo homem de uma sociedade que se reproduz nele. Então haverá sempre algum sentido numa obra humana, muito mais numa obra completa (fechada) como é uma peça de Arte, e assim, ainda que o objectivo tenha sido realizar algo sem sentido, se atingido esse não senso, ele há de se clarificar na sua evidência, na justa demonstração desse mesmo sentido de não senso, de acordo e em conformidade com a sociedade que no autor se reproduz.

Porque nas respostas à pergunta constatamos – o sentido de uma obra de Arte pode ser múltiplo, porém, nunca ao sabor ou vontade expressa (pseudo interpretação) de cada um – ou deparamos com as expressões ( reacção) dos inquiridos, palavras, ideias, conceitos, argumentos, etc., que, até no que se refere ao momento actual da produção artística, nos permitem separar o trigo do joio.

Talvez não fosse necessário referir, todavia dadas as dificuldades manifestas de aceitação dos resultados dos nossos trabalhos anteriores, mas devemos registar que esta publicação dispensa alguns dos trabalhos de aturada pesquisa realizado e já exposto noutras publicações, para se debruçar apenas nos resultados e pormenores que facilitam uma leitura mais correcta da obra em análise.<sup>21</sup>

Retomemos então a apresentação de mais uma faceta da autoaprendizagem de Gil Vicente, agora pela imitação (*imitatio*) da festa florentina dos Medici, a Cavalgada dos Magos, promovida pela *Compagnia dei Magi*, ou *della Stella*, lembrando que Marsilio Ficino publicou em 1482 o *trattato “De stella Magorum”*. A *Companhia* foi suspensa pelo governo de Savonarola em 1494. Da *festa* em Lisboa em 1503, porque era uma festa, nada ficou como testemunho, apenas podemos analisar o texto da representação teatral (o *Auto dos Reis Magos*) que precedeu o Cortejo e se realizou no ponto de encontro dos Reis (reais) com os Cavaleiros representantes dos Magos.

Faro, Fevereiro de 2016.

---

21 - Os trabalhos em que exemplificámos a nossa pesquisa analítica estão publicados e devem ser consultados, em especial, *Gil Vicente e Platão, Arte e Dialéctica* (Julho de 2008),

## Sobre o *Auto dos Reis Magos*

Nos estudos académicos que se têm realizado sobre as obras de Gil Vicente, é habitual encontrarmos a ideia, muito comum e quase sempre sublinhada – nomeadamente por Osório Mateus (1990) na leitura de *Reis Magos*<sup>22</sup> – de que as peças do dramaturgo se compõem de acções simples, com montagem muito rudimentar de fragmentos ou episódios díspares, como se fossem sequências arbitrárias de números soltos e não integrados ou integráveis em *uma acção dramática*. Em nosso parecer nunca tal acontece, o que observámos e verificámos, pela análise das suas peças, é uma cuidada montagem de episódios criados com uma finalidade comum ao objectivo intrínseco no *mythos* de cada peça, e logo compostos sequencialmente, interligados e integrados conceptualmente numa *acção dramática* concebida e projectada de modo a representar algo da realidade do seu tempo, no espaço social, político (etc.), do *universo cultural*, formulando-se e concretizando-se naquele *mythos* antecipadamente idealizado, adquirindo substância (materialidade) e forma.

Por consequência, a nossa interpretação diverge da opinião que tem sido comum, e que, nos parece, mais não abarca que a forma aparente, a ilusão, os fantasmas das personagens, na maioria das vezes confundindo tais espectros com representações da personalidade do autor.

Em nenhuma das suas obras, nem sequer nesta, o *Auto dos Reis Magos*, que foi criado à pressa, num espaço de tempo bastante curto, Gil Vicente (nunca) deixou de preparar os *fundamentos* – conceber e projectar para cada uma das peças – seguindo a *motivação* de um *mythos* criado como suporte da construção global da obra, elaborando uma *acção dramática* estruturada em episódios, formal e significativamente interligados, com as suas ideias sempre baseadas na realidade da Europa política e cultural do seu tempo...

A dificuldade na percepção e leitura das peças, está mais na nossa incapacidade de Ver (ler) uma obra de arte, na ignorância ou falta de informação sobre a cultura da época que a produziu, no menosprezo da cultura do seu autor, mas também, e em grande parte, no desígnio imposto pela Censura à *Copilaçam* de 1562, ao reescrever e alterar muitos dos textos das didascálias (e sabe-se lá que mais), ao suprimir partes significativas do texto de muitas das peças, ao censurar e destruir outra parte delas, e depois, agrupando-as numa classificação orientada para alcançar os objectivos pretendidos pelas academias da época (pelos *homens de bom saber*) – que não foram os do autor – então dominadas pela Inquisição: a *devoção* religiosa.

---

22 - “*Reis é uma acção simples, com fragmentos díspares e não integrados. Constrói-se por montagem rudimentar de números soltos e deixa à mostra as articulações...*” Osório Mateus, *Reis*. Lisboa, 1990, Quimera Editores.

No conjunto da *obra dramática* de Gil Vicente, que até agora se conhece, o *Auto dos Reis Magos* é a sua terceira peça, fazendo parte de um conjunto sequencial que constitui uma *primeira fase* da sua escrita de teatro – um grupo *homogêneo* de quatro peças – que corresponde às primeiras experiências do autor para construir e concretizar a sua concepção da Arte do Teatro. *Reis Magos* surge na sequência imediata do *Auto Pastoril Castelhana* onde, como já demonstrámos,<sup>23</sup> se destaca a prática de estudo apurado do autor, numa forma de auto-pedagogia, a composição metodológica e meticulosa, – configurando a *informação* (na génese) do seu meio social, histórico, político e cultural – pelo cotejar da *teoria dramática* que Aristóteles expôs na sua *Poética*, com os conhecimentos práticos que o autor vai desenvolvendo a partir de ideias (estudadas) que concretiza no preparo das suas peças e em confronto com as leituras do teatro grego da antiguidade, em especial da obra de Sófocles (grande mestre da ironia) e, sem dúvida, da *comédia antiga* de Aristófanes<sup>24</sup>.

Nesta peça, talvez por o período de tempo para criar e preparar a sua representação ter sido demasiado curto, podemos observar, reflectidos na sua concepção, os suportes da construção figurativa usada por Aristófanes. Contudo as diferenças (na *arte dramática*) entre os dois autores, – para além das diferenças nos universos histórico, social, político e cultural – visíveis na *definição e construção* da *acção dramática* que, em Gil Vicente, se apresenta mais subtil, e sobretudo exigente na integração do ambiente cultural, no *sentido oculto* (hiponóia grega) da obra, reservando o acesso ao conteúdo inteligível das suas peças à elite social mais culta da Corte portuguesa. Ainda de sublinhar, a diferença entre uma possível plena liberdade de expressão que dispunha o autor grego e uma liberdade que não estaria ao alcance de Gil Vicente, pois, no lugar e tempo da sua existência, quem apenas ofendesse o seu senhor estava sujeito a ser condenado à morte com a maior facilidade, porque o juiz era o seu próprio senhor, como constatámos pelas *Ordenações Manuelinas*, Livro V, Título IV: *Se alguém disser mal de seu Rei não será julgado por outro algum Juiz senão por Ele mesmo, ou por aquela pessoa, ou pessoas, a quem Ele em especial cometer...* Isto, muito embora, pelo conteúdo e objectivo aparente das suas obras – divertir a Corte – nos pareça que Gil Vicente terá gozado de plena liberdade para criticar os seus senhores, tanto como as Instituições, uma liberdade muito semelhante àquela que teria tido qualquer *bobo da Corte* durante o período medieval.

Referindo-se ao *Pastoril Castelhana*, na sequência da sua conclusão e a seguir à frase que conclui a peça – *vão-se cantando*, – Gil Vicente escreve na didascália (sabemos que terá sido o autor pela humildade, *bem expressa*):

---

23 - Gil Vicente, *Auto Pastoril Castelhana. A autobiografia em 1502*. - Fevereiro de 2014.

24 - Aristófanes, ainda hoje parte da *Crítica* não absorve a ironia das suas obras, lendo literalmente o texto das obras, sem observar a *acção dramática*, e assim acusando o autor de conservador. Como no caso do elogio a Sócrates na *figura de Sócrates* em *As Nuvens*, numa referência em paralelo com o que encontramos numa *imagem* muito semelhante em Platão.

*A dita senhora rainha, muito satisfeita desta pobre cousa, pediu ao autor que para dia dos Reis logo seguinte lhe fizesse outra obra. E fez a seguinte, cuja introdução é que um pastor determinou de ir a Belém e errou o caminho e entra dizendo...*

Havíamos considerado que por aqui mesmo teria ficado o trabalho do autor dos autos na organização da sua obra para publicação: cumprindo a vontade de el-rei... Pois, já não teria tido tempo para mais. A morte, ou a sua aproximação, ter-se-ia antecipado à conclusão da tarefa. Mas então e a **Carta Preâmbulo** que afirma a concretização da encomenda? E o **Epitáfio**?<sup>25</sup> Contudo, na *Copilaçam* das obras de 1562, a partir deste Auto deixou de haver uma sequência cronológica, ou lógica, na organização das suas peças no volume das obras. E as peças surgem classificadas numa tipologia que não é, nem a do autor nem da sua época, e que corresponde apenas ao momento e necessidade precisa da sua publicação.

A questão da datação de cada uma das peças só se terá colocado aos autores da *Copilaçam* (1562) quando foi necessário organizar as obras para publicação. Deste modo verificámos que as datas da primeira representação destes três autos iniciais aparecem correctas na didascália, *Visitação*, com apresentação do projecto à família real, entre 7 e 9 de Junho de 1502, *Pastoril Castelhana* em 24 de Dezembro de 1502, e *Reis Magos* em 6 de Janeiro de 1503. Sim, como já dissemos, 1502 está correcto para quem o registou na época, e isso ajuda a confirmar que terá sido o autor a escrever a didascália inicial, porque na época e até 1556, pelo uso mais frequente, o ano iniciava-se em 25 de Março. Todavia, sublinhamos que, no âmbito das obras agrupadas (cópias dos manuscritos) na *Copilaçam* de 1562, para além do seu enquadramento – com o *Preâmbulo* e o *Epitáfio* – apenas estas primeiras três peças aparentam uma ligação de “organização” da didascália pelo autor.

A dita senhora rainha é Leonor de Avis (Lencastre), irmã de Manuel I e viúva de el-rei João II de Portugal, é uma mulher culta e bem informada (em Arte), conservou junto de si *algum do gado de João Domado*, em especial os artistas, adquiriu também obras de Arte (da *cousa nova*, arte Moderna) na Flandres e em Itália. Embora a actividade de Gil Vicente esteja muito dependente de *servir a Lucas (Pastoril Castelhana)* será a rainha Leonor quem dirige, incentiva e lhe propõe novas *invenções*, novas acções teatrais. A prontidão e a eficiência de Gil Vicente com a realização de *Pastoril Castelhana*, e sobretudo a lembrança da rapidez com que apresentou o projecto da *Visitação*, logo após o nascimento do príncipe João, levam Leonor a exagerar. Treze dias para apresentar *outra obra*, é um prazo demasiado curto, mas isso não impede o autor de o fazer, concebendo uma acção teatral adequada ao momento, explorando os seus atributos, o seu perfeccionismo e a virtuosa veia poética de trovador e, ao fazê-lo, vai sublinhar isso muito bem no próprio texto e acção dramática da peça.

---

25 - A estas questões já ensaiámos algumas respostas noutra publicação: *Gil Vicente, Exortação da Guerra, da Fama ao Inferno (1515)*.



Na urgência de resolver a peça nos treze dias entre o dia de Natal e o dia de Reis, o autor não podia recorrer senão à sua imaginação e às suas vivências, ao seu próprio universo cultural, aos modelos formais da festa dos *Magos* que melhor considera adequados para a Corte portuguesa: o modelo florentino da *Cavalgada dos Reis*. Seria este o objectivo, celebrar o dia de Reis com um espectáculo de ostentação da riqueza e glória dos seus patronos, realizando a *cousa nova*. Será bom não esquecer que Gil Vicente é sobretudo um criador de espectáculos.

Então para a *festa dos reis magos*, o autor trata de inventar uma história, uma nova invenção, caracterizar novas personagens e dar-lhes vida, escrever os versos que a compõem, dar a ler e ensinar a forma de expressão, a dicção, aos actores que devem decorar as suas entradas, ensaiar e encenar a peça, e preparar a música e coreografia para o Cortejo final – a celebração da festividade real – porque haverá um Cortejo com música que se formará como a *Cavalgada dos Reis*<sup>26</sup> e se dirigirá então para o *presépio* que estará na parte exterior da Capela de São Miguel, tal como em *Pastoril Castelhana* os pastores se dirigem ao local da Capela onde está o *presépio* (no seu exterior) e depois regressam ao lugar onde se iniciou a peça. O *presépio* pintado ou representado em volume, será o mesmo que já foi utilizado no Natal. Assim, apenas e só o cenário final, disponível ao público de proximidade mais vasta, não terá grandes alterações significativas.

Esta nova experiência, de uma rápida invenção e concretização, vai ser muito enriquecedora para o autor dos autos. Nada melhor do que recorrer à vida real para criar uma pequena história, o que afinal Gil Vicente já vinha fazendo de um modo mais meditado.

### *A análise formal do texto da peça*

Do primeiro grupo de peças, constituído por quatro autos, o qual se conclui com o *Auto dos Quatro Tempos*, foi com toda a certeza o *Auto dos Reis Magos* aquele que sofreu maiores cortes da censura, pois, após a mutilação pela Inquisição (mais provavelmente pela Corte), da *peça*, ficaram-nos apenas 352 versos do autor – hoje, podemos afirmar ou garantir com convicção que, pelo menos 36 versos foram retirados pela censura na época da publicação, – e admitimos ainda que possa ter havido alguma palavra substituída e, portanto, alguns versos alterados. Todavia, considerando os temas que estão a ser tratados na acção dramática, podem faltar ainda mais versos, sobretudo respeitantes ao diálogo dos pastores com o Cavaleiro Árabe, porque em 1561 a situação política em Granada ainda era de conflito.

---

26 - Conforme consta na própria peça, dito pelo Cavaleiro Árabe: *Sí, y perdí la Compañía. // De una gran caballería / que venía (375) / a tino tras duna estrella / (...)*. A *Companhia* pode ser (ou deve ser, como transposição – imitação – para o país) referência à Irmandade *Compagnia dei Maggi* (Companhia dos Magos), ou *Compagnia della Stella* (da Estrela) – Florença do século xv, criada pelos Medici e que organizava a *Cavalgada dos Reis*.

Nesta peça de Gil Vicente é relativamente fácil detectar os cortes da Censura dado o rigor que o autor colocou na criação da forma do texto da obra. Em termos de forma, o texto da peça é surpreendente, dado o curto prazo em que foi criado. É uma manifestação do virtuosismo do autor como *trovador* na criação de textos poéticos e dramáticos, uma glória ao seu trabalho. Em virtude do curto prazo, o autor exigiu de si próprio simplicidade e perfeccionismo, e isso mesmo transparece no próprio Auto. Com este sentido na construção da forma do texto dramático melhor se pôde o autor vangloriar no seu *silêncio*. São lamentáveis os danos causados pela Censura.

