

# Gil Vicente Tragédia de Liberata

*Do Templo de Apolo à Divisa de Coimbra*

História da Europa – 32

Teatro da Renascença

1526



***Noémio Ramos***

2ª Edição (PDF) - 2012

Análise e apresentação de peça de Gil Vicente  
conhecida como

# Comédia sobre a Divisa da Cidade de Coimbra



Rosto do **Foral Novo de Coimbra**, datado de 4 de Agosto de 1516.  
Pode ver-se na iluminura a **Divisa da Cidade de Coimbra**.

# Gil Vicente, Tragédia de Liberata

## *Do Templo de Apolo à Divisa de Coimbra*

### História da Europa – 32

Autor e Tradutor  
*Noémio Ramos*

Editor  
*Inês Ramos*

2ª Edição (em PDF) - ISBN - **978-989-97749-1-9**

Faro, 16 de Agosto de 2012

A Biblioteca Nacional de Portugal não aceita o Depósito Legal de Ebooks

#### **Note que:**

Nesta segunda edição, revista com a correcção de erros, acrescentaram-se algumas páginas na parte referente à análise da Obra de Gil Vicente, consequência de se ter completado o texto de alguns parágrafos com mais informação e de se ter repaginado o livro. Assim, nem os números de página da 1ª Edição (impressa) correspondem exactamente ao mesmo nesta segunda edição do livro, nem o texto dos parágrafos será idêntico.

# Ficha da 1ª Edição (em papel)

(brochura impressa em Fevereiro de 2012)

Gil Vicente, Tragédia de Liberata

Sub-títulos

*Do Templo de Apolo à Divisa de Coimbra*

História da Europa – 32

Autor e Tradutor

*Noémio Ramos*

Faro – Algarve

Edição de Inês Ramos

Lisboa

1ª Edição: 310 exemplares

Fevereiro de 2012

ISBN - 978-989-97749-0-2

Depósito Legal: 341333/12

Impressão: Guide, Artes Gráficas, Lda.

Design gráfico e capa de Noémio Ramos

Projecto, Estudos, Investigação, Interpretação e Produção

*Noémio Ramos* © Todos os direitos reservados

# Gil Vicente, Tragédia de Liberata

*Do Templo de Apolo à Divisa de Coimbra*

História da Europa – 32

Autor

*Noémio Ramos*

Tradução do Castelhanao

*Noémio Ramos*

ISBN - 978-989-97749-1-9

2ª Edição (PDF) Agosto 2012

Editor

Inês Ramos

[www.gilvicente.eu](http://www.gilvicente.eu)

## Agradecimentos

A todos os que me têm apoiado nas questões mais pertinentes e impertinentes, aos que me têm escutado nos momentos de maior ânimo ou desânimo, em especial à Maria José e ao Albano e, sobretudo, à Maria João, que muitas vezes vê corrompido o seu trabalho de revisão das provas de impressão, consequência de alterações de última hora, na forma das frases, não devidamente cuidadas.

Mas também a todos os que me têm desafiado.

A todos o meu maior agradecimento.

## Prefácio

*Os livros das obras que escritas vi sereníssimo senhor, assim em metro como em prosa, são tão florescidas de cientes matérias, de graciosas invenções, de doces eloquências e elegâncias, que temendo a pobreza de meu engenho – porque nasceu e vive sem possuir nenhuma destas – **determinava deixar minhas misérrimas obras por imprimir**, porque os antigos e modernos não deixaram cousa boa por dizer, nem invenção linda por achar, nem graça por descobrir. ...*

Assim inicia Gil Vicente a *Carta* a el-rei João III de Portugal, *Preâmbulo* da publicação de uma grande parte das suas obras, a *Copilaçam...* 1562.

Com imenso orgulho e com a esperança de contribuir para **um mundo melhor**, mais criador e mais fraterno, apresentamos nas páginas deste livro, além das já reconhecidas *aparências*, alguns aspectos da **substância** – pela obra escrita, todavia ainda a necessitar de ser *recriada em palco* com *sabedoria e Arte* – de uma das obras mais belas e emblemáticas de Gil Vicente, a ***Tragédia de Liberata***, que será considerada, como muitas peças do autor, como *Rubena*, *Dom Duardos*, *Lusitânia*, *Amadis de Gaula*, *Floresta de Enganos* e outras – algumas ainda consideradas de autor anónimo, – como uma ***obra prima*** do teatro europeu, um dos marcos importantes no desenvolvimento da criação artística, da Arte do Teatro.

Acreditamos que Gil Vicente estava ciente que a sua modéstia, assim como a sua grande humildade, apenas lhe serviam para encobrir um ilimitado orgulho pelo seu trabalho, sabemo-lo pelo seu ***maio*** – *Todo-o-Mundo e Ninguém*, – pelo constante *dilema* em que vive a sua ***consciência***, exposta naquelas figuras para a leitura dos clérigos inquisidores Dinato e Berzabu no *Auto da Lusitânia*, sabemo-lo também pelo seu *filósofo com o parvo atado ao pé*, onde a sua *consciência* se figura naquele *par encadeado* de *Floresta de Enganos* e, por laços firmes, ligado ao serviço da Corte portuguesa, e sabemo-lo ainda por esta mesma *Carta preâmbulo*, quando o autor respondendo à sua pergunta retórica: *Livro meu, que esperas tu?* (diz) *Porém te rogo que quando o ignorante malicioso te repreender, que lhe digas: Se meu Mestre aqui estivera, tu calaras!* Pois, ele bem sabia que esta ***carta*** resultaria numa tremenda ironia e, por isso volta a sublinhar que: ***estava sem propósito de imprimir minhas obras se Vossa Alteza mo não mandara, não por serem dignas de tão esclarecida lembrança, mas Vossa Alteza haveria respeito a serem muitas delas de devoção, e a serviço de Deus endereçadas, e não quis que se perdessem, como quer que cousa virtuosa por pequena que seja não lhe fica por fazer...*** Dizendo assim, claramente, que quem considerava as suas obras *serem muitas delas de devoção, e a serviço de Deus endereçadas*, era el-rei João III de Portugal e, pela manifesta ironia, nunca o autor delas.

Contudo, a obra teatral de Gil Vicente adquire ainda uma maior importância, universal – porque um caso único (?) – por toda ela consistir numa **representação** da História da Europa do seu tempo (1502-1536), formulada na própria sequência do desenrolar dos **factos** e das **ideias**, pelos mais destacados **feitos** sociais e humanos, percorrendo o desenvolver da cultura da sua época, distanciando-se o autor para observar pelo lado de fora, vendo acima e por cima dos **acontecimentos**, como *de facto* deve fazer um artista, como o realizador e criador de uma permanente reportagem que interpreta em cada momento a situação política, económica e social, nas suas relações com as ideologias em curso de desenvolvimento, retirando da sua análise lições universais sobre o comportamento humano, quer na sua relação com as ideologias, quer no uso do poder, quer na relação deste com os homens e a humanidade, quer ainda nas relações políticas e sociais entre os homens e as Nações ou entre elas, quer nas mais simples e humildes atitudes humanas, e condensando tudo isso nas suas obras, oferecendo-nos a tremenda complexidade das ideias em curso frente à situação política, social e humana, sempre figurada do modo mais simples. Onde em cada peça se apresenta a unidade de uma **nova invenção**, sempre diferente da peça antecedente e sempre enraizada na realidade da luta ideológica, política e social que lhe serve de fundamento.

Por tudo isto, recordamos a **joieira** das obras de Gil Vicente, por Pero Camões, no *Auto de Vicentanes Joeira*, que referindo-se a si próprio, pelo seu teatro – **a dama a quem serve** – dirá: *Vós estais-vos desfazendo, / e apaixonando em forma...*

Pero *Ora, dai-me o desengano,  
de um motezinho, que fiz  
a quem sirvo, por meu dano!*

Mote: *No es muy chica merced  
si venís mirar al hecho,  
ni hazéis contra derecho.*

Pero *Se quereis, senhor, saber  
como vai assi fundado,  
i-vos lá sobre um telhado...* 560

Rui *Está o mote atilado!*

Pero *Pois a volta haveis de ver.*

Volta: Vos sois vida de mi vida 565  
y de cuerpo cuytado.  
Hazelde a vuestro grado  
como fuéredes servida...  
Y, si allá estáis sobida, 570  
por mirar en este hecho,  
no hazéis contra derecho.



## Introdução

[Tempo] ...Sabes tu, Entendimento, qual foi a cobiça que dividiu as terras, e que primeiro achou este pronome *Meu*? O malicioso Poder, na minha primeira idade, quando tu em os homens tinhas fraco juízo. E este Poder, vendo a simplicidade de tantos povos, atribuiu a si Adoração, Estado, Senhorio e Posse; como se Deus criara o Mundo para sua particular causa. E onde a lei deste Poder diz: “Querendo assim o **uso** e as humanas necessidades, as gentes entre si constituíram lei”. Aquele **uso**, sabes como hás de entender? “Querendo a poderosa força, as gentes obedeceram à sua lei”. Cuidas que foi nesta constituição, *plebiscita* etc.? Somente *principum placita*. E sabes quem confirma esta verdade? Justino, que foi ante Justiniano, dizendo que: antes da lei escrita, a vontade dos príncipes era tida por lei. E se este Poder cobiçoso, tivera tanta capacidade quanto desejo tinha para si reter todas as possessões particulares, nunca desistira da posse delas; e quando mais não pôde, chamou-se “cabeça do povo” para levar as natas de seus frutos. Donde se causaram servidões, cativeros, tributos e todas as outras cousas ao direito natural contrárias: multiplicando as leis com a posse. Porque nas muitas está muita execução de penas, e misericórdia de as perdoar: que é todo o seu Estado. E então vós outros que vos prezais de juristas trazeis em provérbio: “Mais são os casos que as leis”, como se elas não multiplicassem os casos: e os casos não a elas. Queres disso a experiência? Nunca se fez lei para evitar um dano que não fosse a serpente hidra: onde se corta uma cabeça, ali nascem sete. A malícia humana há de arrebentar por alguma parte: solda o que quiseses, porque quanto mais leis, mais doutrina para erros. Donde o Italiano tirou este provérbio: *Fatta la legge, pensata la malizia*.

João de Barros – *Ropicapnefma*, 1532. Edição INIC, 1983. (p.75). Texto onde o autor (o *pecador*) fala pelo Entendimento que, aliado à Vontade e com o apoio do Tempo [História], se confronta com a Razão.

Procurando escrever uma introdução que pudesse contribuir para uma leitura fácil e atraente da análise da *Comédia sobre a divisa da Cidade de Coimbra*, a peça de teatro de Gil Vicente a que nós preferimos chamar *Tragédia de Liberata*, transcrevemos ainda a seguir mais algumas das ideias que encontrámos, presentes naquela época, sobre a heráldica, os brasões e as divisas. A obra que nos serviu de referência, como em muitos outros casos, foi escrita por João de Barros em 1531 e publicada em 1532 – *Ropicapnefma*, que o autor traduz por *mercadoria espiritual*, – portanto, escrita mais de cinco anos depois de Gil Vicente ter criado esta peça para a representar na Corte portuguesa.

O que constitui maior novidade neste texto de João de Barros, como também, em regra nas obras dramáticas de Gil Vicente, é de nele surgir muito bem colocada *a questão do poder político e social dos povos* em termos *modernos*.<sup>1</sup> De um modo geral, naquela época é a religião, ou uma moral derivada do pensamento religioso, que se constitui como justificação e suporte dos textos filosóficos e ou ideológicos. Pois a religião tanto serve às concepções ideológicas como serve à exposição e argumentação dos autores daquela época,<sup>2</sup> como podemos verificar nos textos dos humanistas – por exemplo, em Pico della Mirandola, ou em Erasmo de Roterdão – porém, em muito maior grau o verificamos em todos os ideólogos da *Reforma*, onde a religião está sempre presente e em primeiro lugar.

Nos dois autores portugueses (e não afirmamos que sejam os únicos) a questão do Homem como ser social, perante o *poder político* nos seus aspectos sociais e ideológicos, impõe-se a outras problemáticas, questionando-se *a origem do poder* e do *Estado*, das classes sociais – a origem da nobreza e do clero – as formas de *apropriação da terra e dos bens produzidos pelo povo*, da *posse e do exercício do poder*, do *capital*, como também a questão da *justiça social*, onde a *justiça* não é apenas uma palavra ou termo jurídico, mas uma questão política, correspondendo ao conceito platónico de *justiça distributiva* (equitativa). Assim, as obras destes autores se evidenciam, representando a vanguarda de um debate político e cultural ainda não atingido pela maioria dos humanistas da Europa do seu tempo.

No diálogo que desenvolve no texto de *Ropicapnefma*, abordando a questão da *origem dos deuses*, João de Barros (o pecador) fala pelo *Entendimento*.

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

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

No século xvi, quem são estes *príncipes da terra*?

Será importante mostrar estes conceitos, que se usam e desenvolvem nas elites intelectuais portuguesas, como eram compreendidos e utilizados, e mostrar como então se observava o mundo social e humano, ideológico, político e cultural, e por consequência, o próprio Homem e a humanidade. E por isso vamos transcrever algumas das palavras de João de Barros que melhor nos mostram as ideias que partilha com Gil Vicente, talvez até com influência dele.

1 Em contraste com (*O Príncipe*) Maquiavel que, também em termos modernos, em relação ao poder, expõe o ponto de vista dos grandes senhores e as estratégias para o seu domínio.

2 Há exceções, como é evidente, sendo a mais importante Maquiavel. Contudo, devemos lembrar que em *Ropicapnefma*, João de Barros permite que, na aparência, o seu texto se refira também à religião, dando forma ao que afirma ser a *metáfora* do que pretende expor, que nos transporta – pelo Entendimento – para o *mundo real*, secular, ideológico, filosófico e sociológico, através da Vontade e com o apoio na História (o Tempo) do homem e da sociedade.

Em *Ropicapnefma*, Barros situa-se como (um) o homem pecador, falando sempre pela *aliança tripartida* contra a Razão, agora fala pela *Vontade*, figura que, com o *Entendimento* e o *Tempo* e em perfeita harmonia, se opõe à *Razão*, que, também como figura do texto, se assume a representar o *convencional*, falando sempre pelo *Poder* e (pela Bíblia) pelo *Saber Instituído*. O assunto em discussão, que se veio sobrepôr ao tema principal, o da *mercadoria espiritual* (as ideologias), é o **sistema político**, a monarquia ou outro, a **nobreza** e a **propriedade**, começando pela **propriedade da terra**: as figuras *Tempo*, *Vontade*, *Entendimento* e *Razão* – seguindo a retórica da época – falam em geral por metáforas, tanto como o sentido global da obra e os seus significados se apresentam como *metáfora*.

Razão: [falando para a Vontade] *Muito te alargaste. Não sabes que está repartida entre justíssimos príncipes que a possuem com honestos títulos, pois com sangue e armas ganharam dos infiéis parte dos seus Estados? E mais, se tu esperas galardão de vassalo, como te farias senhora? Com que direito e com que poder poderias ter tão injusta herança?*

Vontade: [respondendo] *Pouco sabes do mundo. O Tempo é testemunha que muitos servos se fizeram senhores com as artes do senhor, e muitas penas foram honra dos culpados. Sabes o título que eu teria no que alcançasse? O que muitos têm no que demandam. Já alguns trouxeram por letra de sua divisa: o direito nas armas. Pergunta ora quando uns contendem com os outros: quem é o juiz da causa? O poder que mais soldados ajunta e mais pólvora despende. Padeçam vidas, destruam-se reinos, que o fim destas cousas está no termo de seu furioso apetite. Donde disse Horácio: **Qualquer desordem dos reis pagam os povos**. E sabes com quê? Com as vidas e fazendas enquanto dura a guerra, e depois com tributos que a necessidade sempre ordena.*

*Pois falando em sangue e nobreza de alguns a que deram novos epítetos de magnos, castos, etc., sabes: o Júpiter, o Marte, o Hércules donde descendem? De Rómulo e Remo, pastores que andavam ao salto, e de Eneias e Antenor que venderam a pátria, e de outros de tão gloriosos feitos. E se os ouvires contar a ordem de sua prosápia, o princípio de seu Estado, as divindades e casos que sobrevieram para confirmação dele, querem mostrar que são compostos da quinta-essência sem parte dos elementos populares. Como se não soubéssemos que o Estado Real teve princípio em pastores e o sacerdócio em pescadores, e que a fidalguia comum de agora, não é mais que um esquecimento entre os vivos da pequena fortuna que os avós daquele tiveram. E quanto esta memória é mais esquecida, acompanhada com posse para sustentar Estado, tanto é mais estimada sua nobreza... Então se vires as suas águias negras, os leões rompantes, a serpe de duas cabeças, os grifos de ouro, os falcões de prata, as estrelas em campo de sangue, com seus paquifes mais revoltosos que as portas do Labirinto, não há fera, nem ave, nem cousa acima e abaixo do sol que seja sem dono. Todos blasonam que houveram seus avós aquelas armas per tão vários casos et tot discrimina rerum que lhes não chegam os Eneias e os Ulisses. E muitos destes têm tão pouco parentesco em sangue, vida e costumes com o primeiro que as mereceu quanta parte têm no título de suas sepulturas. Onde verás uns leões de mármore e metal que sustêm aquela grande máquina, com os*

*olhos que lhe saltam fora do peso e grandeza desta letra: Aqui jaz quem totus non capit orbis: uns foram capitães de trinta lanças; outros enviados por embaixadores; do conselho de tantos reis; que tiveram tais ofícios; casados com a filha de Foão; netos do grão Jan'Afonso.*

Aqui deparamos, em 1532, com uma *explicação* sobre a origem dos *príncipes da terra*. Aqui encontramos a figura bem conhecida de **Jan'Afonso**, pastor *rústico*, um campônio *que vem lá cima da serra* que, no sentido dado pelo autor, representa o antepassado *universal* da nobreza *portuguesa*. Figura que já antes havia marcado *presença distinta* nos autos de Gil Vicente, figura com origem cultural num novo tipo de *pastoril* que substitui o *pastoril castelhano*, o *pastoril português* (1523), onde a figura surge apenas como uma referência das personagens. Porém, pouco depois Jan'Afonso reaparece no teatro com uma muito distinta presença no Vilão de *Templo de Apolo* (1526), uma personagem que depois se repete em *Festa*.

Ao iniciarmos este trabalho apresentando um texto extraído de *Ropicapnefma* de João de Barros pretendemos ver nas ideias expressas, senão um *reflexo cultural* da obra dramática do mestre de retórica da Corte portuguesa, pelo menos, um reflexo do que sucedeu entre o final de 1523 e 1530. Uma reflexão ponderada sobre o que ocorreu na Europa como resultado da situação económica e social vivida na época, e também sobre os resultados manifestados pela luta política e ideológica (religiosa), em especial uma reflexão sobre os aproveitamentos políticos do pensamento de Erasmo – o apoio e depois as perseguições – e o *erasmismo*.

Aquelas ocorrências que, com todos os seus componentes, serviram a Gil Vicente para a criação erudita de objectos, formulando a Cultura da época e *figurando* uma actualizada *História da Europa* na sua obra dramática. E esta peça que agora apresentamos, *Sobre a divisa da cidade de Coimbra*, ou a *Tragédia de Liberata*, serviu ao seu autor para apresentar de forma sublimada a luta, então trágica, do *Homem Social* pela liberdade humana.

Assim, para introduzir as motivações sociais, políticas e ideológicas do autor dramático para a concepção e elaboração desta sua obra, apresentamos de seguida uma breve descrição das *revoltas dos camponeses na Alemanha*, acontecimentos que estiveram na origem e nos fundamentos (constituindo os alicerces) do *mythos*, na realidade histórica, presente na peça de Gil Vicente.

## *As revoltas dos camponeses da Alemanha*

Os historiadores têm classificado as revoltas dos camponeses da Alemanha ou como a expressão dos problemas económicos, ou como a manifestação política e religiosa contra a repressão da sociedade feudal. Aqui apenas podemos apresentar um breve resumo do que foram estas revoltas. Há vários estudos sobre o assunto, de onde obtivemos as informações que expomos, apresentando-se como o mais completo e importante, o de Friedrich Engels de 1850. Tradução em castelhano, *La Guerra de los Campesinos en Alemania*, Ediciones Políticas, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1974... Alguns trabalhos posteriores ao de Engels, têm acrescentado informação e têm diversificado a extensão das revoltas. – Peter Blickle, (1985), *The Revolution of 1525: The German Peasants War from a New Perspective*. – Tradução do alemão para inglês de Thomas A. Brady Jr. e H. C. Midelfort, New York, Johns Hopkins University Press.