O texto da obra desenvolve-se no que seriam 29 (ou trinta ou mais) *enlaces de duas estrofes*, que se definem não apenas pela sua estrutura formal mas mais ainda porque todos os pares de estrofes se encontram ligados pela rima. Do início ao fim do auto todas as suas *coplas* (enlaces de duas estrofes) obedecem às mesmas regras. Com versos de redondilha maior, as coplas compreendem sempre uma sextilha e uma septilha, ambas quebradas no segundo e no quinto versos, com as rimas **aabbba** e **aaccba** respectivamente. Apenas se encontra uma excepção (coisa que fazia parte da arte de fazer trovas), quando uma septilha se converte em oitava com a introdução de mais um verso após uma interrupção provocatória de Valério ao frade (Ermitão), quando lhe pergunta: *Buldas debéis de traer / a vender / que os estáis chacorveando*. O frade sente-se insultado – um *ichacorvo* era um vendedor de Bulas falsas – e, logo de imediato, protesta por ter sido interrompido: **Harto es eso de desmando!** (125) *Pues veis que estoy hablando...* (a rima prossegue e adapta-se à normalização em curso). Trata-se aqui de uma quebra formal do texto na regularidade introduzida pelo autor, pois a acção dramática assim o exigia, e a transformação é coerente com o desenrolar da acção. O verso será para ser dito *de rijo*, “interrompendo” o discurso do interlocutor. O *sarcasmo* com o facto do frade ter *tantas Bulas que dava para vender*, assim como de ser um letrado capaz de orientar os pastores (líderes), relaciona-se com a quantidade de Bulas (ensino, criação da universidade de Alcalá de Henares) recebidas pelo cardeal Cisneros nos anos precedentes, como adiante veremos.

A constante regularidade da forma do texto da obra, exceptuando a quebra que indicámos no parágrafo anterior, com todo o seu virtuosismo, permite-nos concluir que todas as deformações encontradas – irregularidades na forma do texto da peça – que assinalamos pela forma (com o seu vazio) reconstituente na nossa transcrição do texto do auto, se devem aos cortes da Censura Real (do Paço) ou Inquisição, pois na acção dramática da peça nada encontrámos que formalmente justificasse as irregularidades em causa quando, pelo contrário, encontrámos falhas na exposição dos conteúdos, pela descoordenação e vazios constantes dos assuntos verificados na sua diegese. Por consequência, podemos concluir que, nas falhas encontradas não estamos perante quebras de regularidade definidas pelo autor da peça, mas apenas perante irregularidades causadas por factores alheios à obra dramática. São portanto danos irreparáveis causados pela Censura.

Como dissemos, do texto do *Auto dos Reis Magos* (Copilaçam de 1562) foram retirados pelo menos um total de 36 versos. Estas faltas ficam assinaladas (com os respectivos espaços reservados) na transcrição que fizemos da peça, pois, pareceu-nos que, dada a quantidade dos cortes realizados, seria monótono e pouco adequado fazer aqui uma maior descrição. O leitor poderá fazer a sua leitura e verificar cada situação. Contudo, podem faltar muitos mais versos, coplas completas, como iremos mostrar mais adiante, a propósito do conflito dos pastores com o Cavaleiro Árabe.

Em verdade poderíamos optar por uma outra (possível) reconstituição da forma do texto, na parte correspondente ao terceiro episódio, de tal modo que reduziríamos a 23 o mínimo de versos em falta. Todavia, encontrámos razões de peso, de carácter formal e, sobretudo de sentido (pela *forma do conteúdo*), para definir o mínimo de falhas na forma do texto em 36 versos em falta. De salientar a ausência no texto da peça de qualquer motivo para o acosso ao Cavaleiro Árabe. Assim, verificámos que o segundo episódio é composto por 16 coplas, enquanto que, com a intervenção da censura, o terceiro ficou reduzido a três ou quatro coplas. É evidente que um episódio pode ser muito mais curto que o outro, mas também é evidente que os cortes da censura foram especialmente criteriosos – embora se desconheça o critério – porque os cortes sobre o assunto tratado no terceiro episódio riscaram-no por completo da peça, inclusivamente quando o assunto do episódio seria referido pelo Cavaleiro Árabe no final da peça, entre os versos 341 e 342, onde faltam três versos que se deveriam referir à questão do terceiro episódio. Há ainda um pormenor de somenos importância mas que convém referir: os versos – conclusivos – na fala de Gregório, *Yo allá vo adó vais / y ando asmo como andáis* (255) mais parecem anteceder imediatamente os versos que se seguem de Valério, *Andad señor por aqui* (256) / *o por alli*. O que na forma do texto que a seguir apresentamos (na opção do mínimo de 23 versos em falta) não se configura.

### 3º episódio (encaixado)

Entra um cavaleiro que vinha em companhia dos reis magos e diz:

20		
Cavaleiro	<i>Mantenga Dios los señores.</i>	245
Ermitão	<i>Dios loores.</i>	
Valério	<i>Soncas vengáis ñorabuena tú abaixa la melena.</i>	
Gregório	<i>Ño me pena.</i>	
	[ xxx ...ores]	
Cavaleiro	<i>Dicidme amigos pastores sois sabidores si iré por aquí bien para el lugar de Belén?</i>	250

- [ x ...en]  
[ xxx ...ores]  
[ xxx ...ores]
- 21
- [ xxx ... i ]  
[ x ... i ]
- Gregório *Yo allá vo adó vais  
y ando asmo como andáis.* 255
- [ x ... ais]  
[ xxx ... i ]
- Valério *Andad señor por aquí  
o por allí.*
- Cavaleiro *Mira bien pastor qué dices.*
- Valério *En frente de las ñarices  
a perdices* 260  
*andareis prometo a mí.*  
[ xxx ... i ]
- 22
- Cavaleiro *Qué linaje tan bestial  
Animal  
Este bruto pastoriego.*
- Valério *Doy a rabia el palaciego* 265  
*por san Pego  
que quizás por vuestro mal.*
- [ xxx ...al]  
[ x ...al]  
[ xxx ... ]  
[ xxx ... ]  
[ x ... ]  
[ xxx ...al]  
[ xxx ...al]

[ ...possivelmente faltam mais coplas neste episódio. ]

### Fim do 3º episódio

Apesar de todo o riscar da censura ficou ainda no texto pelo menos uma pista sobre o assunto tratado no terceiro episódio, que trataremos mais adiante na apresentação da análise da acção dramática pelo *mythos* da peça.

Identificámos o fim do terceiro episódio pela mudança brusca na acção dramática, na mudança de trato das personagens, talvez com um período de silêncio para arrefecerem os ânimos, pois a partir do verso 268, com a intervenção do Ermitão, cria-se um novo ambiente que retoma o episódio inicial dando continuidade ao tema: em busca do caminho ao recém-nascido esclarecido.

## A estrutura da peça perceptível no seu texto

Quanto ao *enredo*, esta peça *figura* de forma erudita a questão da doutrina cristã no que respeita ao *nascimento do Salvador* que, na época, era corrente designar como um *segundo Adão*, Cristo que *vem* libertar o homem do pecado original – sexo como pecado, e assim, a necessidade da maternidade de uma virgem<sup>27</sup> imaculada para mãe de Deus – desenvolvendo os textos de Agostinho. Nas obras de Gil Vicente a formulação na acção das questões envolvidas e das disputas ideológicas, dando sequência às referências, pouco antes havia figurado em *Pastoril Castelhana*, prosseguindo agora com a *figuração* da simbologia dos reis *magos* (sábios, filósofos) no contexto da mesma doutrina: harmonia e amplo acordo do Poder e do Saber, em prol da fraternidade e da paz no Mundo, pelo respeito e obediência aos mais humildes e ao seu representante, como o de um Poder supremo.

Assim, a peça tem como suporte os anseios de paz e união, harmonia entre os Homens pelo respeito pelas necessidades dos mais humildes. E, para formular o *mythos* na representação, e nos comunicar o sentido da ideia concretizada na *realidade de facto* da acção dramática, o autor criou um *enredo* configurado num ambiente constante de conflitos, iniciando-se desde logo no prólogo, com o conflito de consciência e de comportamento do pastor Gregório em busca do Salvador. E, logo após algumas *peripécias*, com todo o respeito, será oferecida pelos reis aos protagonistas – humildes pastores e Cavaleiro Árabe (mourisco) – a oportunidade de se juntar ao Cortejo dos Reis Magos que por eles (pastores rústicos) vem passando e juntando a si os mais humildes, exaltando e jubilando na perspectiva de uma paz serena para a humanidade, a caminho de contemplar o Salvador. A peça obedece portanto às expectativas da encomenda recebida.

As referidas *peripécias* são constituídas por uma série de conflitos – confusões e enganos, controvérsias, confrontos, investidas e revoltas – decorrentes da própria ideologia (*caminho*: pecado versus salvação) e do comportamento dos sujeitos defensores dela. Valério vem ao encontro de Gregório e, com experiência, aponta o frade (letrado) que os pode conduzir ao encontro do recém-nascido. Um segundo conflito surge quando o frade com uma exposição doutrinal, sobre a *Virgen Nuestra Señora* e o nascimento do *señor de los señores*, se afasta da pergunta de Gregório

---

27 - Note-se que a questão da Virgem na ideologia, na teologia (filosofia), na Arte (poesia, pintura e teatro) passa a ter presença constante no Renascimento, a partir dos primeiros passos da Idade Moderna. Foram os Concílios do século XV que foram *actualizando* a questão, e foram as decisões de alguns dos Papas (em paralelo com as representações em pintura, nomeadamente da Capela Sistina) do final do século XV aprovaram (Sisto IV em 1476, 8 de Dezembro festa da Imaculada Conceição, e em 1482, 15 de Agosto, a festa da Senhora da Assunção) e início do XVI que ampliaram as doutrinas da Virgem Imaculada, da Assunção. E em 1497 a Universidade de Paris passou a exigir na admissão à instituição a defesa da Imaculada Conceição de Maria. Envolvendo a questão, Gil Vicente em Abrantes em 1506, elabora uma sátira (irónica) muito viva.

Por fim o desenlace, repondo e resolvendo o objectivo inicial, estabelecendo a união do letrado (frade) com os humildes (pastores rústicos) e com os revoltosos (Cavaleiro Árabe), no respeito mutuo dos seus anseios e na celebração da paz, no acordo (visão dispare e comum) pela via descrita (caminho) de encontro do Salvador; juntando-se ao Cortejo dos mais sábios, os reis magos (os representantes de todos os povos do planeta).

*A questão aparente da peça*      **Prólogo** *(desleixando tudo pela busca...)*  
Versos (1-38)      *Gregório desorientado e perdido, muito aflito,*  
                                 ***Em conflito de consciência, busca o menino.***

(principal) **1º episódio** *Busca do caminho para contemplar o menino.*  
Versos (39-129) *Conflito com o frade pela “venda” da doutrina.*  
*Valério vai ao encontro de Gregório e apresenta*  
*o frade que o saberá orientar e encaminhar.*  
*...resolução do conflito com a firmeza do frade.*

*(encaixado) 2º episódio*      **Conflito ideológico: vida sexual e religião.**  
Versos (130-244)      ...a propósito da reprodução (menino, Ermitão)..  
Necessariamente (na época):  
...o Conflito subsiste sem resposta...

(encaixado) **3º episódio** *Conflito com o Cavaleiro Árabe.*  
Versos (245-267) *Acinte interpelação do Cavaleiro, breve ataque  
com motejos e revoltas consequentes.  
...causas ou tramites do conflito? (censurado).*

***Retorno ao 1º episódio***    ***Reconhecimento do objectivo comum.***  
Versos (268-342)    *Desenlace num acordo prosseguindo a busca.*



*Com os reis: a humanidade na paz e harmonia.*

***Espectáculo II – Parte - Cavalgada dos Reis***

Versos (343...) ***Celebração da festa, exaltação e júbilo.***

Conforme evidenciámos, embora a forma aparente da peça, pelo seu *enredo* – que acabámos de descrever – seja bastante clara, *a crítica tradicional* mostrou-se *incapaz* de uma leitura consequente da peça. Aliás nem a *forma do texto da peça* chegou a ser alguma vez abordada de um modo claro e conclusivo. Esta nossa avaliação não é todavia original, apenas repetimos, na referência às obras de Gil Vicente, o que Thomas Earle<sup>28</sup> considerou a propósito dos estudos realizados sobre as peças de teatro escritas por Sá de Miranda.

***Em busca do mythos: (1) os encaixes no objecto do auto***

Como acontece com todos os outros autos de Gil Vicente, para alcançar uma compreensão das obras, teremos sempre de obter alguma informação sobre a situação política, social e cultural do país, da Península Ibérica e da Europa ao tempo de produção de cada peça.

Como já temos afirmado, a realidade o Poder político (não apenas o aparente) na Península Ibérica, exercido em concerto ou em paralelo com o Papado, deslocou-se para os *Reis Católicos* e, no resto da Europa Maximiliano e os banqueiros alemães, partilham com Espanha os seus objectivos. Com uma perfeita consciência disso, o autor dos autos vai representar o Poder na Europa, nas suas bases e na filosofia que o envolve. E, como é evidente, a *ideologia da época* – as questões religiosas e suas bases filosóficas, outrora definidas pelos fundadores da Igreja de Roma, os santos doutores – mantêm-se em discussão pelos seus teólogos nas universidades, nos confrontos ideológicos que se vão desenvolvendo nos meios culturais e nas principais academias de então.

O *teor* da peça, que se apresenta como uma *moralidade ao estilo vicentino*, (uma sátira muito próxima do *estilo* de Aristófanes) constitui *uma crítica social e política com muitas recomendações e conselhos ao rei*, que, o mesmo é dizer: ao Poder em Portugal. O *mythos* que se representa em *Reis Magos*, e dando sequência a *Pastoril Castelhana*, continua sendo *a dinâmica do Poder*, figurando o carácter dos governantes e o seu modo de agir na abordagem dos seus deveres. Sobressaem no *Auto* os conflitos reais e ideológicos daí derivados, colocando o carácter da elite governante em cena, da qual faz parte o seu envolvimento mitológico nas crenças e na

---

28 - Thomas Earle, *Uma nova leitura das Comédias de Sá de Miranda*, 2006, (artigo em) Floema -4, (p.11-36). *A crítica tradicional revelou-se totalmente incapaz de chegar a uma leitura satisfatória das comédias de Sá de Miranda.* (p.12).

fé católica. Com o episódio principal fundado na crença profética do nascimento do menino deus Salvador, Gil Vicente confronta as ideologias que, perante as ideias em discussão entre as elites da Corte portuguesa, passam pela teologia, onde a filosofia de Aurélio Agostinho está na ordem do dia.

Do conhecimento muito genérico da História (e filosofia) retivemos:

Naquele tempo o renovar da divulgação das obras de Agostinho provocou uma forte oscilação do edifício ideológico da Igreja que, também baseado em Agostinho, tinha de certo modo encoberto a origem dos seus dogmas, onde a questão da vida sexual e reprodução humana têm lugar importante (consequência do percurso de vida de Agostinho e da sua idealização das normas para a Igreja). Assim, surgem questões como o pecado original, a virgindade de Maria, depois, a santíssima trindade, a predestinação, o determinismo e o livre arbítrio, etc., cuja *discussão original* tinha ficado quase adormecida durante toda a Idade Média, que agora, com a *bíblia impressa*, surgem de novo à luz da ribalta.

Os textos de Agostinho provocam sucessivas polémicas naquela época, porque ao pretender explicar e racionalizar a crença, o autor (filósofo) criou (desenvolveu) o embrião de uma filosofia do conhecimento e da consciência humana, mas não dispensou a intervenção divina, antes a impôs e a tentou justificar em termos racionais. E, com os livros impressos, o acesso à leitura da obra (*Cidade de Deus*, impressa em Veneza em 1470) torna-se mais fácil, a obra está ali em casa de cada um dos interessados – o leitor pode conseguir uma melhor compreensão, porque as leituras podem ser repetidas amiúde – e o estudo pode ser feito com mais tempo.

O leitor de Agostinho na passagem do século xv ao xvi ficou também mais alerta para as questões que foram introduzidas na doutrina da Igreja, mas pelos já considerados novos doutores da Igreja, além dos fundadores, e ainda pelos Concílios. O leitor verifica que as questões mais polémicas não derivam tanto das palavras registadas na Bíblia, e verificando melhor, que as mais delas foram criadas pelos teólogos, foram adicionadas ao debate para configurar os fundamentos dogmáticos da Igreja. Muitas delas foram questões de algum modo formuladas para racionalizar a fé e as crenças, reduzindo múltiplas contradições.

Para obstar às más interpretações que se pudessem fazer dos fundadores (pilares) da doutrina da Igreja, Erasmus preparou a edição das obras completas de Santo Agostinho para 1506 em 11 volumes, que foram por si devidamente comentadas para auxiliar a leitura. Mais tarde as obras de São Jerónimo em 9 volumes. Em 1516 foi publicada uma nova tradução da Bíblia, a partir do grego, também esteve a cargo de Erasmus.

Naquela época o Cardeal Cisneros, arcebispo de Toledo, procura conseguir – (desde 1499) para Alcalá de Henares – um grupo de letrados, especialistas, como tradutores de grego, hebraico, aramaico e latim, a fim de publicar uma Bíblia poliglota, cujos

trabalhos só se irão iniciar em 1504. Todavia, em 1502, o seu projecto é conhecido (de todas as elites) e a discussão dos fundamentos da doutrina da Igreja está na ordem do dia! Uma das pedras base de quase toda a discussão filosófica durante a Renascença e a Reforma, a obra de Aurélio Agostinho.

Numa outra perspectiva, com maior peso ideológico e muito maior divulgação na Europa, Erasmo de Roterdão, que se tornou conhecido pela publicação dos *Adágios*, converteu-se no início do século xvi, e durante todo o primeiro quarto do século, no porta-voz da doutrina e, ao mesmo tempo, da crítica à Igreja de Roma, com a tradução da obra completa de Santo Agostinho, de São Jerónimo e, depois, a Bíblia traduzida do grego. Além do seu trabalho sobre as *Cartas de São Paulo* e do *Manual do Cavaleiro Cristão*, o *Enquiridion*.

Cisneros e Erasmo de Roterdão, vão deixar a sua marca na Europa nos anos que se aproximam, na política (Espanha, Flandres, Alemanha), na cultura e na ideologia (doutrina religiosa): ambos se vão lançar numa nova tradução da Bíblia... Erasmo ganha a partida pela amizade do Papa Leão X que – beneficiando Erasmo e/ou o seu editor – congela a publicação da Bíblia poliglota de Alcalá de Henares durante quatro ou cinco anos, até 1520.

Jamais trataremos da doutrina da Igreja, ou da filosofia de Agostinho, estamos muito longe de ter preparação para isso. Porém, é evidente que teremos de referir elementos da doutrina e do saber da época como objectos conceptuais, pois, como uma forma de objecto cultural, a obra de arte integra tais doutrinas, *nas suas formas de cada época*, tais formas são sempre integradas em qualquer outra forma de objecto de Arte. Em Gil Vicente estão formuladas também como *objectos figurados*, pois que, fazendo parte integrante das ideias, tais ideologias eram muito debatidas entre as elites e, por isso mesmo, haviam de encontrar constante reflexo na obra de Gil Vicente. *Essas questões* – religião, teologia, fé ou filosofia de uma qualquer crença, etc., nunca constituíram nem constituem objecto do nosso pensamento ou preocupação, – com os objectos que estão sendo figurados e reconfigurados em cada peça, ou em algum dos seus agrupamentos, serão apresentadas como que *a retalho*, à medida em que forem aparecendo nas obras dramáticas em análise.

Evidentemente que, nas peças, as *ideias filosóficas* ou religiosas em discussão na época, também aparecem apenas *figuradas*, nunca pretendem apresentar-se como uma filosofia, ou a filosofia, religiosidade ou religião do autor, mas sim das próprias personagens. Elas apenas **remetem** o público para a ideia em questão, alertam para uma conclusão, um concluir que o público, cada indivíduo do público, deve completar para alcançar ler a ideologia e o pensamento da personagem (e não do autor). Ou, **remetem** para uma alegoria que personifica uma ideologia, uma ideia, uma instituição, etc.. Ou, noutros casos, para uma manifesta (in)congruência de ideias no carácter da personagem; ou *configuram* os temas da *luta ideológica* que se trava na *acção dramática* (figurando o *mythos*) e as suas consequências políticas ou sociais. Ou mesmo para, muito simplesmente, identificar e caracterizar

o protagonista que promove uma ideologia ou a perfilha, ou representar aquele que criou as ideias em questão. A *filosofia* (como a religiosidade ou não) do autor dos autos – de Gil Vicente – apresenta-se com o sentido e o significado das suas peças e da sua obra em geral, nunca é enunciada, nem narrada, nem descrita.

Atentemos então em algumas das questões presentes em *Reis Magos*. Uma delas muito em voga, colocada por Agostinho, foi a qualidade ou o tipo, ou a natureza e o peso dos pecados: pecados mortais, veniais ou menores, leves ou mais pesados; eles enumeram-se, pois haveria alguns quase sem peso significativo. Sobre esta questão Agostinho adverte: *o homem não pode, enquanto está na carne, evitar todos os pecados, pelo menos os pecados mais leves. Mas, esses pecados a que chamamos leves, não os considerem insignificantes: se [o Homem] os considerar insignificantes ao pesá-los, treme ao contá-los. Um grande número de objectos leves faz uma grande massa; um grande número de gotas enche um rio.*

Mais importante ainda foi a *invenção* do *pecado original*. Segundo Agostinho, existia na sociedade humana uma mancha motivada pelo pecado proveniente do impulso sexual – o *pecado original* – o *desejo*, uma mancha que acompanhava a humanidade desde a expulsão de Adão do paraíso. O *pecado original*, simbolizado pela dentada na maçã oferecida por Eva que leva Adão a *reconhecer a sua nudez*, ou talvez melhor, a *oferta da maçã* simbolizando a *oferta na satisfação do desejo*, a sexualidade e, por consequência, o saber sobre o seu corpo e o do outro, a chave do acesso ao conhecimento de si próprio.

Para admitir a doutrina do *crescei e multiplicai-vos*, Agostinho confronta-se com o “*acto impuro do sexo*”, derivado do *pecado original*. Para que, aos olhos da religião, fosse permitida a reprodução, Agostinho estabeleceu a doutrina sobre o casamento – o sexo e a privação carnal – dando à sexualidade uma conotação maligna quando não tem por fim a reprodução, tornando-a humilhante: um *desejo* perverso e vicioso. A Igreja veio a adotar esta doutrina – doutrina filosófica – de Agostinho! É neste contexto que surge a necessidade da *virgindade de Maria* e da *concepção imaculada*... São estas e outras questões que vão surgindo em alguns dos autos de Gil Vicente: e, aqui no *Auto dos Reis Magos*, a questão do pecado do *desejo* e da sexualidade, teve um toque especial do autor. São questões em curso de discussão viva na época. Neste ano de 1503, publicará Erasmo de Roterdão no seu *Enquiridion*, referindo-se à actividade sexual do homem: “*Pensa, em primeiro lugar, quão imundo, baixo, e indigno de qualquer homem é este deleite que nos rebaixa – a nós, feitos à imagem de Deus – não só à condição de animais, senão ainda à de suínos, bodes ou cães, senão aos mais brutos dos brutos animais. E até nos põe abaixo da condição de animais, a nós, os destinados a acompanhar os anjos e à comunhão com Deus.*”<sup>29</sup>

---

29 - *Enquiridion, o Manual do Cavaleiro Cristão*, de Erasmo (grande pilar do humanismo), logo após a última regra, no capítulo 9, *Remédios contra alguns vícios especiais, e em primeiro contra a luxúria*. Página 238, Edição: Biblioteca de Autores Cristãos, Madrid 2001.

São ideias presentes nas polémicas e entretenimento das elites sociais, e em especial nas elites do mundo académico da Europa, e na época são questões “filosóficas” (pseudo filosóficas mas, contudo, ideológicas e teológicas) e, por isso, estes *questionamentos* (assim como as respostas) estão presentes em muitas das personagens dos seus autos e não propriamente por um suposto *fervor religioso* do autor, uma ideia – criada por alguns *vicentistas* a partir de leituras insuficientes da *acção dramática* dos autos – derivada sobretudo das múltiplas mutilações efectuadas pela Inquisição às peças de teatro de Gil Vicente, realizadas com o objectivo de passarem por peças de devoção. A polémica da virgindade de Maria era uma questão que envolvia as academias, pois na Universidade de Paris (centro prolífero dos ideais humanistas) não era admitido que negasse o dogma.

Parece-nos, pois, que o autor retoma ainda em *Reis Magos* a questão do *desejo sexual* e da *virgindade de Maria*, mãe do Menino Deus, o Salvador que os pastores procuram, questão que Gil Vicente já abordara na Virgem do *Auto* anterior ao fazer a sua apresentação em termos muito eróticos, como filha, esposa, mãe e amiga muito formosa, saída daquele cântico de Salomão, cantado com a voz tão desejosa, capaz de fazer crescer o *desejo* em Deus. O episódio relativo ao sexo como o do peso dos pecados em *Reis Magos*, será uma consequência e uma continuação da polémica causada na *Corte*, entre os cortesãos mais perspicazes, da apresentação que Gil Terrón fez da Virgem, como se de uma Vénus se tratasse.

Gil Vicente cria e escreve o *Auto dos Reis Magos*, no próprio momento em que as discussões sobre o assunto se desenvolvem na Corte, será uma consequência da representação de *Pastoril Castelhana*, onde foram configurados pelas figuras alguns conceitos então em discussão. As perguntas dos pastores Gregório e Valério ao frade, se não corresponderam de forma natural, ou exactamente, aos argumentos em causa, tratados nos diálogos mais polémicos nos serões da Corte portuguesa, pelo menos devem ter reflectido algumas das hipóteses colocadas na argumentação por participantes nessas discussões. E a este propósito lembramos que Gil Vicente só se terá debruçado mais amiúde sobre os textos bíblicos, e lido ou revisto a *Cidade de Deus* de Agostinho, para escrever o *Auto Pastoril Castelhana* – *ahora lo deprendi* – pois sabemos-lo pelas palavras de Gil Terrón (figurando Gil Vicente), em resposta à questão colocada por Silvestre:

Silvestre    *Ah Dios plaga con el roín*  
                  *mudando vas la peleja*  
                  *sabes de achaque de igreja.*      365  
Gil Terrón   *Ahora lo deprendí..*  
Silvestre    *Con eso hablas llatín...*

O episódio sobre a sexualidade constitui também, portanto, um reflexo da leitura de Agostinho e de participação em polémicas na Corte portuguesa sobre o pensamento escrito do filósofo e teólogo romano.

## *O episódio (2) sobre o sexo e o peso dos pecados*

O que atrás referimos sobre a obra de Aurélio Agostinho, um muito breve resumo (certamente insuficiente) de uma ínfima parte da sua doutrina e do seu pensamento, constitui apenas um pequeno episódio neste nosso texto, também porque se refere apenas a um dos episódios do *Auto dos Reis Magos*. Evidentemente que o nosso texto está integrado e contextualizado naquilo que nós pretendemos demonstrar, tal como tudo o que ficou *figurado* no episódio criado por Gil Vicente em *Reis Magos* está integrado na acção dramática e na sua motivação.

As perguntas feitas a frei Alberto, o Ermitão, pelos dois pastores em cena, quando um deles se qualifica a si próprio como bobo, são de facto uma boa figuração da elite mais poderosa daquele tempo, colocando em discussão as questões “filosóficas” (ideológicas) mais pertinentes da época, *caricaturados* como convém à comédia, e só na aparência *bobos*, apenas parecem *simples para os espíritos mais simples* ...

Na verdade, este episódio constitui-se por uma *imagem* muito bem conseguida da questão em discussão na época, a da *atracção* e do *desejo* – da *sexualidade* – do *pecado original*, do *peso dos pecados*, em confronto com o que havia sido, senão aprovado, discutido pelos Concílios mais recentes, e que só muito mais tarde passou a ser doutrina dogmática da Igreja Instituição. E, por isso, continuava a merecer atenção dos doutores, teólogos, académicos e intelectuais da época.

Na obra de Gil Vicente não encontramos a substância dessa matéria em discussão, nem o autor vai tomar qualquer partido na discussão em curso entre os académicos, nem sequer assumir qualquer doutrina sobre o assunto... Não em si mesmas! Para o autor da peça tais questões pouco lhe importam, apenas lhe interessam enquanto *representações, figurações* dos colóquios praticados pelos intelectuais da época, – considerando essas configurações como a *formulação* da *imagem* de algum pensamento (questão assumida no espírito de uma personagem) integrado numa disputa entre eminentes protagonistas conhecedores das escrituras – e ou, até *figurações* de outras *teorias* ou *doutrinas*, provenientes da mente de algum doutor, teólogo, alto representante da Igreja, a favor ou contra alguma concepção, preceito ou ritual acomodado.

*O confronto entre os dogmas introduzidos por Agostinho e os textos da Bíblia*, ficou bem explícito aqui neste fragmento da representação, logo a seguir a uma pergunta de Gregório ao frade: *Pecado es ser ñamorado?* No enlace (a copla) que apresentamos a seguir, Valério (mais desenvolvido) desenvolve o âmbito da questão colocada por Gregório, expondo algumas das implicações (com o exemplo) que “podemos encontrar na Bíblia: *desde Adão*”... É evidente que as perguntas não pretendem obter uma resposta do frade.