### *Antecedentes imediatos*

As revoltas de camponeses marcam o fim da época medieval, constituem uma consequência do fim de uma daquelas formas do feudalismo, – a forma de organização social da produção – que já não se adequa às novas estruturas e meios de produção e comércio de produtos e bens sociais. Estas revoltas tornam-se cada vez mais frequentes a partir do fim do século xiv, agudizando-se, em finais do século xv em formas de luta mais organizadas. E, desde o início do século xvi, que todos os anos se davam revoltas de camponeses pelo o sul da Alemanha, aqui ou ali e em diferentes regiões, sob a liderança do soldado Joss Fritz ou de organizações secretas conhecidas por **Bundschuh** (cuja bandeira era o calçado campesino, **alpercatas**), já com actividade no século xv, e por **Pobre Konrad**. Efectivamente travavam-se batalhas, algumas delas, chegavam a envolver mais de cinco mil e até dezasseis mil camponeses armados. Destas destacamos, de entre aquelas que antecederam a grande revolta organizada de 1525, as mais importantes: 1476 na Francónia, 1478 na Caríntia, 1492 na Algóvia, 1493 (Bundschuh) na Alsácia, 1502 (Bundschuh) em Espira, 1513 (Bundschuh) em Brisgóvia, 1514 (pobre Konrad) em Wutemberg, 1517 (Bundschuh) na Floresta Negra (sudoeste da Alemanha)... Muitas destas revoltas obtiveram então um expresso e solidário apoio da burguesia das cidades, nomeadamente entre 1509 e 1511, em Aquisgran, Brunswick, Colonia, Espira, Osnabruck, Ratisbona, Schweinfurt e Worms entre muitas outras.<sup>3</sup>

---

3 Uma mais completa descrição destes acontecimentos pode ser lida na Internet, em es-

As lutas dos camponeses, a que se juntaram mineiros, tecelões, lansquenetes (mercenários), artesãos, frades, burgueses e até muitos representantes da nobreza, correspondiam a revoltas da maioria das populações. Não tinham pressupostos religiosos, os revoltosos pretenderiam apenas a abolição do regime feudal – mas não esqueçamos que muitos dos bispados e abadias eram autênticos feudos, muitos com forças militares próprias, – porque o que mais reivindicavam, era o fim das medidas que sempre os havia lançado na servidão, e em princípio exigiam pouco mais que uma redução significativa das taxas, o restabelecimento de direitos comuns nos pastos e nos bosques, bem como a liberdade de caça e pesca.

### *A revolução tecnológica*

Entretanto, as consequências de uma revolução tecnológica, a imprensa – a rapidez obtida com a reprodução impressa de texto com caracteres móveis replicados, – fazem-se sentir em todo o lado, no início do século xvi e após muitas publicações, edições com ideias muito diferenciadas transportam consigo a possibilidade de dar a ler e a conhecer as mais diversas opiniões sobre um mesmo assunto.

Desde 1456 que se publicavam Bíblias e vários escritos dos seus mentores (Santo Agostinho, São Jerónimo, etc.), textos traduzidos das mesmas fontes, mas cujos resultados eram muitas vezes diferentes. Com os textos à mão, lidos e relidos, as pessoas sentem-se no direito de pensar de maneira diferente e de expor o seu pensamento. Ninguém será mais detentor de uma verdade universal. A distribuição dos “impressos”, nome também dado aos livros<sup>4</sup> em geral, faz-se através das feiras – uma rede de comércio, bem instalada ao longo de séculos, que fazia chegar qualquer produto de um canto a outro do “planeta”, – divulgando-se em toda a Europa.

### *As lutas ideológicas (a religião)*

Desde há muito que algumas forças sociais e ideológicas vinham actuando contra o Papa e contra a Igreja instituída, sobretudo a partir da segunda metade do século xv, com o *Concílio da divisão* de Basileia / Florença (1437-45), não tendo ficado resolvidas as questões colocadas pelo anterior Concílio de Constança 1414-1418, a *união* da Igreja.

Nessa luta ideológica (teológica), entre 1437 e 1445, estiveram em reflexão e em discussão, em primeiro lugar questões como: o pecado original, a virgindade

---

panhol, em [www.marxistas.org](http://www.marxistas.org) onde se encontra publicado o livro de Engels, *La Guerra de los Campesinos en Alemania*. <http://www.marxists.org/espanol/m-e/1850s/guerracamp/index.htm>

4 Como já fizemos referência, quando tratámos do *Auto Pastoril Castelhana*, no *Livro do Cortesão*, tradução de Juan Boscan, podemos ler: *Outras vezes levantavam-se discussões de vários assuntos, ou trocavam-se motes entre alguns. E assim folgavam... Motes*, na tradução castelhana de Juan Boscán. Contudo, mais correctamente: *trocavam-se impressos*, (folhas impressas, brochuras ou livros...), como podemos ler no italiano e nas traduções em inglês.

de Maria, a Santíssima Trindade, a Eucaristia, o pelagianismo (*livre arbítrio* de Pelágio da Bretanha 350/360 a 423/435?) e o *conciliarismo*, ou em alternativa, as chaves da Igreja nas mãos de São Pedro (Papa).

Outro tipo de luta tinha lugar contra os desmandos e a luxúria dos membros do clero, sobretudo ao nível mais alto da hierarquia religiosa que governava, além da Igreja, os Estados seculares dependentes do Papa. Com especial importância, devemos lembrar a contestação à Cúria romana e ao Papa Alexandre VI (Bórgia) com fortes consequências na Europa, os sermões e os adeptos do dominicano Savonarola que governou Florença a partir de 1494, – assistindo à passagem das forças militares francesas de Carlos VIII que se dirigiam a Nápoles – que foi excomungado em 1497, preso, condenado, morto e depois queimado em 1498.

Com certeza que por Savonarola, neste mesmo ano de 1498, Manuel I de Portugal e Fernando o Católico protestaram junto do Papa, fazendo registar esse protesto num notário de Roma. Exprimem-se contra os desmandos da Cúria e da forma como se vivia na Corte de Roma, como que um reflexo do movimento de contestação doutrinal de Savonarola, que se tornou secreto com o seu castigo, mas que deixou vestígios em toda a Itália, Espanha e Portugal até bastante mais tarde, como ficou registado e está bem manifesto na oração *Miserere*<sup>5</sup> que Gil Vicente compôs para a rainha Maria, e apresentou na sua câmara, por ocasião da sua agonia, Fevereiro ou Março de 1517.

Em 1510, dá-se a revolta de Luís XII de França contra o Papa Júlio II com o Concílio (classificado pelo Papa como *conciliábulo*) de Pisa, 1511-1512 cujas decisões perduram em França e nos seus domínios até à morte de Luís e ascensão de Francisco I em 1515. Na sequência da convocação do Concílio de Pisa e em paralelo, o Concílio de Latrão (1512-1517), no final, não apresenta ainda as soluções desejadas, também por consequência do Papa se ter antecipado às conclusões do Concílio, com a publicação de várias Bulas doutrinárias que causaram revoltas na Cúria romana e, depois, um “golpe de Estado” (1517) a favor do Papa Leão X. E só depois surgiram as 95 teses de Lutero.

Na origem da abertura do espírito (as ideologias) estiveram as obras de Erasmo de Roterdão, sobretudo depois da enorme difusão do *Manual do Cavaleiro Cristão*, o *Enquiridion* – o livro mais editado e traduzido no século xvi, – largamente di-

---

5 Pensamos que a oração *Miserere* terá sido recitada à rainha Maria, mais tarde considerada a obra “representada” por Gil Vicente na Câmara da rainha Maria em 1517 (e não a *Barca do Inferno*, como ficou escrito em 1562 na *Copilaçam*), e que, esta peça (a oração) terá sido escrita e apresentada a pedido da mesma rainha quando sentiu que a sua morte era já certa. Pois sabendo o que se passava na Cúria romana com o Papa Leão X, havia nas Cortes e entre o clero da Península Ibérica, muitos adeptos de Savonarola. *Miserere* não é, na verdade, uma peça de teatro, reescreve Savonarola e é uma oração de quem está às portas da morte à procura da salvação. Pensamos, portanto, que Gil Vicente a terá escrito, não por sua devoção, mas só porque terá sido um pedido que a rainha lhe fez quando estava às portas da morte.

fundido desde a sua publicação em 1503. Pela actividade de Erasmo, àquelas lutas e acontecimentos, juntam-se ainda, agora, as diferenças nas traduções dos textos bíblicos, como também a sua interpretação, os comentários às Cartas de São Paulo, depois às obras de Santo Agostinho (1475 e 1506) e de São Jerónimo (1509), e por fim, em 1516, uma nova tradução da Bíblia a partir do grego. No final de 1517, junta-se então a revolta de Lutero, com a publicação das 95 teses, difundindo e alargando as suas doutrinas de forma mais aberta e eficaz. Na origem dessa eficácia esteve a proximidade da tecnologia, o papel e difusão das formas (tipos) de impressão.

O *Enquiridion* de Erasmo veio sublinhar a liberdade do cristão em interpretar a Bíblia e exprimir o seu próprio pensamento – a liberdade humana que todos querem alcançar, – veio dar ânimo a todo um movimento de contestação e sobretudo de rebeldia. Todavia, e inversamente, também conduziu a que cada um dos pastores fizesse a sua própria interpretação da Bíblia e chamasse a si as suas ovelhas, recriando a sua própria Igreja. Isto é, conduziu a uma enorme proliferação de grupos de gente aficionada, *dominada* por “iluminados” que se consideravam profetas e eleitos para conduzirem os seus rebanhos. Este movimento que a partir de 31 de Outubro de 1517 é liderado por Martinho Lutero, tomou na História a designação de *Reforma*.

Os *reformadores* advogaram que a salvação<sup>6</sup> seria alcançada — como disse Lutero: “apenas pela fé, só pela Bíblia”, — contudo, isso já vinha dos pais da Igreja, essa *teologia* vinha directamente de Santo Agostinho. A insistência consistia agora em negar que, com “as obras de caridade ou com as contribuições para o pagamento dos templos e serviços da Igreja” se poderia obter a salvação, quer dizer sem a fé, que negavam que os altos dirigentes da Igreja de Roma (Papa, Cardeais, Arcebispos, Bispos) a pudessem ter, dado o seu comportamento de luxúria, riqueza, crime, guerra e outros desmandos, bem como simonia, a compra de cargos na hierarquia da Instituição, e a bem estabelecida e organizada venda de indulgências que diziam garantir um lugar no céu ao comprador. A salvação só pela fé e, ainda assim, só para aqueles que estivessem predestinados.<sup>7</sup>

---

6 O conceito de salvação só faz sentido no contexto e no âmbito da fé (no caso, da fé cristã), isto é, para o crente, salvar-se é ter um lugar assegurado no céu. Céu, um outro conceito que só adquire sentido na fé. Enquanto que por fé se deve entender a crença na existência de deus (ou deuses) e no *universo cultural* que envolve essa crença. No âmbito de uma cultura universal (global), há mais que um *universo cultural*, e cada um deles, com a sua própria criação contextualizada de um ou mais deuses. O *universo cultural* em causa é o da Bíblia Cristã e suas leituras.

7 Sobre esta questão já Gil Vicente em 1519 havia apresentado publicamente a maior crítica. Referimo-nos à representação da terceira parte do *Auto das Barcas*, a *Glória*... Na peça, os mais altos dirigentes dos Estados e da Igreja, já estavam pré-destinados ao céu, faziam parte do rebanho da Igreja de Roma, tinham contribuído com avultadas quantias para a Igreja e comprado as devidas indulgências... Mas no *Auto* de Gil Vicente só foram salvos pela fé, unicamente pela fé – tal é como o Cristo da Redenção os salva, – sendo-lhes perdoado tudo o que fizeram em



Então, para os crentes em geral, a questão era saber se haviam ou não sido predestinados, mas isso era garantido ao indivíduo por um pastor mediante a entrada de cada um no seu rebanho, pois só os do seu rebanho estavam predestinados, ao contrário daqueles que pertenciam a outros rebanhos. A enorme proliferação de pastores com diferentes perspectivas da Bíblia, conforme a ideologia, ou a perspectiva de cada senhor feudal, *a religião de seu senhor*, não fez desviar do objectivo principal, *recuperar* para cada senhor os bens da Igreja de Roma, despojando-a das terras aráveis, abadias e conventos, e até do ouro e outros bens das igrejas. E as revoltas e guerra dos camponeses mais vieram ajudar os senhores feudais nesta *recuperação* indispensável.<sup>8</sup>

Como diz Kenneth Rexroth, *a Reforma aparenta, de forma bem superficial, advogar a liberdade de expressão, libertar e tornar pública a dissidência radical, que estava lá todo o tempo, e brevemente permitiu que o proselitismo se espalhasse através de pastores cujas doutrinas eram subversivas à própria Reforma, até mesmo mais do que ao catolicismo romano*.<sup>9</sup>

A Alemanha estava dividida em mais de duas centenas de Estados e quase outras tantas cidades com governos autónomos. Encontrava-se em efervescência com a ideia de um Império forte, ou em alternativa, o fortalecimento do Parlamento (Dieta). A opção parlamentar prevalece e estabelece o princípio *cujus regio, ejus religio*, (como o governo, assim a religião), mas tomado como, *a cada região a religião do seu senhor*, a fim de evitar conflitos com origem na enorme contestação clerical e manter intocável o poder dos senhores feudais (os pastores seculares). Contudo as forças imperiais estão sempre presentes e com forte apoio da Banca, em especial dos Fugger de Augsburg. Os exércitos imperiais têm expressão na Liga Suábia e, sobretudo pelo contrato de forças mercenárias de suíços, ou dos lansquenets de Jorge Frundsberg.

## ***Os pregadores: Thomas Müntzer***

Embora alguns historiadores não vejam uma ligação imediata entre as revoltas dos camponeses e a *doutrina* de Thomas Müntzer é importante destacar o seu envolvimento em movimentos ideológicos que se desenvolvem em oposição muito clara a Lutero. Pois, Lutero fugindo ao imperador e às decisões do parlamento, coloca-se sob a protecção do duque Frederico, o Sábio, eleitor da Saxónia – depois (a partir de 1525) de seu irmão, o duque João da Saxónia, – colando-se de imedia-

---

vida, tudo o que os levaria firmemente ao Inferno. A *Reforma* tal como Gil Vicente a apresenta logo no seu início.

8 A mesma recuperação dos bens da Igreja de Roma se realiza na Suíça, Áustria, Hungria, Países Baixos, etc., mais tarde, em 1534 e 1535 será em Inglaterra.

9 *Comunalismo – Das Origens ao Século XX*, Kenneth Rexroth, Em Ebook, 2002 – Projecto Periferia. Pode ser encontrado na Internet.

to às classes dominantes junto do Poder, opondo-se sempre e muito firmemente a tudo o que pudesse pôr em causa o estatuto social, o carisma e o carácter *divino* da classe *feudal* governante.<sup>10</sup>

Müntzer destaca-se ainda pelo seu envolvimento directo no controlo ideológico da cidade de Mühlhausen, na Turingia, e na participação desta e da sua burguesia na revolta dos camponeses, porque foram estes acontecimentos que mais se destacaram nas guerras dos camponeses, não tanto pela sua amplitude, que houve massacres maiores, mas pela intervenção ideológica directa de Lutero contra Thomas Müntzer e a sua ideologia, e nessa mesma ideologia, contra os camponeses e as suas reivindicações. Todavia não apresentamos aqui uma análise das ideologias (religiosas) que envolvem as intervenções de Müntzer porque esta peça de Gil Vicente não toca em tais questões.<sup>11</sup>

Müntzer, como muitos outros frades, tentava levar aos outros, e à prática social, os ideais *sonhados* expostos por Erasmo de Roterdão no *Enquiridion*, onde, “*a Igreja é um ideal social, onde não existe nem Estado, nem classes sociais, nem propriedade.*” E assim como na *perfeição cristã do indivíduo*, exposta por Erasmo em 1503, Müntzer considera “*a Igreja como a união dos eleitos, através da experiência directa do Espírito e da vontade de Deus, e o estado final perfeito da humanidade, sem instituição estatal, sem propriedade...*”<sup>12</sup> Mas ao mesmo tempo Müntzer toma a Bíblia à letra em tudo o que respeita à destruição dos seus opositores, que são vistos como o Anticristo do Apocalipse que agora governa a partir da Cúria Romana.

Müntzer destaca-se pela primeira vez em Zwickau (na época uma das maiores cidades da Alemanha) onde se encontra em 1520 depois de conhecer Lutero, substitui o pregador da Igreja de Santa Maria, evidencia-se pelos seus violentos sermões contra os franciscanos criando antagonismos com a assembleia municipal. Assim de Santa Maria passa para Santa Catarina, uma comunidade de mineiros e tecelões pobres. Entretanto, na cidade havia um outro pregador, Nicholas Storch, que já havia criado pequenos grupos clandestinos de mineiros e tecelões desempregados, formando um movimento de anabaptistas conhecido por *Profetas de Zwickau*. Müntzer, talvez ainda não convicto, torna-se partidário destes, junta-se aos mais

---

10 Lembramos que Gil Vicente irá *figurar* Lutero em *Romagem dos Agravados* como Frei Paço, a condizer com as atitudes políticas e ideológicas tomadas pelo frade até 1533.

11 As ideologias (e teologias) que se desenvolvem na Suíça, Áustria, Alemanha e Holanda, nas quais Thomas Müntzer de certo modo se integra, compreendem diversas facções do anabaptismo, assim como, as *Ligas de Profetas*, *Ligas de Eleitos*, e de diversas tentativas de implantação do reino de Deus na terra, fundação de uma Nova Jerusalém, organização e criação de Teocracias (como em Münster, 1533-1535), etc.. Gil Vicente tratará estas ideologias no *Auto da Cananeia*, possivelmente representado entre Fevereiro e Março de 1535 em Odivelas.

12 Dreher, Martin – *A Crise e a Renovação da Igreja no Período da Reforma*. São Leopoldo: Sinodal, 1996. (Colecção História da Igreja). Pág. 82, 83.

desfavorecidos e abandona os luteranos, participa nas reuniões dos *Profetas* e os seus sermões tornam-se apocalípticos. Em finais de 1521 os *Profetas* recebem ordem do governo da cidade para a abandonar.

Em 1523 Müntzer, depois de passar por Praga (Boémia) e Wittenberg, obtém um lugar de pastor em Alstedt na Saxónia, casa com uma ex-freira, escreve um missal que, três anos mais tarde, Lutero copiará e apresentará como seu. Ao fim de pouco tempo os seus sermões vão-se tornando cada vez mais emotivos, excêntricos e apocalípticos, atraindo gente dos arredores do distrito. Ele apresenta-se como um homem escolhido de Deus, ao mesmo tempo que cria a sua *Liga dos Eleitos*.

Entretanto, publica periodicamente panfletos que são distribuídos e levam as suas ideias a várias comunidades que aderem às suas lutas, e de tal modo, que o duque João (irmão de Frederico, eleitor da Saxónia) se deixa catequizar ao ouvir um dos seus sermões, todavia Lutero e Frederico, pressionam as autoridades de Alstedt para que o expulsem. Lutero, na ocasião escreve a sua carta, “*Aos príncipes da Saxónia contra o espírito rebelde*”, declarando Müntzer instrumento de Satan e incitando a que os príncipes intervenham e expulsem os instigadores da rebelião. E em Agosto de 1524 Müntzer abandona a cidade deixando mulher, filhos e todas as suas posses.

No Outono e Inverno Müntzer está em Mühlhausen onde, com Henry Pfeiffer, organiza uma *Liga de Eleitos* com o objectivo de assumir o governo da cidade e, com o seu programa apocalíptico, toma a liderança, organiza uma manifestação de apoio aos camponeses que tentam tomar as instalações do Governo e Conselho da cidade, mas os nobres antecipam-se chamando uma companhia de mercenários que dispersam a multidão e expulsam Müntzer e Pfeiffer.

No início de 1525 Müntzer está em Nuremberg e, com João Hut, publica o seu panfleto mais violento contra Lutero, mas logo as cópias foram confiscadas. Mais uma vez é expulso pelas autoridades da cidade. Vai então para a Suíça, onde visita várias cidades com comunidades anabaptistas. Volta a Mühlhausen em Abril de 1525 onde já se encontrava Pfeiffer que reorganizara a *Liga dos Eleitos* e já controlava a cidade.<sup>13</sup> Müntzer renova e arma a *Liga* (cerca de 300 homens), expulsa os que se opõem ao seu programa, e estabelece um novo Conselho da cidade, o *Conselho Eterno*, do qual não fará parte.

Entretanto havia muitos meses que a revolta dos camponeses se desenvolvia em várias cidades, em batalhas com muitas baixas por parte dos camponeses – tinha-se reiniciado em Junho de 1524 em Forchheim (perto de Nuremberg) – e, no início de Maio de 1525, Müntzer está pronto para se juntar aos camponeses na guerra iniciada um ano antes, e pronto para assumir a liderança da tropa de revoltosos daquela região.

---

13 A intervenção de Thomas Müntzer na guerra dos camponeses lê-se mais à frente.

Seguindo a norma, *a cada região a religião do seu senhor*, no início da primeira de 1525, as publicações e os sermões de Lutero contra Müntzer, e também pela contenção e controlo das revoltas camponesas contra os seus senhores, sucedem-se com enorme frequência. Segundo Lutero, os *senhores feudais* seriam os únicos a quem competiria governar e dirigir os destinos.

## A guerra dos Camponeses

Como dissemos, foi em Junho de 1524 que os conflitos recomeçaram em Forchheim, depois em Muhlhausen e Erfurt. Em Outubro de 1524 em Stuhlingen, e de seguida em Furtwangen. Já em finais de 1524, as revoltas locais, que se desenvolviam desde o início do século, tendem a fundir-se, dando origem a uma guerra completa no início do ano seguinte, no Tirol, na Áustria e no sudoeste da Alemanha.

### *Conjunção das revoltas e ideologias: os 12 artigos*

A conjunção das reivindicações constantes nas revoltas do campesinato com as lideranças ideológicas independentes e em confrontação com a ideologia de Lutero, começam a tomar forma no início de 1525. Em 16 de Fevereiro, na Alta Suábia, em torno do lago Constança, as populações das localidades adstritas à cidade livre de Memmingen revoltam-se requerendo ao Conselho da Cidade que avance com medidas para a melhoria de vida no campo, medidas económicas e políticas.