Valério     *Creó Dios por la ventura  
hermosura*



para ñunca ser amada?  
 Creola demasiada 210  
 pera ñada?  
 Cómo dicís que es locura?

Mirad, mirad la scritura,  
 qué cordura  
 hallarés más amadora? 215  
 Dende Andrán hasta ahora  
 ñesta hora  
 fue discreta criatura  
 que ño siga esta ventura?

Estas são na época questões académicas universais, muito sérias e do mais alto nível, não devemos esquecer que, mais de cem anos depois deste episódio ter sido representado, *serão também eminentes académicos*, os homens de bom saber, os catedráticos, a condenarem Galileu, entre muitos outros milhares de pessoas que põem em causa o *Saber Instituído*.

Pensamos que, quanto à questão colocada com este episódio de *Reis Magos*, em termos teóricos, como observou o cardeal Girolano Aleandro ao assistir a *Jubileu de Amores*, com o imperador Carlos V em Bruxelas, nem os *Reformadores* terão ido tão longe, mas estamos ainda a entrar em 1503.

Já antes na peça se tornara evidente este confronto, quando da introdução das perguntas sobre o peso dos pecados e, desde logo, com o *desejo sexual da cabra*, das quais destacamos: *Digo que escondo el cabrito* / [ ...ito] / *por hacer berrar la cabra* / *y remojo la palabra* / *a cada habla...* / *Es gran pecado infinito* / *o es medio pecadito*? E momentos depois, avança tanto ou mais explícito:

Decid padre: es gran pecado 155  
 deñodado  
 andar tras las zagalejas  
 y enchirle las orejas  
 de consejas  
 por metellas en cuidado? 160

Dexar entrar el ganado  
 en lo vedado  
 por andallas ñamorando?  
 Estálo Dios oteando  
 y acechando 165  
 si desto tiene cuidado  
 ñi punto estará parado.

*Que todos en mi lugar  
 a la par  
 andan transidos de amores: 170  
 los jurados, labradores  
 y pastores  
 y aun el crego a más andar.*

*Lo veo resquebrajar  
 y sospirar 175  
 por Turibia del Corral.  
 Dícidme fraile: es gran mal  
 desigual  
 o se debe perdonar  
 pues ño se puede escusar? 180*

Na peça não haverá uma resposta do frade – porque entretanto entra em cena o Cavaleiro Árabe gerando-se um outro episódio – pois, na verdade da peça, o autor apenas formula o que na elite da Corte portuguesa se questiona. Assim mesmo, com a interrupção, terá sido concebida a ligação entre os episódios. A falta de uma resposta às questões não foi uma consequência da censura, todavia, não queremos com isto dizer que não tenham sido retiradas algumas estrofes que antes tenham tratado esta mesma questão do *pecado do desejo*.

Pelo primeiro episódio, com o ataque ao frade *letrado* – que no mundo real até recebeu do Papa várias Bulas (referiremos mais adiante algumas antecedentes à data da peça) – sobre a qualidade e peso dos pecados, que eram perguntas a que só doutores (autorizados), ou os teólogos universitários poderiam responder, assim como pelo episódio seguinte – onde o Cavaleiro da Arábia é enxovalhado ou maltratado – pela sua caracterização usando a língua castelhana (de Toledo), que aparece pela primeira vez nos autos de Gil Vicente, estamos em crer (sem margem para dúvidas) que *frei Alberto* constitui uma figuração do Cardeal Cisneros. As suas intervenções são muito educadas, exprime-se com todo o rigor, as provocações sobre os clérigos que andam atrás das moças, ou sobre *a venda de Bulas*, como todas as perguntas sobre os pecados, não alteram a imagem da sua presença, além disso, as suas palavras denotam uma convicção inabalável na fé cristã, no seu menino do presépio, naquilo em que ele acredita – Cisneros é figurado neste *Auto* como um verdadeiro crente, um homem de fé – sobrepondo-se na forma das suas intervenções.

### *O episódio (3) do confronto com o Cavaleiro Árabe*

São dois os episódios que se encaixam, por fusão, na *acção* principal do auto – primeiro episódio: ao encontro dos três reis na procura do menino – um é o episódio do pecado do sexo e o outro do *confronto azedo* (e até agressivo) dos dois pastores

com o Cavaleiro Árabe. Tanto um episódio como o outro, relacionam-se directamente com o frade que, pela análise das suas intervenções, verificamos ser um *diplomata*...

O frade não responde directamente às questões que lhe são colocadas, e sem chegar a responder de facto, não deixa de ser o mais atencioso e delicado possível com todos os seus interlocutores, além disso é *letrado, guia dos errados*... Fala numa outra língua, o castelhano da região de Toledo e Andaluzia (a nova Castela). Não nega que tenha Bulas, mas não para as vender. Pelo contrário, o Ermitão ofende-se que tenha sido deduzida a hipótese de que andaria a vender Bulas (falsas), nem quer suporta que tal tenham pensado, *harto es eso de desmando! / Pues veis que estou hablando / contemplando / lo que nos es menester...*, está apenas falando, expondo os seus pontos de vista, observando as reacções e, nesse processo, procurando *aquilo de que necessita*: precisa de letrados e não de pastores rústicos, intelectuais que o ajudem para atingir os seus fins, tudo para servir a Deus, *se suyos queremos ser*.

Como dissemos, a personagem Ermitão figura o *frade* Gonçalo Jiménez de Cisneros. Naquela época *toda a gente* o pode identificar quase de imediato, porque este *frade* revolucionava a *educação e ensino* em Espanha – criando um grande número de colégios bem distribuídos por todo o território, em todas as localidades de maior importância – pois, antes da entrada em cena do frade, Valério caracterizando o Ermitão, diz para Gregório: *Ora tienes bien librados / tus cuidados... / este padre, fray Alberto, / que topé naquel desierto, / sabrá cierto / eso, porque los lletrados / son guia de los errados*.

Vejamos então porque podemos desde logo identificar Cisneros, o arcebispo de Toledo. Gonçalo Jiménez de Cisneros, filho de fidalgos de fraca evidência, foi para Alcalá de Henares na adolescência fazer os seus estudos de gramática, que continuou depois em Salamanca e daí passou para Roma onde foi ordenado sacerdote. Regressou a Espanha prosseguindo a sua carreira eclesiástica, e alguns anos mais tarde entra na Ordem dos Franciscanos, onde passando de Gonçalo a Francisco se encerra no Convento.

Isabel a Católica, chama-o para seu confessor e, tempos depois, é nomeado Provincial da Ordem Franciscana, onde numa profunda reforma moderniza toda a sua estrutura. Mais tarde reformaria também o clero secular. Em 1495 é nomeado pela rainha arcebispo de Toledo, chefe da Igreja, o cargo mais poderoso e importante de Espanha a seguir aos Reis.

Parece-nos que a rainha Isabel encontrou em Cisneros um dos seus melhores conselheiros políticos, o qual contribuiu de uma forma muito decisiva para a formação do novo Estado. Além de organizador do reino, fomentou a expansão da Espanha na Península (Navarra) e no norte de África, foi também ele quem mais contribuiu para o desenvolvimento da cultura e do ensino em Espanha, foi por sua iniciativa que se criaram diversas universidades, a mais importante inicia-se com a

transformação dos *Estudios Gerais de San Ildefonso*. Em 13 de Abril de 1499, o papa Bórgia, Alexandre VI, assina três Bulas onde autoriza Cisneros a criar o *Colégio Maior de San Ildefonso*. São as Bulas: (1) *Inter Caetera*, autorizando a fundar um *Colégio* com as faculdades das Artes, Teologia e Direito Canónico; (2) *Militanti Ecclesiae*, que precisava o foro académico; (3) *Etsi Cunctos*, autorizando a conceder os graus académicos habituais. E em 14 de Março de 1501, é ele que lança a primeira pedra do edifício que irá receber a Universidade de Alcalá de Henares, cujo núcleo de docentes estava já em acção no *Colégio Maior de San Ildefonso*.<sup>30</sup>

Como exemplo dos incentivos culturais de Cisneros e – já agora evidenciando a importância na península ibérica da Feira de Medina – apontando apenas uma parte do documento de um dos *Colégios*, devemos referir que depois de estudar uma relação de livros adquiridos por Cisneros, apenas para a universidade de Alcalá – *Colégio Maior de San Ildefonso* – entre 1496 e 1509, Aguadé Nieto afirma que a Feira de Medina del Campo foi o principal centro fornecedor de livros das universidades castelhanas e o centro do comércio internacional do Livro em Espanha desde o século XV e, fazendo referência a um manuscrito de contabilidade, todavia incompleto, e considerando apenas os fólios que restam do documento da Universidade de Alcalá de Henares (na BN Espanha), expõe:

*...que entre el 22 de junio de 1497 y el 30 de julio de 1507 se hayan adquirido en ellas, por orden del Cardenal lotes de libros por valor de más de 23.629 maravedies y 24 reales.*

*(...) Se trata de un documento claramente contable, unas cuentas, en un doble sentido, tanto desde el punto de vista de la justificación de los pagos realizados y del dinero invertido, como desde el de los libros adquiridos, y ello condiciona por completo su estructura formal, en la que el texto se dispone en columnas, de las que la central contiene la información sobre los libros y su precio, mientras en el margen izquierdo se dispone información análoga que, por las razones que fueran, no se introdujo en el momento oportuno, así como auténticos epígrafes, cronológicos o personales, que jalonan el texto, pero también el punteado efectuado por los controladores de las compras y el visto bueno de los mismos. El margen derecho se reserva para hacer constar la cantidad de volúmenes que componen cada obra, cuya suma total se va consignando al final de cada folio.*

*(...) Pero, sobre todo, como centro del comercio al por mayor, a través del cual se difunde la bibliografía del Renacimiento, tanto italiano como nórdico en los*

---

30 - Todavia, seria também ele que, com o objectivo de manter uma Espanha unida, entre 1512 e 1516 mandaria destruir em Navarra, todos os castelos e muralhas das localidades fronteiriças ou mais próximas de Castela. Após a morte de Isabel e de Filipe de Habsburgo, será Regente de Castela, e de Aragão nas ausências de Fernando em Nápoles. Cisneros voltará à Regência de Espanha, após a morte de Fernando, por nomeação das Cortes e até à chegada de Carlos I.

*grandes centros culturales de la España de fines del siglo XV y principios del XVI. Una buena parte de los libros salidos de los talleres de los impresores italianos, franceses y alemanes de la época, junto con lo mejor de la producción de las prensas que funcionan por entonces tanto en la Corona de Aragón como en la de Castilla, la adquieren los agentes del Cardenal Cisneros, entre 1496 y 1509, en las ferias de Medina del Campo.*<sup>31</sup>

Como complemento à caracterização do Ermitão, a identificação de Cisneros relaciona-se de perto com a *acção dramática*: Em finais de 1499, na sequência da visita dos *Reis Católicos* a Granada, Cisneros, o arcebispo de Toledo (responsável pela Igreja de Espanha), empreende uma política de conversão forçada dos mouros (cerca de 70.000 baptismos), e depois comete o crime de, em Bibarrambla, mandar queimar milhares de livros e textos Árabes ou em árabe – segundo se descreve, após retirar alguns documentos importantes dos manuscritos árabes destinados à fogueira (de medicina, filosofia, etc.), – motivos que desencadearam graves tumultos na cidade Granada e nas regiões serranas ocupadas pela população árabe, sobretudo nas Alpujarras.

*Cronología de la expulsión de los moriscos*

1491, 28 de noviembre: *Capitulaciones de Granada. Se promete conservar la religión, usos y costumbres.*

1499: *Cambio de política religiosa en Granada. Conversiones masivas forzadas por Cisneros y quema de miles de volúmenes de libros árabes en Bibarrambla.*

**1500: *Rebelión en el Albaicín contra la política de Cisneros. Sumisión de los rebeldes a la política de asimilación forzada.***

1501: *Pragmática ordenando la conversión forzada de los moriscos granadinos.*

1501, 20 de julio: *Prohibición de que los moriscos castellanos entren en el reino de Granada.*

1502, 14 de febrero: *Pragmática dando a elegir a los musulmanes del reino de Castilla entre el bautismo y el exilio.*

1502, 17 de febrero: *Prohibición de que los moriscos castellanos abandonen el reino (contradicción con la ley anterior ya que se les impide el exilio y se les fuerza a la conversión o ser declarados herejes perdiendo bienes y vidas).*

... Texto transcrito de: [www.1609-2009.es](http://www.1609-2009.es)

Em 1502 os *Reis Católicos* decretaram obrigatória a conversão dos *mudéjares* que serão designados por *mouriscos*, e logo, por proposta do Inquisidor (Cisneros), a rainha Isabel decreta a expulsão dos não convertidos. Nesta fase, Cisneros – que tinha sentido por si mesmo as revoltas de 1499/1500 em Granada, que ainda se prolongam em menor grau – tenta apaziguar os ânimos das populações, permitindo (1502) a deslocação dos *mouriscos* por todo reino de Castela.

31 - *Relación de adquisiciones de libros para el Cardenal Cisneros 1496 – 1509*. Santiago Aguadé Nieto, Catedrático da Universidade de Barcelona. Está disponível na Internet em <http://www.museoferias.net/cisnerosBN.htm>

Os conflitos sucedidos entre 1500-1502 – a rebelião do Albaicín (bairro popular da cidade de Granada) e a sua repressão, com confrontos e acordos posteriores, – estão recriados e figurados por Gil Vicente na peça no episódio com o *Cavaleiro Árabe*, a figura de um homem sábio, *converso*, um *mourisco* que também anda perdido e que enfrenta a atitude brutal dos pastores (líderes da Península), contrastando esta atitude com o tratamento final e mais prazenteiro do Ermitão.

Assim, é esta situação tumultuosa em Granada entre 1499 e 1502 (que se vai prolongar até 1609-1614), hoje reconhecida como o início das revoltas das Alpujarras,<sup>32</sup> que Gil Vicente está a figurar e representar no episódio do Cavaleiro, exactamente pelas disputas dos pastores Gregório e Valério – ou apenas de Valério (e talvez do frade) – com o Cavaleiro Árabe, é o episódio que em toda a *peça* nos parece ter sido mais censurado. Os cortes realizados pela censura foram extensos para os versos em causa, não deixando registo de quaisquer sinais para identificação exacta dos motivos do confronto dos pastores com o Cavaleiro (menos ainda com o frade), pois, como se nota na última estrofe do *Auto*, mesmo antes da cantiga final, também aí foram retirados três versos que poderiam restabelecer a identificação dos motivos de tão cerrado ataque verbal ao Cavaleiro Árabe. Todavia algumas palavras, mais ou menos insultuosas, e sinais das consequências dos confrontos, ficaram registados no texto da obra. É Gregório que, por fim, apresentará as suas desculpas ao Cavaleiro pelo seu comportamento inadequado, após ser alertado por Valério sobre o ouro que os reis magos carregam para oferta, porém, nos versos que restam após a actuação da Censura, foi Valério quem mais acometeu, forte e intensamente sobre o Cavaleiro Árabe. Valério, com a saudação do Cavaleiro, inicia a altercação: *Soncas, vengáis ñorabuena, / tú abaixa la melena...*

Gregório *Yo allá vo adó vais*  
*y ando asmo como andáis.* 255

Após o corte pela Censura, ficaram apenas os dois versos acima da copla anterior, que seria composto também por uma sextilha e uma septilha...