O conhecimento do que se vinha passando desde Junho de 1524 levou a que entre Fevereiro e Março de 1525, se formassem três grandes grupos de revoltosos, eram camponeses, pequenos burgueses, clérigos e alguns lansquenetes, que foram reunidos em poucos dias: a tropa de Baltringer (doze mil), a do Lago (doze mil) e a de Algóvia, Kempten (sete mil). Assim, desde meados de Fevereiro que cinquenta representantes dos revoltosos se reuniam diariamente em **Memmingen**, com o apoio da burguesia. Em 20 de Março de 1525, após muitas discussões, o advogado Wendel Hipler, o representante dos camponeses, deu a conhecer os *doze artigos*.<sup>14</sup> Constituíam um manifesto político e um programa de reformas, reformulando a organização da produção e os direitos das populações trabalhadoras do campo,

---

14 *Die gründlichen und rechten Hauptartikel aller Bauerschaft und Hintersassen der geistlichen un Weltlichen Obrigkeiten, von welchen sie sich beschwert vermeinen* (Os fundamentais e justos Artigos principais de todos os camponeses e súbditos das Autoridades Religiosas e Seculares, pelos quais se sentem oprimidos). Os *doze Artigos* podem ser lidos (em castelhano) na Internet em [http://es.wikipedia.org/wiki/Guerra\\_de\\_los\\_campesinos\\_alemanes](http://es.wikipedia.org/wiki/Guerra_de_los_campesinos_alemanes)

dispondo ainda, entre manifestas alusões religiosas, o direito de organização e gestão das paróquias e escolha dos seus pastores.

Pensa-se (a historiografia) que a sua redacção terá tido a intervenção do pregador Christoph Schappeler e do artífice peleiro Sebastian Lotzner, que se terão baseado em artigos antes formulados na região do Alto Reno. E quanto à sua própria organização, os grupos de revoltosos seguiram o exemplo dos camponeses suíços fundando a Confederação da Alta Suábia, com o compromisso assumido pelos diferentes grupos de prestarem uma assistência recíproca.

Os *doze artigos* foram impressos, e deles se fizeram talvez mais de 25 reedições (de mil exemplares), tendo sido distribuídos, obtiveram uma rápida difusão e uma procura que impressionou a todos os envolvidos. As ideias do movimento espalharam-se quase instantaneamente pelo Tirol, centro e sul da Alemanha, havendo reflexos de terem chegado a diversos Estados da Europa.

O acordo alcançado nos *doze artigos*, através de negociações, constituiu o facto crucial e mais importante da guerra dos camponeses.<sup>15</sup> Talvez tenha sido a primeira vez que se estabeleceram por consenso, e se puseram por escrito, as reclamações e as reivindicações de toda uma classe trabalhadora, oprimida e explorada e, em união, com o apoio de diversos estratos da população, enfrentando todos os seus exploradores e as suas estruturas opressoras.

Os *doze artigos* foram também, naquela época, motivo decisivo para mais e mais fortes intervenções de Lutero que, além das pregações e cartas aos grandes senhores da Alemanha, entre o princípio de Abril e Maio de 1525, publicou vários escritos relativos à guerra dos camponeses, entre os quais os seguintes: (1) *Exortação à paz* (resposta aos *doze artigos*); (2) *Contra as hordas salteadoras e assassinas dos camponeses*; (3) *A terrível história do julgamento de Deus sobre Thomas Müntzer*, (4) *Carta aberta a respeito do rigoroso livrinho contra os camponeses*. Em qualquer dos documentos a posição de Lutero é claramente a favor dos príncipes e contra os camponeses, chegando a mostrar uma crueldade sem limites contra os revoltosos.

A posição política de Lutero era importante na época, para os governantes avançarem com uma maior repressão contra os camponeses revoltosos, tal como era primordial que Lutero estivesse do seu lado – assim havia acontecido antes, Lutero era protegido desde o início da sua contestação pelo duque Frederico, o sábio, eleitor da Saxónia – porque, apesar de haver um sem número de pregadores *dissidentes* ao lado dos camponeses, todos eles tinham a sua origem ideológica nas primeiras atitudes e na doutrina de Lutero.

15 Tanto o facto do estabelecimento dos *doze artigos*, como os artigos em si, são hoje considerados importantes por terem sido uma das primeiras manifestações para definir uma *Carta dos Direitos Humanos*, tal como a actual *Declaração Universal dos Direitos do Homem*, aprovada pela Assembleia Geral das Nações Unidas.

Vejamos o que Lutero então escreve: como diz o sábio; *cibus onus et virgam asino*, (Ao burro cevada, carga e açoite) *que ao camponês corresponde palha de aveia; se são insensatos e não querem obedecer às palavras, que obedçam à “virga”*(chibata), *ao arcabuz, que será para o bem deles. Deveríamos rezar para que obedçam; e se não, nada de comiseração. Deixai que lhes falem os arcabuzes, senão será mil vezes pior.*<sup>16</sup>

Para compreendermos a questão devemos ter presente que se as ideologias de Thomas Müntzer não tivessem tido tão grande intervenção nas revoltas dos camponeses na sua época, não se justificariam tantas críticas e intervenções de Lutero e tanto cuidado dos *senhores* de Hesse, da Saxónia e da Turíngia com as suas pre-  
gações.

De facto, quando se diz que Thomas Müntzer não terá tido grande intervenção na *luta dos camponeses*<sup>17</sup> parece-nos que se está a camuflar, em parte, um factor importante, o *factor ideológico*, pois é a sua doutrina, a sua ideologia que, para além dos *doze artigos* que uniu os camponeses, constitui o grande, o maior perigo para as classes no poder e, é essa ideologia que é mais atacada, pois é a Thomas Müntzer e aos seus princípios, sobre o poder secular, político – sobre o Homem e a organização social da humanidade – que Lutero dirige o combate principal. Para Lutero: os *Senhores* acima de tudo e de todos, e *a cada região a religião do seu senhor!*

## ***As batalhas e os massacres***

Aqui deixamos alguns retalhos que recolhemos e resumimos da bibliografia que acima indicámos:

Os camponeses não tinham cavalaria nem artilharia, na verdade, nem verdadeiras armas de guerra, estavam completamente expostos, sem estratégia nem tácticas, nem técnicas de guerra. Com homens armados contavam apenas com alguns lansquenetes e alguns nobres aderentes à sua causa.

Imediatamente a seguir à entrega ao Conselho da cidade de Memmingen dos *doze artigos* e perante a inconsequente surpresa dos senhores da região dão-se os primeiros confrontos em **Kempton**. Uma insurreição de sete mil camponeses contra o principado-abadia.

Em meados de Março já estava preparado em Ulm o exército da Liga Suábia, apoiado pelos banqueiros Fugger de Augsburg e pelo imperador Carlos V, militares

---

16 Lutero em, *Contra as hordas salteadoras e assassinas dos camponeses*. Transcrito de *A Guerra dos camponeses da Alemanha*, Engels.

17 Na *Luta* ou na *Guerra dos Camponeses*. Thomas Müntzer esteve na batalha de Frankenhausen e, como a maioria dos intervenientes na Guerra, esteve apenas numa batalha, pois poucos homens escapavam vivos de uma batalha, e os que escapavam, se eram dirigentes, eram perseguidos, presos, torturados e executados, como aconteceu a Müntzer.

que, comandados por Jorge von Waldburg-Zeil avançam em direcção a Leipheim deixando um rasto de sangue pela matança de vários grupos de camponeses e, a 4 de Abril em **Leipheim** dá-se uma grande batalha onde os camponeses são rapidamente dispersos, mortos ou feitos prisioneiros. Esta cidade foi obrigada a pagar um enorme tributo, e os seus chefes, além de Jakob Wehe o líder dos camponeses, foram todos executados.

Sob o comando de Götz von Berlichingen – um nobre, famoso cavaleiro mercenário que mais tarde os abandona – os camponeses (doze mil) obtêm algumas vitórias contra os feudos católicos dos bispos de Maguncia e Wurzburg e contra o principado do Palatinado.

Em 12 de Abril a tropa camponesa de **Baltringen** foi rapidamente derrotada pela Liga Suábia, desarmada, e a cidade obrigada a pagar elevadas indemnizações. No dia seguinte o exército de Waldburg-Zeil encontrou luta com o “tropa do Lago” (Constança) que, com homens mais bem preparados militarmente, soube conduzir os combates para uma trégua. No dia seguinte junta-se também o “tropa de Algóvia” em **Wurzach** e negociam um acordo que, em 20 de Abril, é assinado em Weingarten, com a garantia de que um tribunal imparcial resolveria os conflitos dos camponeses contra o poder religioso e secular. Nada seria cumprido.

Sob a direcção de Jäcklein Rohrbach, em 16 de Abril, estando a “tropa do Neckar” estabelecida em Weinsberg, comete-se uma crueldade contra o Conde Ludwig Von Helfenstein e alguns nobres da sua Corte, conduzindo-os por um corredor humano de pancadaria de bastões e maças de armas, no fim do qual são executados. Tratou-se de uma vingança da população pela atrocidade semelhante com a morte milhares de camponeses conduzida, dez anos antes, pelo mesmo Conde. Este feroz comportamento dos camponeses tem servido a muitos historiadores, menos atentos aos *factos* e às *ideologias*, para justificar a cruel intervenção da nobreza no extermínio dos camponeses, bem como para branquear a atitude de Lutero em *Contra as hordas salteadoras e assassinas dos camponeses*. Com a chegada e a vitória do exército da Liga Suábia, a cidade de **Weinsberg** foi incendiada como represália por aquela atrocidade dos camponeses e Jäcklein Rohrbach preso torturado e queimado vivo.

Os camponeses de Baden-Wurtemberg conseguiram agrupar uma tropa de oito mil homens e, em 16 de Abril, ocuparam **Stuttgart**. Em Maio esta tropa seguiu daí para Böblingen. Waldburg-Zeil que seguia pelo vale do Neckar com o seu exército, derrotando grupos de camponeses em **Baligen**, **Rottenburg**, e **Herrenberg**, chegando a **Böblingen** a 12 Maio, leva a cabo um dos maiores massacres desta guerra com apenas 40 mortos nas tropas imperiais. Em **Königshofen**, em 2 Junho sucede mais um massacre.

Em 23 de Maio de 1525 Hans Müller von Bulgenbach, um nobre cavaleiro que aderiu convicto à luta dos camponeses e havia sido eleito comandante de uma brigada da Floresta Negra em Junho de 1524, com intervenções em diversas batalhas de Outubro a Dezembro de 1524, dispõe agora de cerca de doze mil homens aos quais se juntam mais seis mil de Breisgau, e com uma tropa de 18.000 camponeses toma Freiburg de Breisgau.

Hans Müller após tomar o controlo de Freiburg de Breisgau, seguiu com um pequeno grupo de homens de armas e, em 4 de Junho, perto de Würzburgo, junta-se aos camponeses da Francónia, um pequeno grupo que havia escapado ao massacre, provavelmente consequência da traição do seu comandante, o nobre Götz von Berlichingen, que no dia anterior os havia abandonado e, assim, em **Würzburgo**, o exército de Jorge von Waldburg-Zeil, em cerca duas horas, aniquilou mais de oito mil camponeses.