Valério *Andad señor, por aqui*  
*o por allí...*  
 Cavaleiro *Mira bien pastor, qué dices!?*  
 Valério *En frente de las ñarices,*  
*a perdices* 260  
*andaréis, prometo a mí.*

32 - Na verdade foi o cardeal Cisneros que não respeitou o *Pacto de Capitulação de Granada*, e com isso a rebelião desencadeou-se, as Alpujarras levantaram-se em armas contra os cristãos, apesar de em 27 de Janeiro de 1500 os *Reis Católicos* terem enviado uma carta tentando remediar a situação renovando a promessa de não voltar a impor a conversão dos mouros ao cristianismo.

Falta a estrofe de complemento da copla, a septilha, cuja rima dos dois primeiros versos estariam encadeadas com a estrofe anterior, e os dois últimos versos desta também teriam a acentuação final em i.

Cavaleiro	<i>Qué linaje tan bestial..., animal! Este bruto pastoriego...</i>	
Valério	<i>Doy a rabia el palaciego por san Pego, que quizás por vuestro mal.</i>	265

Também aqui falta a estrofe de complemento do enlace, a septilha, cuja rima em al, dos dois primeiros versos, estariam encadeadas com a estrofe anterior, e os dois últimos versos desta também teriam a acentuação final em al.

Ermitão	<i>Toda la descortesia es villanía... Señor, de dónde sois vos?</i>	270
Cavaleiro	<i>De Arabia.</i>	
Ermitão	<i>Bendígaos Dios.</i>	
Gregório	<i>Arabio sos?</i>	
Cavaleiro	<i>Sí, y perdí la compañía!</i>	

O Ermitão, *frei Alberto*, interrompe a peleja, pondo cobro ao confronto entre os pastores e o Cavaleiro. A cena prossegue de seguida, sobretudo pelo diálogo entre o mourisco e o Ermitão, passando os pastores para um segundo plano, por vezes interrompendo o diálogo para esclarecimento, pois é o Cavaleiro Árabe que vai contar a história da estrela dos reis magos. Enquanto o Ermitão vai inquirindo, fazendo as suas perguntas para depois confirmar as palavras do mourisco com as profecias bíblicas, assim ratificando a conversão do Cavaleiro.

Na sua exposição é próprio Cavaleiro que inicia o discurso fazendo referência à sua própria conversão ao cristianismo por analogia com Balaão (Bíblia, Números 22-24), que inimigo dos hebreus e recebendo ordens para os atacar se converte ao Deus de Israel.

Depois, a imagem da *estrela de Belém* é claramente de origem bizantina:

Cavaleiro	<i>Es muy reluciente estrella y un niño en medio della muy más que ella reluciente en gran manera. Una cruz en su cimera por bandera.</i>	300
-----------	---	-----

Entre as peças de Gil Vicente, parece-nos ser *Reis Magos* uma das raras onde se representa em cena uma personagem figurando um *crente de verdade*. Porém, como

em claros casos de ironia, uma *figura* com especial conhecimento da Bíblia como demonstra a personagem em causa, sobretudo ao realizar a sua última intervenção na acção dramática. No conjunto da sua obra dramática conhecida, esta parece ser a *figura* do religioso que mais respeito mereceu ao autor.

Quanto ao Cavaleiro Árabe, que se apresenta como uma alegoria (que nem tem nome próprio), representa aqui, além do árabe converso de Granada – que também representa no auto – o domínio da cultura e do *saber*, mas a cultura bíblica exposta pelo Cavaleiro e que Cisneros pretende ver traduzida do grego, do hebreu e do aramaico. Contudo, os mouros convertidos ao cristianismo, os *mouriscos* (cristãos novos) eram de algum modo maltratados em Espanha e, assim, na peça o Cavaleiro é uma personagem numa *figura* que constitui a *imagem* dupla da realidade, segundo é vista pelo frade ou pelos pastores.

Na alegoria caberia (?) ainda (censurado?) a *figura* do “titular rei” de Granada, vencido desde que Boabdil, *el Chico* capitulou em 2 de Janeiro de 1492 e que, depois, com boa parte da elite andaluza abandona a Espanha em Novembro de 1493. Alguns outros cavaleiros árabes, após convertidos ao cristianismo serão recompensados no seu estatuto social (como o *Senhor* de Valor, mourisco, e mais tarde também um revoltado) e ocupam cargos (títulos) de monta no reino de Granada.

O riscar completo do *assunto* do terceiro episódio da peça pela Censura em 1561, na *Copilaçam de 1562*, constitui, pois, uma reacção ao eco das revoltas das Alpujarras, revoltas que, desde 1493, permaneceram vivas por mais de um século, tendo-se considerado uma verdadeira guerra:

a *guerra das Alpujarras*, serie de sublevaciones que duró de 1500 a 1570 (...). Para contener a los sediciosos, Carlos V promulgó una rigurosa pragmática en 1526, que dio resultado contraproducente, hasta aparecer en 1560 numerosas partidas armadas por aquella sierra. Felipe II, queriendo ser más enérgico, reprodujo la pragmática de Carlos V, adicionando otras cláusulas...<sup>33</sup>

Esta guerra das Alpujarras atingiu o auge entre 1568 e 1570, e as revoltas só vieram a terminar com a expulsão dos mouros de Espanha entre 1609 e 1614. De sublinhar que: “em 1554 o Sínodo de Guadix<sup>34</sup> promoveu una série de medidas de repressão, e controlo pormenorizado, para a remoção de qualquer signo cultural que diferenciase os mouriscos dos cristãos: *Quedaba prohibido hablar, leer, escribir, hacer contratos o tener libros en árabe. Quedaban prohibidas las costumbres, nombres y sobrenombres, vestidos, fiestas, zambras y baños moriscos, e incluso el tener esclavos de los que, en su caso, podrían recibir doctrina, pues eran en su mayoría berberiscos. Se proyectaba también, una vez más, que los hijos de moriscos notables serían llevados a Castilla la Vieja y educados allí, fuera de su marco familiar.*”<sup>35</sup>

33 - Francisco A. Hotis, *Mártires de la Alpujarra en la Rebelión de los Moriscos (1568)*.

34 - Guadix, cidade da província – ex-reino – de Granada.

35 - IV Centenario Expulsión de los Moriscos: [www.1609-2009.es](http://www.1609-2009.es)



## Referências directas na acção dramática

Identificados portanto estes dois acontecimentos, com factos realmente sucedidos, figurados pelo autor naqueles dois episódios (ficção) encaixados no auto, vejamos agora o que o autor nos quer dizer com a acção dramática de *Reis Magos* na sua globalidade.

Em 1502 (início de 1503) os Senhores do planeta Terra (na Europa) são apenas os dois reis que dominam o futuro da Europa, Manuel I de Portugal (Gregório) e Fernando II de Aragão (Valério) – na peça como rei de Castela, segundo a norma: *tanto monta* (tanto faz um como o outro, Isabel como Fernando) – mas na análise de Gil Vicente perspectiva-se já uma Espanha (unida), com o Cardeal Cisneros (Frei Alberto, o Ermitão). Alguns anos mais tarde, noutras peças com a personagem do Ermitão, será figurado o imperador Carlos V.

## Os figurados nas personagens

<b>Gregório</b>	Manuel I	Rei de Portugal
<b>Valério</b>	Fernando, o Católico	Rei de Aragão e Castela
<b>Ermitão</b>	Cardeal Cisneros	“O Saber” no governo de Espanha
<b>Cavaleiro</b>	Mourisco (alegoria)	O Terceiro rei... Problema (Granada)

**Reis Magos**    *Cavalcada dos Magos*    ... mais 3 reis “reais” (ficção, ironia)

### **aconselha-te com letrados,**

*eso, porque los lletrados son guia de los errados.*

Como já referimos, entre 1495 e 1505, foram criadas em Espanha diversas universidades e, se a iniciativa oficial pertence à rainha Isabel, as propostas e os programas terão sido do seu conselheiro, o Cardeal Cisneros.

Como complemento às universidades já existentes em Salamanca, Valladolid e Barcelona foram então criadas: em 1495 em Santiago de Compostela, Estúdio de Gramática, que receberá a Bula em 1504; em 1499 em Valência, com a Bula em 1501; em 1499 Madrid, Alcalá de Henares, com Bula nesse ano; em 1502 em Sevilha, os *Estudios Gerais*, que terá Bula como universidade em 1505. Contudo, devemos também incluir neste vasto programa de desenvolvimento, e ainda em 1503, a criação em Sevilha da Casa da Contratação com o ensino das ciências e práticas náuticas, da cosmologia, cartografia, etc.. Sobressai pelo contraste inversamente proporcional ao que se passava em Portugal. Lembramos que, mais tarde, serão ainda criadas a universidade de Granada em 1531, e muitas outras mais na América.

Em Portugal há outras preocupações, que não passam pelo desenvolvimento do saber e pelo progresso das populações. Para Gil Vicente, em termos figurativos, o Poder em Portugal anda perdido, não conhece o caminho, nem sequer o que deve fazer para o encontrar. Tudo está ao abandono, todas as responsabilidades do Poder perante as populações foram secundadas, e até a *bolsa* os governantes a deixam em qualquer lugar... Na sequência de *Pastoril Castelhana*, esta é a caracterização de Lucas, que por agora surge representado em Gregório:

Gregório	<i>Asmo, asmo soncas ah que me da la fortuna trasquilón, he dexado mi zurrón y esclavón, y ño sé qué hago acá...</i>	5
	<i>Dios plega quién me dirá adó está este niño que es ñacido..., que ando bobo perdido sin sentido, trece días per habrá que ño sé qué haga ya!</i>	10
	<i>Ño sé parte, ñi recado, del ganado, y los perros son perdidos..., mis corderos dan gemidos muy sentidos, por entrar en lo poblado...</i>	15
	<i>Todo mi hato he dexado desmedrado por buscar este neñito..., dícenme que es tan boñito, que me aflito por ño habello topado, y ando desesperado.</i>	20     25

Perante a situação de descalabro descrita e a desorientação manifesta, Gil Vicente está a alertar os governantes através do pastor Valério, quando este se dirige ao pastor Gregório dizendo:

*Ora tienes bien librados / tus cuidados, / este padre fray Alberto, / que topé ñaquel desierto / sabrá cierto... Eso porque los lletrados / son guía de los errados.*

Gregório pede então informação ao frade:

*El niño que ños creó / dó ñació? / Que es la ñueva que me dais?*

*Por Dios, que me lo digais, / ño hagáis / que me muera de cordojos.*

Afinal, apesar da urgência e da necessidade da resposta, Gregório logo à partida não está disposto a aceitar qualquer conselho do frade, manifesta desconfiança, dúvida das suas palavras, e como Lucas (figurando el-rei Manuel I de Portugal) em *Pastoril Castelhana*, mais depressa muda de assunto, neste caso, enveredando por um ataque verbal:

*He miedo que me burláis.*

*Traéis aende breviario / o calandario / o sois fraile como quiera? / Si aliño aquí hoberia / bien quisiera / si sabéis bien de vicario.*

*Que digáis un trintanario / al rosario, / por que Dios me dexe ver / [ ...er], / sin tener / al demuño por contrario / aquel precioso sagrario.*

Destas palavras a censura cortou o verso [ ...er] não nos permitindo hoje saber o que Gregório queria ver, sem temer o demónio...

É a primeira vez que surge o adjetivo *rústico*, aqui atribuído a Gregório. O frade não pôde deixar de o fazer, mas Gregório não se apercebe da necessidade da cultura e do saber. No seu comportamento repete Lucas – abandonando o gado que se dispersa vagueando perdido, entregue a quaisquer outros – que tem por seu propósito mais preferido desfrutar de boa música, assumir os rituais, cerimónias, cortejos e triunfos, festas, ou simples culto religioso, agora: *este niño que es ñascido...*

Em *Pastoril Castelhana*, após ter perdidos as cabras, a Lucas pouco se lhe dá, – andando disperso o gado de João Domado – Em *Reis Magos*, Gregório caminha boquiaberto na busca de júbilo. E diz o frade Ermitão:

*Oh bendito y alabado / y exaltado / sea nuestro redentor / que un rústico pastor / con amor / lo busca con gran cuidado. // Desempara su ganado / muy de grado / por ver al niño glorioso. / Qué haré yo religioso / perezoso / que ando tan sin cuidado / por aqueste despoblado?*

Concluindo (repetindo), é evidente que o *lugar da acção dramática* é Portugal, e a Corte portuguesa é tanto o *lugar figurado* como o da representação, no lugar onde ainda se encontra o presépio (ou a *Madona e o Menino*) construído pelo autor para a peça anterior, e estamos em dia de reis de 1502 (contagem da época). A primeira personagem, o pastor Gregório, *figura* aqui o rei de Portugal, Manuel I. As seis estrofes iniciais de *Reis Magos* (três coplas), repetem, aqui até à exaustão, a caracterização de Lucas em *Pastoril Castelhana*, pois Gregório também *não sabe que fazer, desampara o seu gado, tudo abandona e também nem sabe o que está cá a fazer...* Para além da caracterização inicial de Gregório, toda a trama da peça nos vai mostrar a presença da figuração de Manuel I, tanto pela incidência na acção como no completar do seu carácter visto por Gil Vicente.

Com a caracterização das personagens, observamos a construção dos episódios encaixados que entretanto tratámos: o episódio dos pecados e, com a entrada do Cavaleiro da Arábia, o episódio do confronto entre os pastores e o Cavaleiro.

Com o fechar dos episódios chega-se ao fim da primeira parte que, sem interrupção, dará logo lugar ao espectáculo renascentista, um espectáculo musical semelhante ao da festa de Natal, do *Auto Pastoril Castelhana*. A segunda parte, será constituída por um *Cortejo musical*, muito mais do agrado de el-rei Manuel I.

Cisneros procura *letrados* para uma série de Colégios e ou Estudos Gerais criados em Espanha entre 1498 e 1503, os seleccionados podem ser judeus, venezianos, genoveses, maiorquinos, alemães, etc., portugueses e até castelhanos, parte do *gado de João Domado* que anda disperso, a grande maioria está de saída ou já saiu de Portugal, neste país não encontram mais nada para fazer. Em *Quatro Tempos* (Natal de 1503) haverá reflexo desta situação.

Esta peça é de facto uma continuação temática do *Auto Pastoril Castelhana*.