Pouco tempo depois Hans Müller, a quem restava apenas uma pequena força de soldados, foi feito prisioneiro em Hohentwiel e levado para uma fortaleza dos Habsburgo em Laufenburg onde, depois de severamente torturado, em Agosto de 1525 foi decapitado.

Entre 23 e 24 de Junho de 1525, em **Pfeddersheim**, os camponeses que em Abril se haviam sublevado no palatinado foram exterminados.

Muitas das pequenas revoltas de camponeses foram facilmente dominadas com a simples chacina dos revoltosos. E antes da entrada do mês de Setembro já tudo estava acabado, todavia, muitas outras acções punitivas se foram sucedendo ainda em 1526.

O comandante da Liga Suábia, Jorge von Waldburg-Zeil, ficou conhecido na Alemanha e nas Cortes Europeias por *Jorge dos camponeses*. Ele tinha percorrido com o seu exército, em pouco mais de quatro meses, mais de mil quilómetros perseguindo os camponeses em matanças consecutivas. Por isso recebeu não só os honrosos agradecimentos do Papa Clemente VII e do Imperador Carlos V, pelas suas grandes vitórias, como também a oferta de vastos territórios na Alta Suábia.

### ***A guerra na Turíngia: Massacre de Frankenhause***

Lutero já tinha dado o seu sinal (buzina): “*Contra as hordas rapaces e assassinas tinto a minha pena em sangue: os seus integrantes devem ser aniquilados, estrangulados, apunhalados, em segredo ou publicamente, por quem quer que o possa fazer, tal como se matam os cães raivosos*”.

Em 29 de Abril de 1525, os protestos dos camponeses reunidos em redor de Frankenhause, culminam numa revolta aberta e, uma grande parte dos cidadãos da cidade junta-se à revolta. Juntos ocupam o Conselho da Cidade e invadem o Castelo dos Condes de Schwarzburg. Estes acontecimentos atraem alguns milhares



que se juntam à multidão a partir do dia seguinte, assim o número revoltosos que se reúnem nos campos em redor da cidade aumenta consideravelmente.

Ao saber do que se passava em Frankenhausem, Müntzer enviou mensageiros para onde quer que a sua *Liga dos Eleitos* tivesse membros ou discípulos, assim de Alstedt, Zwickau, Mansfeld, vieram filiados seus compor as suas tropas, tendo conseguido juntar 300 homens. Henry Pfeiffer o líder seu aliado na *Liga*, recusa uma aliança com os camponeses e abandona.

No início de Maio estavam assim reunidos em **Frankenhausem** uma “tropa de camponeses”, entre oito a dez mil populares revoltosos, da região de Mühlhausen e, em 11 de Maio, Thomas Müntzer chega com a sua tropa da *Liga dos Eleitos* (300 homens) juntando-se aos camponeses.

Entretanto o duque Jorge da Saxónia e o príncipe Filipe de Hesse tinham preparado um exército bem organizado de lansquenetes, com cinco mil artilheiros e dois mil cavaleiros, que já estava estacionado nas proximidades.

Thomas Müntzer tinha ali chegado para liderar a “tropa de camponeses”, o que consegue facilmente com a sua oratória inflamada. Filipe propõe a paz se os camponeses entregarem Müntzer, mas este responde só confiar em Deus e na sua justiça — e dizendo aos camponeses que, quem tivesse uma fé firme seria imune à artilharia, e que no céu haveria de aparecer um arco-íris, o símbolo da bandeira da *Liga dos Eleitos*, que lhes daria a vitória — e os camponeses não o entregaram.

Em 15 de Maio Filipe de Hesse dá a ordem de ataque à artilharia enquanto os camponeses, com Müntzer, cantavam o *Veni Sancte Spiritus*. Com o fogo de artilharia os camponeses foram forçados a recuar, enquanto a cavalaria lhes corta a retirada e a infantaria os ataca pelos lados. Os camponeses não dispunham de nada de semelhante a armas, nem sequer estavam preparados para uma batalha e, cercados por completo, foram chacinados, mortos mais de cinco mil naquele campo de “batalha”, alguns outros que ficaram feridos viriam a morrer mais tarde, seiscentos foram capturados e uns poucos, os restantes, conseguiram fugir para as florestas da Turíngia. Ao todo, o exército de Filipe teve seis baixas, quatro mortos e dois feridos.

Em 24 de Maio o exército do duque Jorge da Saxónia capturou a cidade de **Mühlhausen** que, implorando clemência, nem sequer ofereceu resistência. Em 26 de Maio Pfeiffer e a maioria dos membros do *Conselho Eterno*, que governava a cidade, foram decapitados. Thomas Müntzer, que havia conseguido fugir do campo de massacre, foi perseguindo, capturado, torturado e decapitado em praça pública em 27 de Maio.

Como muitas outras cidades livres, Mühlhausen viu abolido o seu estatuto burguês de *cidade livre*, tendo sido multada em tal quantia — que pagou em muitas gerações — que nunca mais recuperou a sua prosperidade anterior.

## Finalizando

Nesta *Guerra dos Camponeses da Alemanha*, considerando apenas o período entre 1524 e Agosto de 1525, segundo os seus estudiosos, terão participado mais de 300.000 camponeses, dos quais, entre 100.000 e 130.000 terão sido mortos.

# Wider die Nordischen vnd Reubischen Rotten der Bavoren.



psalm. vij.  
Seyne thut werden in selbs treffen/  
Vnd seyn mitwill/ wider vber in auffgeet?  
1525.  
Martinus Luther. Wittenberg.

Martinho Lutero – *Contra as Hordas dos Camponeses*  
Wittenberg, 1525.

## *O Templo de Apolo – reflexo dos factos*

As notícias mais concretas, da *guerra dos camponeses* na Alemanha, devem ter chegado a Portugal ainda durante o Verão de 1525, contudo, tendo em conta que devem ter chegado notícias diversas, de fontes e origens diferentes, e em versões distintas, só devemos aceitar como estabelecida uma ideia melhor ou mais bem definida dos acontecimentos para o Outono desse ano. Nessa altura Gil Vicente terá, pelo menos, uma peça concluída (em ensaio) e em vias de representação<sup>18</sup> e uma outra, numa fase de criação ou já em elaboração. Assim, naquela altura, estará a ser elaborada a peça *O Templo de Apolo*,<sup>19</sup> que será representada *à partida* de Isabel de Portugal para Espanha a fim de casar *com o imperador Carlos*.

Pela reacção que encontramos nas suas obras, os acontecimentos na Alemanha tiveram um impacto muito grande em Gil Vicente, ele terá sentido profundamente a frustração e os martírios do desfecho das revoltas dos camponeses e, quem sabe, terá ficado emocionado e desmoralizado com a actuação da *nobreza*.

Esses sentimentos foram então por ele idealizados e concretizados em termos figurativos, dizendo que adoeceu: *ardendo em febre contínua / em estes dias passados*. E assim, ainda com a emoção à flor da pele, ele expõe no início do *Auto do Templo de Apolo*, *o seu sonho febril*. É o próprio Autor quem fala e descreve, *dando forma a um desejo que nunca se satisfaz no seu sonho*. O Autor está lá (*vivendo*) com os camponeses da Alemanha, naqueles *dias passados, a morte posta a meus lados, dizendo-me: anda, anda que teus dias são chegados*. Então, sonhando-se camponês morto, o Autor vê as imagens daquelas famosas figuras, *as formosas, que neste mundo lia*, e o que vê, descreve-nos tal qual via: é a vida mais comum dos camponeses, figurada em acções vulgares da vida do povo mais simples, resolvida em torno de episódios distintos do mundo cultural da sua época, mas sem que o sonhador atinja a *satisfação do desejo* – assim como em qualquer sonho interrompido antes de alcançar um clímax, – perante as acções mais comuns da vida rural, pelas *figuras mais belas, que neste mundo lia*. Figuras que, num sonho, ao sonhador *são gente*. São figuras bíblicas e são figuras da cultura grega e romana, todas elas conforme estão nos livros *que neste mundo lia*.

Tendo entre mãos uma encomenda tão importante como a peça a apresentar *à partida* de Isabel de Portugal – a criação talvez já idealizada de *Templo de Apolo*

18 Com certeza que essa peça terá sido representada em 1 de Novembro de 1525.

19 A peça *O Templo de Apolo* não terá ainda data marcada para a representação, poderia ser no fim do ano. Ela terá sido representada em 20 de Janeiro de 1526.

– e talvez em parte já concretizada, Gil Vicente adapta-a e submete a peça ao seu designio, à direcção, e aos objectivos a que submeteu toda a sua *obra dramática*: figurar a *História da Europa* na sua própria actualidade.

Foi uma adaptação pragmática, feita de modo a não alterar o *âmago aparente* da peça: uma exaltação do poder e ambições do imperador, em contraste com o elogio das virtudes da futura imperatriz, figurados nos quatro casais de romeiros, como alegorias ao carácter de Carlos e de Isabel.<sup>20</sup> Neste aspecto é de salientar o respeito do autor pela princesa Isabel e os largos elogios ao seu carácter.

## ***O sentido do Templo de Apolo***

Contudo o *mythos* da peça, como sempre nas obras de Gil Vicente, foge às aparências. Em 1525 o rei de França está preso em Madrid, os tempos (Tempo Glorioso) são favoráveis ao imperador, que pretende dominar a Europa (Ceptro Onnipotente) e a Igreja de Roma, fazer crescer o Império e, ainda, ir (*plus ultra*) mais além (um Mundo só não lhe chega). De momento, o Papa perdeu os seus principais aliados na guerra em curso contra o imperador, e Carlos V aproveitando a parca vitória militar de Pavia (Poderoso Vencimento), em Fevereiro de 1525, intensifica a sua já organizada campanha de propaganda ideológica contra Clemente VII e o Estado Papal, fazendo uso de uma ideologia que não é a sua, mas que, perante a opinião geral na Europa e a situação política e económica, melhor serve os objectivos do imperador. São as ideias até então publicadas por Erasmo de Roterdão reformuladas no *erasmismo espanhol*<sup>21</sup> que rebusca os conceitos chave em formalismos e propostas de objectivos imediatos, bem como pelas obras de Erasmo que, após traduzidas, voltam a ser divulgadas por toda a Europa, de modo a orientar e conduzir a opinião pública europeia, e depois o Papa, à vontade política e económica da Corte imperial, querendo sobretudo obrigar a Igreja e o seu Estado a regressar aos banqueiros alemães (Fugger).