É nesse contexto que *frei Alberto* vai aparecer *ñaquel desierto* – os campos de Espanha (Península ibérica), – ou *por aqueste despoblado*... Portugal. Em *Pastoril Castelhana* pudemos ler: *Coñociste a Juan Domado / que era pastor de pastores? Di zagal, qué se hizo su corral? Que é feito do seu gado?*

Fernando de Aragão, o Católico, encontra-se figurado em Valério. Em Portugal os mais avisados sabem das grandes transformações sociais em Espanha no que respeita ao ensino, observam as diferentes actuações dos governantes, e comparam a situação do país com alguns dos progressos realizados pelo vizinho, em especial observa-se o lançamento dos suportes culturais de que Cisneros é pedra chave. E por isso mesmo, Valério apresenta-se como o pastor capacitado (*intelectual*), aquele que sabe colocar as questões ao frade, é uma voz que fala ao ouvido de Gregório com conselhos para que este atente bem nos *letrados*, mas é também aquele que lhe chama a atenção para o ouro do Oriente: *De oro llevan gran presente (...) Mira bien Gregório, atenta / este señor qué recuenta.*

### **Acção de Reis Magos, o mythos da peça**

A acção dramática desenrola-se na Corte portuguesa, tal como a acção da peça anterior, *Pastoril Castelhana*. O presépio é o mesmo, estará no mesmo lugar – para onde todos os participantes se dirigem no fim da peça formando um Cortejo a cavalo, – a *Cavalgada dos Reis* – depois, assiste-se a um espectáculo onde os reis figurantes, com a devida coreografia bem ensaiada, fazem as suas ofertas. É a parte espectacular e o espectáculo é o modo mais comum do finalizar das festas da Renascença: no teatro da Corte, evoca-se uma cerimónia que não lhe pertence, representa-se a cerimónia da visita dos reis magos ao presépio com todo o esplendor que a realeza está habituada a exigir.

Como em *Visitação*, este auto constrói uma segunda parte da peça – o Cortejo nela referido – que não tem diálogos, e que se separa claramente da primeira parte. Contudo o conjunto das duas partes é inseparável para apreender e compreender o *mythos* da peça, pois a segunda parte é o espectáculo que a Corte espera ver concretizado, o complemento indispensável, é como que a sua própria representação, com toda a ostentação e riqueza da Corte, a conclusão e fecho de toda a acção que se desenvolve na primeira parte, como *acção dramática* preparatória do espectáculo.

Na primeira parte da peça desenrola-se, portanto, *uma acção que tem por objectivo concretizar-se na **Cavalgada dos Magos**, juntando-se as personagens aos figurantes do Cortejo na cerimónia final das ofertas dos reis magos*. É com esse objectivo que todos os protagonistas vão entrar em cena e tanto os pastores como o Cavaleiro da Arábia andam à procura do caminho para o atingir. O frade, *diplomata*, não se descose, não chegamos a saber se ele se sabe ou não orientar, e será o Cavaleiro da Arábia (o Saber) que informará da vinda dos reis e do modo como eles se orientam, dando notícia que ele próprio vinha em sua companhia, desse mundo conhecedor, e que à chegada a este deserto (de saber) se tinha desorientado e perdido... O frade concorda apresentando a sua leitura da Bíblia e só depois hão de chegar os reis magos em cortejo triunfal, muito possivelmente com todo o seu séquito, que aqui são de facto, músicos, cantores e dançarinos. Chegam ao som dos instrumentos musicais, e terminado o vilancete, juntam-se todos ao cortejo, e em cerimónia de conjunto dirigem-se ao presépio.

Os reis magos são a alegoria final, correspondem na peça à concretização dos ideais humanos, a realização do sonho de encontro de paz e união em harmonia de objectivos, entre os homens e entre estes e o Poder. Diríamos hoje, da utopia de um Poder representado na peça pelo menino recém-nascido, ou, na nossa visão do mito religioso: o renascer constante do Homem (filho) representando a **Sociedade** (pai) na sua própria reprodução, e mostrando na sua plenitude a igualdade do Homem no nascimento, pela nudez do menino ao qual o Poder – o governante *de facto* – deve prestar homenagem por ele representar o futuro da Sociedade humana, na forma da criança que irá receber a Cultura e o Saber (o Espírito) do seu meio social (Sociedade), para desenvolvimento do seu próprio espírito (pensamento humano).

À procura deste menino andaram todos eles (as *figuras* da peça) e, fossem quais fossem os seus conflitos, as suas ideias ou as suas vontades, todos esperam alcançar paz e união em harmonia, e assim se lhe dirigem em conjunto no sentido de alcançarem esse objectivo. É também esta a mensagem do *frade* quando expõe aos pastores o seu ponto de vista sobre o pecado, isto é, parece (forma aparente) ser esta a mensagem nas palavras do *frade*. É neste contexto que se integram os dois episódios conflituosos, ambos terminam em bem, o primeiro porque não tem resposta possível pela razão, e sendo interrompido e fica esquecido, o segundo porque se esclarece a confusão. Porém, em qualquer dos casos há uma vontade comum para encontrar o menino, para encontrar a paz, como diz o *frade*, *Quien se viere sujuzgado / y apretado*

/ de mundano pensamiento, / contemple su ñacimiento. / Cuán contento / lo verá, desnudo, echado, / de los fríos traspasado, / y adorado / de los brutos animales, / luego olvidará los males / desiguales / que le presenta el pecado.

Para especial atenção da *crítica tradicional* que sempre teima no espírito medievo do autor – ou de um carácter medievo das primeiras peças de Gil Vicente – queremos acrescentar às referências já expostas nos nossos trabalhos sobre *Visitação* e *Pastoril Castelhana*, que remonta ao século XV e constituiu uma tradição florentina (bem renascentista, por excelência) a tradição da *Cavalcada dos Reis* a que Gil Vicente se refere na peça:

Cavaleiro *Sí, y perdí la compañía!*

*De una gran caballería  
que venía* 275  
*a tino tras duna estrella,  
y ellos van empós della  
sin perdella  
y alcanzarlos queria...*  
*Y fortuna me lo desvía.* 280

Segundo a tradição popular sustentada pela doutrina e *evangelho* (Mateus 2.12) alguns *homens sábios* seguindo uma estrela haviam de procurar o menino Deus recém-nascido... Contudo, esta questão de doutrina deu origem a formas de organização cultural das elites sociais e políticas.

O que na peça de facto se figura, está documentado desde 1417, em Florença, e foi fundado e desenvolvido durante o domínio dos Medici, a *invenção da Cavalcada* e a criação da *irmandade dos Reis Magos* (sedeada na igreja de São Marcos), a “*Compagnia dei Magi*” ou “*Compagnia della Stella*” – da qual fizeram parte os familiares Medici, elementos da *Signoria*, humanistas, doutores, clérigos e artistas – que, pela epifania, passou a organizar a cada três anos (cinco a partir de 1447) um cortejo a cavalo com aparato sumptuoso, a *Cavalcata dei Magi* celebrando a busca do Menino. A *irmandade* transformou-se numa das congregações mais importantes de Florença, numa época em que a cidade recebia o Concílio (1431-1449), e era um dos centros culturais mais importantes de Itália.

A tradição então criada pode ver-se documentada também na pintura, pois Cosimo de Medici, encomendou a Benozzo Gozzoli em 1459 o seu registo figurativo na capela (paredes Este, Sul e Oeste) do seu palácio em Florença, onde as figuras retratadas – que seguem os figurantes dos reis magos – são os governantes, e não apenas de Florença, mas também os senhores que fazem parte da elite da *irmandade* ou da família Medici, incluindo os jovens Giuliano e Lorenzo. A *Cavalcada* iniciava-se no Baptistério ou na *Signoria* — ponto de encontro — e seguia até à igreja de São

Marcos. A *Companhia dos Magos ou da Estrela* foi extinta em 1494, pela Republica (Savonarola), logo após a expulsão dos Medici de Florença.<sup>36</sup> Nestes anos (1482), o filósofo e canónico florentino, senhor da *Academia platónica* de Lorenzo de Medici o Magnifico, Marsilio Ficino escreveu “*De stella Magorum*”.

Como as personagens que se juntam à Cavalgada na peça de Gil Vicente, na referida pintura de Benozzo Gozzoli (como em outras), entre muitas outras figuras *que se juntaram* no Cortejo da *Cavalgada*, podemos encontrar retratados alguns dos mais importantes senhores da época: Sigismondo Malatesta e Galeazzo Maria Sforza, os senhores de Rimini e Milão respectivamente, e, atrás destes, o grupo de filósofos, entre os quais Marsilio Ficino e Cristoforo Landino, e aí mesmo o autor (pintor) se retratou. Antes e depois de Gozzoli, outros pintores registaram figurações das *Cavalgadas dos Magos*, como na *Adoração dos Magos* de Gentile da Fabriano (1423), ou de Sandro Botticelli (1465-1467).

Porém, dando agora atenção à *crítica tradicional*, que também se poderia ter ocupado do “medievalismo” de Marsilio Ficino em 1482, em *De stella Magorum*, sublinhamos que Gil Vicente não se está servindo da pintura ou das “imagens”, como há quem o tenha afirmado – *iconografia*<sup>37</sup> – neste ou noutros casos, e nem por isso, disfarçando os senhores de pastores. O Teatro, como a Pintura, as Artes e o Saber, reflectem de alguma forma a sociedade que as produz, figurando as estruturas do pensamento, a realidade da vida cultural e ideológica, tanto quanto representando factos, expectativas futuras ou configurações do passado, memorável ou pelas ideias recriado ou fantasiado, dando forma a tais *vivências*. Quando tratámos o *Auto da Visitação*,<sup>38</sup> referimos Pierre Francastel:

*A pintura, a arte, o teatro sob todas as suas formas – e eu preferiria dizer o espectáculo – visualizam para um determinado tempo, não somente os temas literários e as lendas, mas as estruturas da sociedade. Não é a forma que cria ou expressa o pensamento, mas o pensamento como expressão do conteúdo social comum de uma época, que cria a forma.*<sup>39</sup>

Queremos mais uma vez repetir: em Gil Vicente não encontramos a simples transposição das ideias ou das imagens para o teatro, pois, é o conhecimento da realidade social e da cultura (*não somente temas e lendas, mas as estruturas da sociedade*), a

36 - Na Internet, pode ser consultado em: [http://www.palazzo-medici.it/mediateca/it/Scheda\\_La\\_compagnia\\_dei\\_Magi](http://www.palazzo-medici.it/mediateca/it/Scheda_La_compagnia_dei_Magi). Onde há uma página com a listagem de bibliografia sobre o assunto.

37 - A redução da *configuração* da forma, composição e toda a representação espacial da pintura, ao ícone – embora se envolva numa pretendida concepção da “*imagem*” que navega em águas semelhantes ao nível do (signo) icónico da teoria dos signos (C.S. Pierce e teoria da informação), da semiótica ou da linguística – ou a uma iconografia (suporte da iconologia – Panofsky – para ampliar os seus estudos) parece-nos um dos disparates mais aberrantes da investigação em Arte. Agravado por pressupostos alinhavados (e até teorias) de alguns autores da *Tel Quel* (Ed. Seuil).

38 - Gil Vicente, *Auto da Visitação, Sobre as origens...* 2010.

39 - Pierre Francastel, *La Réalité Figurative*, Paris, Ed. Gonthier, 1965.

forma de pensar e agir em cada período, *o pensamento como expressão do conteúdo social comum de uma época, que cria a forma...* Contudo, há de se ter presente que tanto quanto a alusão às festividades florentinas, também os costumes e tradições adoptadas a partir de Florença pelos povos ou pelos reis e senhores da Europa (Cavalgadas dos Magos), ainda que com variantes culturais locais, constituíram a realidade em que se suporta a *Cavalgada* do Cortejo final desta peça de Gil Vicente.

Em qualquer dos casos, não há nada nesta peça de Gil Vicente por onde se possa pressumir uma qualquer visão, ou um carácter medieval ao acontecimento ou à sua representação, pelo contrário constitui uma continuidade da *cousa nova em Portugal*. Por palavras também expresso por Eugenio Asensio, em publicação sobre o *humanismo* espanhol: “*Las nuevas promociones, sin abandonar el comentario de los clásicos, se distinguen por sus gustos estéticos y su aspiración a la obra original. Cultivan los géneros predilectos del siglo xvi: el diálogo, la ficción imaginativa de contenido actual, las oraciones de laudibus; ensayan la historia y el teatro, cosa nueva en España...*”<sup>40</sup>

## Organização da trama

Gil Vicente põe Gregório no palco, a primeira personagem (o protagonista), que de modo irresponsável abandonou todos os seus encargos, – *todo mi hato he dexado* – o seu gado gemendo de sofrimento, os cães pastores perdidos, largando todas as suas obrigações para procurar o menino; desorientado e perdido por completo, sem saber o que fazer.

De seguida o autor faz entrar Valério que, após identificação<sup>41</sup> e enunciando mais uma vez a desorientação de Gregório por se encontrar perdido *sem saber o que fazer*, Valério aponta para a apresentação do *frade letrado*, o Ermitão, *porque os letrados servem para encaminhar os que estão errados, ou que caíram em erro (de governação)*. Só aceitando ou colocando letrados na administração, se poderia livrar de cuidados, mas Gregório é desconfiado, não aceita os bons conselhos de Valério, tal como em *Pastoril Castelhana* Lucas não aceita os conselhos de Gil, aqui Gregório não aceita os do frade.

Pela linguagem mansa e erudita do frade, também Valério se junta a Gregório na desconfiança dos mais sabedores, e passam os dois a um ataque mais *realista* ao frade, a discussão ideológica da época, as questões do sexo e do desejo como naturais, e a teologia, os dogmas da Igreja introduzidos por Agostinho, pondo em questão o saber

40 - Eugenio Asensio, em *Tendencias y momentos en el humanismo español, Historia y Crítica de la Literatura Española* de Francisco Rico, 1991. Barcelona

41 - O nome do pastor Gregório poderia ter sido dado a conhecer à personagem Valério num verso em falta, talvez naquele que se seguiria ao verso 86. Poderia não se reconhecer o governante na figura da personagem, porém, depois de assistir a *Pastoril Castelhana*, todos o saberiam identificar pela caracterização realizada no prólogo.



do frade, pois vêem nele a aceitação de uma doutrina algo longe da realidade. A discussão é interrompida com a entrada do Cavaleiro da Arábia, e o ataque dos pastores é agora dirigido para esta nova personagem. Infelizmente a questão fundamental em discussão neste episódio do auto terá sido censurada, não deixando qualquer rasto mais objectivo, terão ficado apenas os sinais de um aceso ataque ao Cavaleiro.

Alcançar a *paz* e união no *amor* – haverá de se entender a vida sexual – são dois destacados ingredientes que convergem no objectivo fundamental da peça: a celebração do nascimento do menino que, nos termos de uma visão mais pagã da doutrina referente aos Reis Magos (sábios), a sua mensagem é de que o nascimento do menino há de trazer a *paz e amizade* entre os povos do planeta, no respeito pelas raízes geográficas de cada um, num mundo onde reinará o *amor*. Porém, após a identificação do Cavaleiro Árabe como letrado conhecedor das escrituras, ou melhor ainda, após ser identificado como figura próxima dos *reis magos*, senhores de grandes riquezas (possuidores de ouro), são realizadas as pazes entre os protagonistas. Surgem então os *reis magos* em Cavalgada formando cortejo imponente, com música e canto, e todos estão prontos e em condições para seguir na comitiva até ao presépio.