Perante esta situação, a caracterização de Carlos V em *Templo de Apolo*, com as quatro alegorias que o figuram, constituem o que há de mais oposto às doutrinas publicadas de Erasmo, – Mundo *plus ultra*, Tempo Glorioso, Ceptro Onnipotente e Poderoso Vencimento, – contrastando assim o *erasmismo espanhol* propagandeado pelo poder imperial, com Erasmo e com a realidade mais nua daquilo com que o imperador se mostra na realidade. Este contraste é ainda agravado e sublinhado pelo facto de as outras quatro alegorias, que caracterizam Isabel de Portugal,

20 Os quatro casais de Romeiros que vão a Roma marcar a sua presença em casa do seu deus, são: (1) Mundo, e Flor de Gentileza; (2) Poderoso Vencimento, e Virtuosa Fama; (3) Ceptro Onnipotente, e Prudente Gravidade; (4) Tempo Glorioso, e Honesta Sabedoria.

21 Sobre o *erasmismo espanhol* ver também o nosso estudo sobre *Gil Vicente, O Clérigo da Beira, o povo espoliado – em pelota*, 2012.

corresponderem quase exactamente às doutrinas de Erasmo: Flor de Gentileza, Virtuosa Fama, Prudente Gravidade e Honesta Sabedoria.

Contudo, o sentido mais importante desta peça é dado pela sua forma global, que se lê pela concepção do *mythos* a partir da sua *forma aparente*, um Templo para Apolo, criado como uma figuração da nova Basílica de São Pedro, para uma perspectiva da *religião* concebida pelo Império, *reformulando* a Igreja de Roma. Na *criação* de Gil Vicente, supostamente um Templo segundo o imperador Carlos V, para um deus que está ao seu serviço, o deus Apolo, pois retornando ao que já dissemos no início, conclui-se no que anos mais tarde (1532) João de Barros escreverá: *Os príncipes da terra foram os deuses dela e esses o são agora*.

Assim pelo que se encontra na peça, Apolo é apenas *um deus servidor* de um deus superior, o imperador Carlos V, que é o assumido *donos da casa*<sup>22</sup> – a casa do Sacro Império, o Templo, uma propriedade que fazia parte da sua herança<sup>23</sup> – um Templo que, como se formula na peça, tem o Papa (que detém as chaves do Céu) como seu Porteiro,<sup>24</sup> – da Igreja de São Pedro de Roma, em construção – e Apolo como seu mordomo, que para lá da figura do deus pagão, é também uma alegoria à riqueza, ao ouro e às pedras preciosas, ao dinheiro, à Banca.<sup>25</sup>

[Ceptro] *Y pues eres dios del oro / y creas las esmeraldas / y zafiras / dame señor gran tesoro / (...) / Que si tú quieres ser más / amado que Dios del cielo / y más querido* (395) / *da dineros y verás...*

Na *acção dramática*, as personagens dos casais de Romeiros são as alegorias a que nos referimos, representando o poder e ambições, pelo carácter de Carlos, e no feminino as virtudes pelo carácter de Isabel. E por fim surge a personagem do Vilão Jan'Afonso, um romeiro da casa da imperatriz, figurando o rei de Portugal, aqui na verdade (da peça) influenciado por Erasmo, que protesta pela situação criada pelo imperador contra a Igreja e já nem se revê naquele seu deus Apolo, pelo que não faz a Oração nem obtém a respectiva orientação para despacho dos servidores do *donos da casa*. Neste caso, o autor está formulando mais uma crítica feroz:

22 Na obra de Gil Vicente, Carlos V será ainda o *donos da casa*, desta mesma casa, o Templo (de São Pedro), no *Auto da Festa*.

23 A herança reivindicada pela *figura* do imperador no prólogo do *Auto Pastoril Português*, no natal de 1523, logo após a eleição do Papa Clemente VII.

24 A personagem do Porteiro, que vai surgir em muitos outros Autos de Gil Vicente, figura sempre o Papa – ele é o representante de São Pedro, aquele a quem foram entregues por Cristo as chaves do Céu – e esta peça foi a primeira em que essa figura foi criada, figurando exactamente a situação política da época.

25 Contudo, Apolo é sempre um deus ideal, do Belo (a Arte) e do Saber, do equilíbrio e harmonia, era o “Cristo” da Renascença. E tal como naquela pintura de Perugino na Capela Sistina, *Cristo entregando as chaves do Céu a São Pedro* – para que só dê entrada no Céu aos que fizeram parte do *Corpo de Deus* (da Igreja), – nesta peça, Apolo entrega as chaves do Templo ao Porteiro, limitando as entradas aos que fazem parte do *Corpus* do Imperador ou da Imperatriz.

Gil Vicente regista o imperador também como *dono de Portugal*. E não apenas pelo enorme dote exigido e pago a Carlos V pelo seu casamento com Isabel: pois repare-se como Apolo, *deus do ouro*, despacha os Romeiros na peça, conduzindo-os com muitas graçolas (dispersas ou talvez não) para os serviços do Conselho Real e do Tesouro de Portugal,<sup>26</sup> para que satisfaçam os pedidos de pagamento das *guerras imperiais* ou das várias *grandezas* de Carlos V, aliás como no final do ano de 1526 o dramaturgo fará referência em *Clérigo da Beira*.

Havia portanto que conjugar os dados históricos mais significativos da época para os deixar registados, introduzindo na peça em construção as notícias da *guerra dos camponeses* da Alemanha. A tarefa conclui-se com a introdução de uma nova personagem, o Autor, que cria um novo prólogo, antecedendo a já existente apresentação da obra por Apolo. Gil Vicente altera e acrescenta ainda à entrada de Apolo um outro discurso, que nos permite ler, no texto da sua intervenção, o sentir e as posições ideológicas de uma parte da Corte portuguesa e da hierarquia do Clero, que possivelmente estariam acusando a *clerezia* reformista da Alemanha pelo sucedido naquela região. Todavia, na sua intervenção, mais além da sua entrada, no diálogo de Apolo com o Mundo (alegoria às ambições de poder de Carlos) o deus responsabiliza também a hierarquia da Igreja, o imperador e, como podemos ver pela transcrição a seguir, manifesta ainda uma tendência anti-clerical e mais, até contra a religião, ou contra Deus: *que aunque vea arder el suelo / todo su hecho es callar*.

(Romeiro)	<i>Sospirando vengo aqui señor Apolo.</i>	
Apolo	<i>Qué hás?</i>	
Romeiro	<b><i>Primero me escucharás que mi clamor vaya a ti y callando proverás.</i></b>	225
Apolo	<i>Estaré bien de vagar seré como Dios del cielo que aunque vea arder el suelo todo su hecho es callar.</i>	230

26 Segundo Braamcamp Freire: **Diogo Lopes de Sequeira**, do Conselho e Almotacé Mor; doutor **Braz Neto**, desembargador do Paço e petições, em Março de 1526 passará a servir como **Chanceler Mor**; à data da peça o Chanceler Mor era o doutor João de Faria; o **Vedor** (Veador) era Rui Lopes (o Pato); **Dom João Pereira**, escrivão da puridade e Chanceler do infante Dom Luís; o **Amo** era Bartolomeu de Paiva; o **Secretário** era António Carneiro, o homem forte do governo de Portugal; o **Esmoler** era Marcos Esteves, capelão del rei; e **Luís Teixeira**, desde 12 Abril de 1525 desembargador do Paço e petições. *Gil Vicente trovador, Mestre da Balança*, (p.203-212).

## Oração a Apolo do Mundo

Romeiro *Yo soy el Mundo señor  
mas hállome descontento  
vengo a que me hagáis mayor  
que el César emperador  
merece mundos un ciento.* 235

*Y pues es tan trasposante  
no es razón que se contente  
bien lo dice claramente  
su devise: **más avante**  
como varón excelente.* 240

Atente-se que, ao contrário do que se pode ler nas palavras de Apolo, a intervenção do Autor é completamente agnóstica, nas suas palavras não se distingue qualquer tomada de posição em relação à religião ou ao Clero, a não ser no objecto cultural que constituíam os episódios bíblicos, pois no contexto do discurso, nas referências às personagens do seu *sonho*, os episódios bíblicos são incluídos, todavia, apenas tratando a Bíblia como qualquer outra *obra histórico-mitológica*, uma obra literária, como diz o autor, *as que neste mundo lia*, tal qual como são incluídas no mesmo discurso as referências às obras de Homero ou de Virgílio. Gil Vicente, no discurso do Autor, dá exactamente o mesmo tratamento aos textos (às memória culturais) que suportam o seu trabalho, quer eles sejam bíblicos, quer gregos, quer romanos.

### ***Na intervenção do Autor***

Na sua intervenção a personagem Autor realiza um discurso que reúne sobretudo três questões: (1) as recomendações, conselhos e alertas a Isabel sobre a actividade das esposas, e de outras mulheres próximas de homens políticos poderosos que, por sedução amorosa ou por quaisquer outras formas, os influenciaram e os conduziram a modificar o curso dos acontecimentos sociais e políticos do seu tempo, ou que de alguma maneira foram vítimas disso; (2) a dor e a morte solidária, sentidas pelo autor, com o decorrer e com o desfecho da guerra dos camponeses da Alemanha, que corta e impede a consumação dos seus desejos e anseios por uma melhor e mais justa partilha do poder político, por uma participação efectiva do povo nas decisões políticas; e (3) assim, *com o parvo atado ao pé*, correndo o risco de tudo vir a perder com as suas emoções, colocando até a sua própria vida em risco, a exigência da necessidade absoluta de camuflar o seu sentir e pensar sobre as questões políticas e ideológicas envolvidas na guerra dos camponeses.

Para concretizar a reunião destes objectivos Gil Vicente cria a *figura* do Autor, ardendo em febre delirante, febre de tal modo grave que sonha com a morte ao seu lado chamando por si, e depois de morto (camponês morto) junto dos outros mortos, descrevendo a visão do seu *sonho* – a sua visão de sonho, bem construída com os mecanismos psicológicos do sonho, – preenchendo o enredo com aquilo que *pelo que no mundo leu da história-mitológica* dos povos, tendo por protagonistas as *figuras* de mulher que, de alguma forma, junto do poder político, tiveram uma intervenção importante no desenrolar dos acontecimentos de cada episódio, causando alguma alteração na sua corrente, ou mesmo mudando o seu curso previsível. Contudo, tudo isto com o Autor (morto por simpatia) sonhando percorrer os tempos passados naqueles trechos de cada episódio e, em cada momento (*histórico*), estar ali presente para satisfazer o seu desejo como parceiro daquelas formosas *figuras* de mulher, mas onde todas elas como ele próprio são gente – gente do povo na visão do seu sonho – em diferentes actividades das mais comuns da vida rural, de trabalho no campo ou oficinal, e o seu sonho decorrendo sempre num ambiente próprio de camponeses.