### A crítica política envolvida: *moralidade* (vicentina)

Na peça, Portugal, representado pelo seu rei figurado na personagem do pastor Gregório, e a Espanha representada pela figura do pastor Valério e pelo Ermitão, entendem-se muito bem quando em oposição ou confronto com o que supostamente escapa à sua ideologia, sobretudo se algo vem *das Arábias*, isto é, se algo pode pôr em causa o Poder estabelecido, caso em que, de imediato, se gera a suspeita ou se manifesta o medo de forças desconhecidas, do saber e de tudo o que se lhes apresenta. A desconfiança gerada pela ignorância e necessidade de protecção mutua, contra a eventual presença do que possa pôr em causa o seu estatuto e senhorio.

O *mythos* construído pela peça encaixa perfeitamente na situação que se vive em Portugal – a avaliar pelo exposto em *Pastoril Castelhana*, – de facto as *forças produtivas* estão em Espanha, e Valério chama a atenção de Gregório para a necessidade dele seguir o conselho de letrados, *eso porque los lletrados / son guía de los errados.*, indicando ao pastor (governante) o exemplo do país vizinho, pelo letrado (Cisneros) no governo de Castela (e toda a Espanha). Porém, logo se criam algumas disputas com o letrado – dizem mais respeito a questões formais e de doutrina religiosa – e, quando surge a oportunidade de encontrar riqueza noutro lugar, tanto Gregório como Valério se viram para o Oriente dos reis magos: adquirir riqueza...

A manifestação crítica mais visível na peça configura-se pela constatação do Ermitão (Cisneros), quando se dirige a Gregório (Manuel I), chamando a atenção para a sua escassa cultura e pouco discernimento, quando o identifica como um *rústico pastor* que – sem quaisquer problemas de consciência ou visão para governar – se

perde por completo *desamparando o seu gado... Oh bendito y alabado, / y exalzado / sea nuestro redentor, / que un rústico pastor, / con amor / lo busca con gran cuidado, / desempara su ganado / muy de grado, / por ver al niño glorioso*. Indica mais ainda pelos factos que já no início da peça Gregório havia pronunciado examinando a sua própria consciência, sublinha assim, que a cultura quer venha da Espanha (Ermitão) – que naquele momento se prepara para dominar a Europa – quer venha das Arábias (Cavaleiro), não é muito querida nem bem recebida pelos governantes de Portugal. Porém, se um Cavaleiro do oriente, Árabe, fala em ouro, Valério atenta logo: *mira bem Gregório, cuida deste senhor...* E Gregório pede imediatamente desculpa.

Todavia, no momento de então, quaisquer que fossem as suas questiúnculas – e conforme aos objectivos da peça encomendada e da doutrina sobre o nascimento do menino – todos procuravam e desejavam a paz e união entre as comunidades humanas, paz para humanidade na igualdade do Homem.

### **Outras referências**

O leitor mais exigente, decerto procurará a leitura das obras de Aurélio Agostinho, pois será difícil estudar o pensamento das elites intelectuais da Renascença, Reforma e Contra-Reforma, sem conhecer o *pensamento de Agostinho...*

Nesta peça o vilancete final, também é cantado enquanto os reis magos fazem as suas ofertas. Aparentemente será o único momento musical da peça, mas haverá coreografia artística no cortejo e na sequência das ofertas. No vilancete Vicente desenvolve um mote que também foi utilizado por Lucas Fernández, como se verifica em muitos outros casos os poetas da época glosavam motes alheios, populares ou propostos uns aos outros em desafio, multiplicando o sentido, e os significados dos versos... Há um verso comum aos dois autores – *todo mundo lo sentió* (345) – que pode ter sido sinal de um sucedido contacto entre os autores.

A presença de Lucas Fernández na Corte portuguesa – de facto terá sucedido, eventualmente ao serviço da rainha Maria ou sob os auspícios de Leonor de Avis – com certeza que pode, e deve, ter acontecido por estes anos. Talvez tenha chegado a Portugal antes da representação de *Pastoril Castelhana* e (muito possivelmente) tenha regressado a Salamanca após a representação do seu *Auto de la Pasión* na Páscoa de 1503 perante Leonor, a rainha velha, pois na festa do *Corpus Christi* desse ano ele está já em Salamanca. Na verdade, o *Auto de la Pasión*, uma peça de devoção, terá sido escrito e representado em Portugal – na Páscoa de 1502 ou 1503 – e talvez o autor tenha tido a colaboração de Gil Vicente, para a motivação do *objecto* dinamizador da peça, a figura de São Dionísio (o Areopagita) – talvez Gil Vicente tenha sido o actor que representou a personagem e talvez tenha mesmo colaborado na criação do seu papel – na *acção dramática* da peça, a única de Lucas Fernández onde se destaca *acção de facto*. De salientar que depois do *Auto de la Pasión*, ou talvez depois de

ter assistido à representação do *Auto dos Quatro Tempos* de Gil Vicente no Natal de 1503, aparentemente Lucas Fernández não mais escreveu teatro.

No *Auto de la Pasión*, fala JEREMIAS, após referir a crucificação de Cristo: *Por vencer, fuiste vencida / de aquel my gran Rey de gloria, / y su muerte, aunque afligida, / entristecida, / fue esclarecida vitoria.* – Podemos ler as referências à bandeira de Portugal, mas, bem mais provável, a bandeira de armas de Leonor de Avis, nas duas coplas que se seguem àqueles versos de Jeremias:

- |            |  |                          |
|------------|--|--------------------------|
| (Jeremias) | <i>De la cual esta vandera<br/>con cinco plagas bordada,<br/>queda en señal verdadera<br/>d'aquella cruz de madera<br/>do fue nuestra fe sellada.</i>  | 601<br><br><br><br>605   |
|            | <i>Aquest' es el estandarte<br/>con que somos vencedores,<br/>y el demonio ya no es parte<br/>con su arte<br/>de dar penas ni dolores.</i>             | <br><br><br><br>610      |
| Pedro      | <i>Moisés bien prefiguró<br/>esa bandera, por cierto,<br/>cuando la serpiente alzó<br/>con la cual sanó y libró<br/>todo el pueblo en el desierto.</i> | 611<br><br><br><br>615   |
| Dionisio   | <i>¡Oh pelicano muy vero,<br/>que te dexas desgarrar<br/>con amor muy verdadero,<br/>y muy entero,<br/>por bien tus hijos criar!</i>                   | * 616<br><br><br><br>620 |

(...do *Auto de la Pasión*, de Lucas Fernández)<sup>42</sup>

\* (616) [ Na fala de Dionísio ] O pelicano (aqui referência a Cristo, Eucaristia) era a *divisa* (emblemata) de el-rei João II de Portugal (fazia parte do braço da rainha velha sua mulher, patrocinadora de artistas), o rei referido por Gil Vicente em *Pastoril Castelhana* como João Domado, pastor de pastores. De notar que a referência ao pelicano está ainda na sequência da mesma bandeira *prefigurada por Moisés*, na segunda estrofe da copla composta pelos versos 611 a 620. *¡Oh pelicano muy vero...*, refere-se também a uma imagem que está presente.

Lucas Fernández foi “*organista de capilla de la reina María, una de las cuatro hijas de los Reyes Católicos y segunda esposa del rey don Manuel de Portugal.* Su

---

42 - Extracto do *Auto de la Pasión* (1503?) de Lucas Fernández. Edição crítica de M<sup>a</sup> Josefa Canellada (Madrid, Castalia, 1976, (p. 211-237).

presencia en Portugal durante los primeros años del siglo XVI parece estar bien documentada. «It is likely that during the latter portion of the year (1502) – dice Lihani – Lucas was away in Portugal, where he served in various capacities, such as court organist, director of festivities (to celebrate the birth of the new prince, João, later to become João III), and guide of Gil Vicente's budding interest in the art of dramaturgy»”.

“Si tomamos en consideración la existencia del correferente [bandera bordada con las cinco llagas] en el **Auto de la Pasión**, tenemos derecho a suponer, con un mínimo riesgo de inverosimilitud, que ese público capaz de descodificar el mensaje era el público cortesano que, en Alba de Tormes o en la corte portuguesa, asistía, durante las celebraciones de la Semana Santa, a la representación del Auto de Fernández en una capilla o lugar consagrado al culto religioso. Y, en consecuencia, 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. El Auto es así una pieza más del teatro de minorías, de élite intelectual, de ambiente palaciego, que fue el conjunto de la producción de Fernández. El espectador capaz de descodificar el mensaje formaba parte de un público cerrado, cautivo, como debió de serlo el destinatario de la gran mayoría de églogas, farsas, comedias y autos del primitivo teatro castellano.”<sup>43</sup>

No espaço de representação do *Auto de la Pasión* observa-se a presença da bandeira de Portugal, como tem sido destacado por Hermenegildo em vários artigos publicados, *de facto*, como constatámos nos seus óptimos estudos dedicados ao teatro de Lucas Fernández. Todavia, sobre a sua excelente leitura dessa peça queremos apenas acrescentar:

Que, pode não ser exactamente a bandeira de Portugal que está algures no cenário, mas talvez o brasão de armas da rainha velha, Leonor de Avis, enquanto viúva, que em tudo representa os símbolos da bandeira portuguesa. Isto porque, no mesmo contexto e na sequência dos versos (da mesma copla), a personagem dirige-se directamente ao Pelicano, e este era a *divisa* de el-rei João II de Portugal – *pela lei e pela grei* – que foi seu marido, o que quer dizer que está também presente no *espaço da representação* a imagem do pelicano dando de comer aos filhos do seu próprio sangue, numa alegoria a Cristo, mas também às Misericórdias, cuja ideia e concretização se deve a esta rainha de Portugal. Talvez seja o medalhão encomendado por Leonor ao atelier dos Della Robbia (provavelmente a Andrea), que está hoje no Museu Nacional de Arte Antiga,<sup>44</sup> ou outra representação renascentista do mesmo motivo.

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

44 - Este medalhão fazia conjunto com uma outra peça de cerâmica, com o mesmo fundo e enquadramento de motivos vegetais, na cor, na forma e na sua estrutura. Pensamos que a peça seria

A rainha Leonor de Avis (ou Lencastre) foi patrocinadora dos letrados e artistas, neles incluindo Gil Vicente e autores castelhanos.

### *Em (contra) conclusão*

Afectado pelo *objecto* do amor, ou da adoração, sobretudo mavioso e sentimental, o lirismo – de música enleado – revela o ego do poeta dominado pela paixão: o poeta lírico atento ao *objecto* em causa e à natureza em que o envolve, expressa-se com ternura, suavidade; é agradável na felicidade ou lamenta-se pela sua desdita. O poeta lírico expressa sentimentos e emoções, o que sente em relação ao *objecto* no âmago do poema, ele expressa o seu próprio ego, muito embora este ego possa ser a representação de um outro ser ou entidade em que o poeta se assume na produção do poema, muitas vezes em mais do que um ser pessoal. A poesia lírica constitui pois um género muito bem classificado (género lírico) de poesia, e se consideramos que toda a poesia rítmica e musical é poesia lírica, tal classificação perde o seu sentido específico. Em qualquer dos casos, na acção dramática (no teatro), nunca encontramos uma tal faceta no autor dos *autos a el-rei*. Gil Vicente não é, de forma alguma, um dramaturgo ou poeta lírico. Pois, se o fosse, possivelmente até teria escrito églogas (Sá de Miranda sim, é um poeta lírico com as suas églogas). Gil Vicente nunca *cantou* o seu próprio ego, nem sequer assumiu, em si próprio, o ego de outro ser ou entidade. Que há música e musicalidade nos seus versos é bem verdade. Todavia, nem a musicalidade nem a música, *se resumem à música da lira*, isto é, há muita poesia com harmonia e ritmo musical que não é poesia lírica. Porém, é evidente que encontramos poemas líricos em momentos musicais de algumas das suas peças, o que, naturalmente, constitui, no seu próprio lugar, a finalidade desses momentos. Numa ou noutra peça damos conta de personagens que se expressam no seu lirismo, próprio de cada figura representada na personagem em causa, e no contexto da peça, e não do seu autor. Portanto, mais uma vez sublinhamos que, não se pode confundir o carácter de uma peça, nem o espírito do seu autor, pelos espectros (*fantasmas* das figuras) criados pelo autor para viverem exclusivamente a acção dramática da peça que povoam.

*Reis Magos*, como *Quatro Tempos*, são peças extremamente musicais, onde os seus versos evidenciam as harmonias e ritmos que se desenrolam, variando muito no decorrer da acção dramática, mas não são obras nem poemas líricos, ou teatro impregnado de lirismo, como a sua análise o demonstra.

*Reis Magos* é uma peça intercalar, feita *de rompante*, uma *acção* que se desenvolve entre *Pastoril Castelhana* e *Quatro Tempos*... Em termos de dinâmica da acção, assemelha-se à primeira parte do *Pastoril*, mas em parte está mais próximo dos *Tempos*, pela dinâmica e pela musicalidade das rimas nas duas obras.

---

a que se encontra na Campana Collection (desde 1862). Trata-se de uma representação produzida no mesmo atelier e do mesmo autor: *Virgem e Menino, acompanhada de três querubins*.

Concluindo, em *Reis Magos* o autor ensaiou os estudos da *farsa romana* (clássica) e pôs em prática uma *festa áurea à italiana*, com a *Cavalgada dos Magos* (florentina, à maneira dos Medici) partindo do lugar onde se realizou a representação da farsa, o *ponto de encontro* do Cortejo dos Cavaleiros com os figurantes dos reis magos, dirigindo-se no final para o local onde se encontra o presépio, possivelmente perto da capela de São Miguel na Alcáçova de Lisboa (castelo de São Jorge).

Na verdade seria curioso fazer uma leitura do que Marsilio Ficino escreveu em “*De stella Magorum*” e estabelecer as comparações ideológicas necessárias a uma compreensão mais profunda dos eventos sociais e políticos e culturais da época, em confronto com as peças de teatro e obras de pintura sobre o mesmo universo temático. Mas, tendo em consideração que a peça de Gil Vicente não se debruça objectivamente sobre a questão da *doutrina* dos “Reis Magos” (como doutrina religiosa) pois apenas toca esse tema como um evento da vida cultural e social das elites do Poder na Península Ibérica, e o toma como pretexto, como o acontecimento de fundo, de último plano de unidade da *acção dramática*, para desenvolver a sua peça que há de culminar no Cortejo final (a festa), deixamos essa tarefa para os mais entusiastas da temática religiosa, não sem deixar de sublinhar que o autor do *Auto* (acção teatral) estabelece uma finalidade no encontro das personagens, apontando para um objectivo comum mínimo, e para a sua concretização em união de esforços, num acordo para encontrar o menino deus, alcançando o objectivo apenas porque eles Pastores, Ermitão e Cavaleiro, se podem juntar à *Cavalgada dos Magos* (Sábios), e esse acordo permite às personagens concretizar em paz no respeito entre as suas diferenças.



## Auto dos Reis Magos Gil Vicente, 1503

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

E fez a seguinte, cuja introdução é que um pastor determinou de ir a Belém e errou o caminho e entra dizendo:

### [ Prólogo ]

1		1e
Gregório	Asmo, asmo soncas ah Que me da la fortuna trasquilón, he dexado mi zurrón y esclavón, y ño sé qué hago acá...	5
	Dios plega quién me dirá adó está este niño que es ñacido..., que ando bobo perdido sin sentido, trece días per habrá que ño sé qué haga ya!	10
2		3e
	Ño sé parte, ñi recado, del ganado, y los perros son perdidos..., mis corderos dan gemidos muy sentidos, por entrar en lo poblado...	15



Todo mi hato he dexado  
desmedrado  
por buscar este neñito...,  
dícenme que es tan boñito,  
que me aflito  
por ño habello topado,  
y ando desesperado.

4e

20

25

3

5e

Despepito mi sentido  
que en olvido...,  
tengo los memoriales  
saltando por robredales  
y enciñales,  
que gota ño he dormido....

30

6e

[xxx ...ido]

de aterido  
de todo ño me doy ñada  
si topase la posada  
muy loada  
donde está, recién ñacido,  
este niño esclarecido.

35

## [ I – Parte ]

### [ 1. episódio ]

Entra Valério outro pastor.

4

7e

Valério De dónde eres, pecador?  
Di pastor.

40

Gregório Pastor, y bien desdichado,  
que ando descarriado,  
hambreado  
por ver ñuestro redentor.

8e

45

Dixo el ángel del señor:  
pastor, pastor,  
ve y dexa tus cabritas.  
Y dexélas, solecitas,  
muy marchitas,  
y ño sé ser sabidor  
adó ñació el salvador.

50

	5	Trece días son pasados, bien contados, que ando perdido el tino sin hallar ñengún camino ñi soy dino de lo ver por mis pecados.	9e   55
Valério		Ora tienes bien librados tus cuidados. Este padre fray Alberto que topé ñaquel desierto sabrà cierto eso porque los lletrados son guía de los errados.	10e  60
	6		11e
Gregório		Ah flaire sabés do vais o andáis a desuso como yo? El niño que ños creó dó ñació? Que es la ñueva que me dais?	65   70 12e
Ermitão		Por Dios que me lo digáis ño hagáis que me muera de cordojos. Pastor no tomes enojos que tus ojos verán quien todos buscáis.	75
Gregório		He miedo que me burláis.	
	7		13e
		Traéis aende breviario o calandario o sois fraile como quiera? Si aliño aquí hobiera bien quisiera si sabéis bien de vicario.	80
		Que digáis un trintanario al rosario por que Dios me dexe ver [ xxx ...er] sin tener al demuño por contrario aquel precioso sagrario.	14e 85

8		15e
Ermitão	Oh bendito y alabado y exaltado sea nuestro redentor que un rústico pastor con amor lo busca con gran cuidado.	90     95 16e
	Desempara su ganado muy de grado por ver al niño glorioso. Qué haré yo religioso perezoso que ando tan sin cuidado por aqueste despoblado?	   100    17e
9		17e
	Destos pobres labradores y pastores quiso ser ofrecido adorado y conocido y servido con cantares y loores.	   105    18e
	Escuchando sus primores y clamores la virgen nuestra señora y la vaquilla loadora en la hora que el señor de los señores nació de flor de las flores.	   110    115
10		19e
	Qué descanso y qué placer fuera ver el resplandor glorioso aquel verbo gracioso tan lloroso acabando de nascer.	   120    20e
Valério	Buldas debéis de traer a vender que os estáis chacorveando.	   125
Ermitão	Harto es eso de desmando! Pues veis que estoy hablando,	

contemplando  
lo que nos es menester,  
si suyos queremos ser.

## [ 2. episódio ]

11			21e
Valério	Decidnos padre bendito		130
	halláis scrito		
	si es pecado estrañar?		
	Más os quiero preguntar		
	y ñotar		
	esperad así un poquito.	135	
		22e	
	Digo que escondo el cabrito		
	[ x ...ito]		
	por hacer berrar la cabra		
	y remojo la palabra		
	a cada habla		
	es gran pecado infinito	140	
	o es medio pecadito?		
12		23e	
Gregório	Si el hombre de birra pura		
	per ventura		
	adrede despierna un grillo		
	por ño vello ñi oílo	145	
	y encobrillo		
	es pecar contra ñatura?		
		24e	
Valério	Otra cosa más escura		
	y más dura		
	quiero Gregorio hacer	150	
	pregúntale quiero ver		
	su saber		
	que a según su gestadura		
	es lletrado en la scritura.		
13		25e	
	Decid padre: es gran pecado	155	
	deñodado		
	andar tras las zagalejas		
	y enchirle las orejas		
	de consejas		
	por metellas en cuidado?	160	

Dexar entrar el ganado  
 en lo vedado  
 por andallas ñamorando?  
 Estálo Dios oteando  
 y acechando  
 si desto tiene cuidado  
 ñi punto estará parado.

26e

165

14

27e

Que todos en mi lugar  
 a la par  
 andan transidos de amores:  
 los jurados, labradores  
 y pastores  
 y aun el crego a más andar.

170

28e

Lo veo resquebrajar  
 y sospirar  
 por Turibia del Corral.  
 Dídime fraile: es gran mal  
 desigual  
 o se debe perdonar  
 pues ño se puede escusar?

175

180

15

29e

Ermitão

Este mundo peligroso  
 sin reposo  
 nos trae a todos burlados  
 ciegos mal aconsejados  
 desviados  
 daquel reino glorioso.

185

30e

Quién puede ser más dichoso  
 ni gozoso  
 que tener puesto el querer  
 el amor y su poder  
 sin torcer  
 neste niño muy gracioso  
 puerto de nuestro reposo?

190

16

31e

Quien se viere sujuzgado  
 y apretado  
 de mundano pensamiento

195

	contemple su ñacimiento. Cuán contento lo verá desnudo echado.	32e
	De los fríos trespasado y adorado de los brutos animales luego olvidará los males desiguales que le presenta el pecado.	200
Gregório	Pecado es ser ñamorado?	205
17		33e
Valério	Creó Dios por la ventura hermosura para ñunca ser amada? Creola demasiada pêra ñada? Cómo dicís que es locura?	210
		34e
	Mirad mirad la scritura qué cordura hallarés más amadora? Dende Andrán hasta ahora ñesta hora fue discreta criatura que ño siga esta ventura?	215
18		35e
	Si a Dios desto pesara ño creara zagalas tan relucientes. Fueran prietas y sin dientes y las frentes más angostas que la cara.	220
		225
		36e
	Las ñarices le ensanchara y achicara los ojos como hurones. Y ñunca ñuestros corazones de pasiones ñuestras vidas aterrara ni de Dios ños apartara.	230

19 Esmeróse su poder 37e  
 en hacer  
 tan graciosas sus hechuras 235  
 que entre todas hermosuras  
 son más puras  
 más dinas de obedecer.

38e  
 Quién dexará de querer  
 su valer 240  
 pues son de ñuestra costilla?  
 Que ñatureza ños ensilla  
 [ x ...illa]  
 que ño podemos trocar  
 de sujetos suyos ser.

### [ 3. episódio ]

Entra um cavaleiro que vinha em companhia dos reis magos e diz:

20 39e  
 Mantenga Dios los señores. 245  
 Ermitão Dios loores.  
 Valério Soncas vengáis ñorabuena  
 tú abaixa la melena.  
 Gregório Ño me pena  
 [ xxx ...ores]  
 40e  
 Cavaleiro Digidme amigos pastores 250  
 sois sabidores  
 si iré por aquí bien  
 para el lugar de Belén?  
 [ x ...en]  
 [ xxx ...ores]  
 [ xxx ...ores]

21 41e  
 [ xxx ...ais ]  
 [ x ...ais ]  
 [ xxx ... ]  
 [ xxx ... ]  
 [ x ... ]  
 [ xxx ...ais]

		[ xxx ...ais ] [ x ...ais ] [ xxx ... ] [ xxx ... ] [ x ... ]	42e
Gregório		Yo allá vo adó vais y ando asmo como andáis.	255
22			43e
Valério		Andad señor por aquí o por allí.	
Cavaleiro		Mira bien pastor qué dices.	
Valério		En frente de las ñarices a perdices andareis prometo a mí.	260
		[ xxx ... i ] [ x ... i ] [ xxx ... ] [ xxx ... ] [ x ... ] [ xxx ... i ] [ xxx ... i ]	44e
23			45e
Cavaleiro		Qué linaje tan bestial... Animal este bruto pastoriego.	
Valério		Doy a rabia el palaciego por san Pego que quizás por vuestro mal.	265
		[ xxx ...al ] [ x ...al ] [ xxx ... ] [ xxx ... ] [ x ... ] [ xxx ...al ] [ xxx ...al ]	46e

[ ...possivelmente faltarão mais  
coplas (censuradas) neste terceiro  
episódio.]

**[ fecho do 3. episódio ]**



**[ Retorno ao 1º episódio ]**

24		47e
Ermitão	Toda la descortesia es villanía. Señor de dónde sois vos?	270
Cavaleiro	De Arabia.	
Ermitão	Bendígaos Dios.	
Gregório	Arabio sos?	
Cavaleiro	Sí, y perdí la compañía!	48e
	De una gran caballería..., que venía	275
	a tino, tras duna estrella, y ellos van empós della sin perdella y alcanzarlos queria...	
	Y fortuna me lo desvía.	280
25		49e
Ermitão	Y adónde van si sabéis?	
Cavaleiro	Van três reis adorar con sentimiento y muy grande acatamiento el nacimiento	285
	del señor de todas greis.	50e
	En nuestra tierra sabréis si quereis que desde Ballán se vellaba la señal que se esperaba	290
	que mostraba el nacimiento que veis del señor de nuestras leis.	
26		51e
Gregório	Decid señor qué estrella era.	
Ermitão	Quién la viera.	295
Cavaleiro	Es muy reluciente estrella y un niño en medio della muy más que ella reluciente en gran manera.	

	Una cruz en su cimera por bandera.	52e 300
Gregorio	Dónde se vio tal señal?	
Cavaleiro	Del monte vitorial.	
Ermitão	Oh divinal vitoria muy verdadera de nuestra culpa primera.	305
27		53e
	Oh profeta Esaías bien decías: llevántate a ser alumbrado Ierusalén visitado y acatado recibe tus alegrías.	310
		54e
	Que la gloria del mesías que querías sobre ti es ya venida y los reis de gran partida nobrecida nel resplandor de tus días en tus tierras los verías.	315
28		55e
	David nel salmo setenta y uno cuenta: reis de Tarsis y Sabá y de Arabia verná con humildad muy gran compañía sin cuenta...	320 325 56e
	Adorar sin más afrenta muy contenta.	
Cavaleiro	De oro llevan gran presente Encenso mirra excelente humilmente.	330
Valério	Mira bien Gregorio atenta este señor qué recuenta.	
29		57e
Gregório	Caballero rellator yo pecador villano ñescio bestial	335

ño pensé que érades tal  
y hablé mal  
de que tengo gran dolor.

58e

Cavaleiro Yo te perdono pastor  
que el señor  
por cualquier culpa mortal

340

[ xxx ...al]

[ x ...al]

[ xxx ...or]

no pide ál al pecador.

## [ II – Parte – espectáculo ]

<sup>30</sup>  
Aparecem os três reis magos cantando o  
vilancete seguinte:

I

Cuando la virgen bendita  
lo parió,  
todo mundo lo sintió...

345

II

Los coros angelicales  
todos cantan nueva gloria...,  
los tres reyes, la vitoria  
de las almas humanales.

III

En las tierras principales,  
se sonó  
cuando nuestro Dios nació.

350

Laus Deo.

## [ Êxodo ]

E cantando assim todos juntamente,  
oferecem os reis seus presentes. E assim  
muito alegremente cantando se vão. E  
acaba em breve, porque não houve espa-  
ço para mais.

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

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

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

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

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

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

## Gil Vicente – Enquadramento cronológico na História do Teatro Europeu

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

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

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

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

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

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

**1562** Primeira publicação da ***Copilaçam de 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.

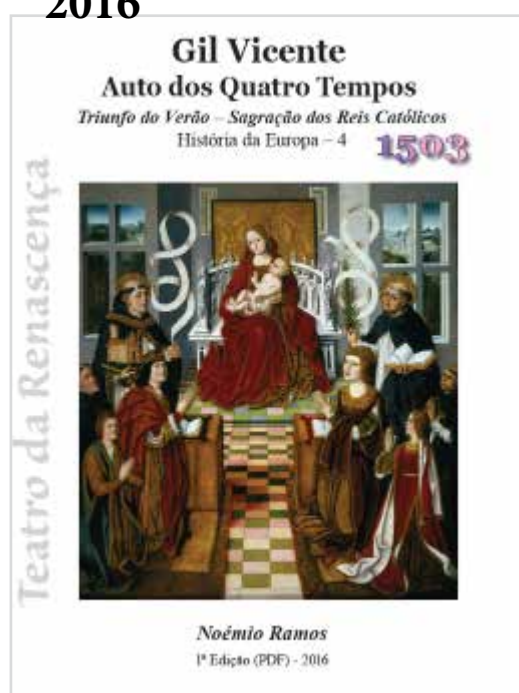
978-972-990004-4 – Ed. 2008 – brochura.

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

2016



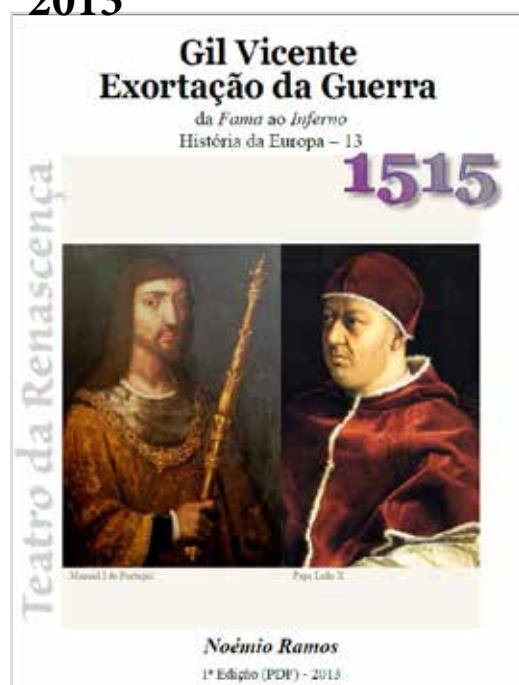
2016



2014



2013





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



2010

2008



2012



2ªs. Edições



## Outras Publicações

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

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

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

# cartaz manifesto - 2008

## *Gil Vicente e*

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

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

Liberdade de pensamento e expressão

## Ideologias e o Poder na Europa



*As figuras nas personagens dos autos*

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

*A História da Europa por Gil Vicente*

***Teatro da Renascença***  
A Europa do século XVI