Gil Vicente realizou uma intervenção directa (o Autor) em *Templo de Apolo*, com o seu *espírito ausente*, expondo o impacto de dor e de luto que tiveram em si próprio os massacres das populações na *guerra dos camponeses*, – *el espírito mío ausente / y pues la obra es doliente* – construindo o registo do seu pensamento sobre o assunto em questão, em partes distintas da peça, pois para além da intervenção no texto das falas do Romeiro e de Apolo a que já nos referimos, também há outras intervenções com o mesmo sentido no texto do Vilão, e tudo isso feito (introduzido) após a concepção global e inicial do *drama*. E talvez daí a sua justificação de a peça poder apresentar menor qualidade: *Dende aquesta callentura / maldito el seso que yo tengo / y la obra con que vengo / es de tan alta dulzura / como yo crecí por luengo*.

Como dissemos, o referido assunto foi logo introduzido no prólogo e em parte da apresentação e caracterização da figura de Apolo, pelo desenho da figura, com alguns aspectos que não tiveram reflexo no resto da peça e, depois, completando o episódio do Vilão, alargando ou refazendo a intervenção deste, com os pormenores necessários à identificação da *acção dramática* desse episódio, com o seu *mythos* um pouco mais alargado do que havia sido inicialmente concebido. Então, é também a conjugação dessas partes que nos permite associar as parcelas de sentido do discurso do Autor com a *guerra dos camponeses da Alemanha*:

(1) Na primeira parte, no prólogo, antes de apresentar o argumento, constrói uma figuração do sentimento de si próprio, pelas aspirações, ideais e desejos, em simpatia com o sofrimento dos camponeses, por isso está de luto, *dolente*, ardendo em febre e sonhando-se morto, mas morto entre os heróis que lutam pelos seus



povos, e por isso, são aquelas *figuras* de mulher, e só aquelas, as mais belas *que neste mundo lia*, que são objecto do seu sonho; assim, será o Autor no seu ser mais íntimo quem fala, pelos seus desejos mais secretos, pelos seus sonhos.

(2) Na segunda, é o seu agnosticismo racional quem fala, pelas palavras de Apolo, o *deus pagão* da renascença, levando a crítica ao absurdo (na sequência do sonho do Autor), contra o imperador; contra os frades, monges e clérigos reformistas, contra toda a *clerezia* da Igreja de Roma; observando com ironia que, afinal, ao *deus infinito*, a quem uns e outros (todos) apelam, a ele se deve tudo aquilo ter acontecido, pois, se foi ele que este mundo criou, não o criou melhor.

(3) Num terceiro e muito curto momento, Apolo recomenda que *para resumir, agora / não quero mais alargar... / Deus há de estar no altar / e não andar mui por fora / na vila a negociar...*, isto é, o Clero, a clerezia e suas instituições, devem cuidar dos seus deuses nos seus templos, *Deus há-de estar no altar*, e não devem interferir nas questões políticas e sociais.

(4) Por último, com uma presença que incomoda os restantes e os seus deuses, a entrada e intervenção de Jan'Afonso, o Vilão lavrador (o camponês), também *lá de cima da Beira* que, logo que chega, faz sentir o seu próprio estatuto, *quero ora cuspir primeiro / antes que entre no sagrado*, e atenuando a secura bebe, *este é da Pedra do Estremo. // Nam há i tal oração / como depois de beber / que Deos nam é senam prazer*, e expondo ainda um leitão, *que trago pera ofertar / este deos logo à entrada*, vem com toda a sua força e independência ao encontro do imperador e dos seus deuses – a elite do Poder, – para reclamar estar presente com eles naquele lugar de privilegiados e fazer valer o seu direito a *participar na romaria*, o direito à partilha do poder. Contudo, ao campónio não lhe foi dado nem o direito à oração nem sequer ao despacho de Apolo.

Sobre os versos da figura do Autor, porque é um discurso muito rico em informação sobre o próprio Gil Vicente, o seu ser, saber, motivações e sentimentos, devemos acrescentar ainda algumas palavras, a juntar àquelas que, sobre o mesmo assunto, escrevemos antes.

Se nos abstermos da sequência organizada das figuras que se sucedem no sonho, obedecendo a uma organização lógica, a construção do objecto do sonho é de quem conhece algo dos seus mecanismos psicológicos. Nesse sonho, nos seus aspectos eróticos, *o sonhador*, sem que seja esse o objectivo e *sem isso ter na ideia* – como num sonho, – (sem enfastiadas repetições) aproxima-se em alguns momentos da *satisfação do desejo*, e mais explicitamente em: (eu vi) *Raquel guardando seu gado (...) / y quando la oí tocar / presomé de la abrazar...*, (sempre sonhando) todavia, por alguma intervenção das figuras do sonho nunca se vem a concretizar a *satisfação do desejo*, que sempre lhe foge, que lhe cortam a proximidade, como no caso de Raquel: *y ella llamó por Jacob / que era ido a vendimiar...* Logo recomen-

çando tudo de novo noutro episódio com uma outra *formosa* figura. Assim, o sonho nunca chega a um bom termo, não se realiza, não se concretiza como *satisfação do desejo*. Ora, é exactamente esta ideia do acto não consumado – sonho constantemente interrompido, o desejo num sonho que não se realiza no seu objectivo – que Gil Vicente quis dar com este seu discurso. Pois, uma vitória dos camponeses em nenhum tempo histórico chegou a bom termo.

A sequência organizada das figuras *que neste mundo lia* corresponde a uma ordem algo cronológica presente na época, primeiro pela Bíblia e, depois, pela cultura clássica, grega e romana. Como diz o Autor, fez a selecção das mais formosas, contudo verifica-se que as figuras são as mulheres que *no mundo cultural*, tiveram alguma intervenção directa ou indirecta na vida dos povos, começando por Eva a mãe de todos, e logo depois, aquelas que contribuíram de alguma forma para a apropriação do Poder. Primeiro com a Bíblia, o mundo ou Templo de enganos: Bersabé (ou Betsabé) seduz David que a toma como amante, mandando assassinar o marido, requerendo ela mais tarde o poder do reino para o seu filho Salomão em detrimento do legítimo; Raquel seduz Jacob que, a partir de enganos sucessivos se apodera de quase tudo o que pertencera a seu sogro, enriquece e abandona-o fundando Israel e as suas doze tribos; a rainha Ester que salva o povo judeu por uma estratégia de enganos, conduzindo o rei Persa a autorizar os judeus a uma matança sistemática de todos os seus inimigos na Pérsia, desde a Índia à Etiópia. Prossegue então com a cultura grega e romana, que resumimos: Medeia, mundo persa e grego; Helena, mundo grego e troiano; e Dido, mundo troiano, fenício e cartaginês, que após criar Cartago se enamora do troiano Eneias, que a abandona à morte e a uma destruição completa levada a cabo pelo mundo romano que em si, em Eneias, terá origem.<sup>27</sup> Nunca, com nenhuma destas mulheres (povos), apesar de algumas tentativas de aproximação, o camponês sonhador conseguiu consumir o acto no seu sonho e reproduzir o seu poder político. Esta sequência (mitológica, histórico-cultural) termina com a rainha Dido e, de seguida, o Autor dará entrada ao romano deus Apolo (filho de Júpiter).

Antes de completarmos a interpretação em curso convém esclarecer alguns pormenores que, ou seriam incongruentes (um caso) ou que apenas pareceriam. Assim no verso, *y mexialas Roldán* (20), ou *mexia-as rolando*, pois Roldão<sup>28</sup> não faz

27 Gil Vicente em *Templo de Apolo* está também apresentando a Isabel de Portugal, que casa com o imperador, o historial que neste mundo leu, de mulheres que, apenas seduzindo os homens ou tendo sido seduzidas, tiveram ou causaram acção significativa na História dos seus povos.

28 Roldão, com a sua espada *durandarte*, é uma figura literária medieval, baseada em alguns factos históricos do tempo de Carlos Magno. Roldão morreu em 778 na batalha de Roncesvalles. A sua lenda cresceu e foi idealizada três séculos mais tarde pelo poema épico *La Chanson de Roland* que terá sido escrito em finais do século XI ou no século XII.

sentido, nem na lista do conjunto de figuras do sonho, nem na sequência delas, nem na sua intervenção, uma vez que é Eva que está a fazer as migas. Se não foi um erro do impressor (editor) de 1562 que depois se manteve, uma vez que com certeza desconheciam o modo, ainda hoje conhecido no Alentejo e serra do Algarve, de mexer as migas com essa designação: *mexer de roldão*.<sup>29</sup> Teria sido um dos mecanismos de transferência simbólica do sonho convertendo o sintagma *de roldão* em *imagem onírica* da *figura* literária de Rolando, Roldão. Para esta hipótese ser possível, ou Gil Vicente estaria descrevendo *de facto* um sonho, o que não nos parece possível pela organização lógica do discurso, pela objectividade e determinação para um fim específico que, necessariamente, terá sido de antemão projectado; ou então o autor era profundamente conhecedor de uma *teoria dos sonhos* – o que talvez fosse possível – mas que, então neste caso, porque só teria utilizado esse conhecimento neste exemplo e não em todo o discurso do sonho. Portanto, optámos pela primeira: Eva fazia as migas para Adão, *sem água, nem sal, nem pão (...) e mexia-as de roldão*.

Um segundo ponto que convém esclarecer, só porque tem dado ocasião a especulações, é o seguinte: *Y Bersabé se lavaba / lo presente y lo ausente...* Como dizem os versos logo a seguir, Bersabé está nua, portanto, *o presente e o ausente*, quer dizer que ela se lavava e lavava a sua roupa ao mesmo tempo, lavava o seu corpo e o que está ausente do corpo: a sua roupa. Não há lugar a imagens oníricas.

Outro ponto importante pode ler-se no verso: *vi perguntar por Jasón*. Atendendo a que Medeia procura por Jasão, isso quer dizer que a separação do *casal* já aconteceu e ela procura-o perseguindo-o para o *castigar*... E este é o sentido do verso em português, ainda hoje no sul de Portugal, *andar à pergunta de*, quer dizer, andar em perseguição de algum ser vivo que se desloca (pessoa ou animal), ou à procura de alguém para prender (um prisioneiro fugido), ou andar na pista de alguém a castigar ou bajejar.

Para completar este conjunto de informações mais dispersas, e desnecessárias para alguns leitores, devemos dizer que o *universo cultural* do sonho do Autor se

---

29 *Mexer de roldão*: mexer as migas rolando, enrolando o pão com a colher de pau de modo a que se forme um rolo tostado e mais seco na camada exterior à medida que rola. Alguns outros termos de uso corrente, compostos com a palavra *roldão*, existem na nossa língua, como *levar de roldão*, ou *foi tudo de roldão*, etc.. Aliás quase sempre, senão sempre, com o sentido de um *enrolar abrupto*, fazer algo com certa agilidade *rolando*, enrolando, ou contornando o objecto pela sua orla, *orlando*. Note-se por último como se traduziu do francês o Roland, em *Canção de Rolando* ou *El Cantar de Roldán* ou *Orlando*, como em *Orlando furioso* (Ariosto). Em português, talvez Gil Vicente dissesse: *mexia-as rolando com vigor* (mas sem fúria) – ou *mexia-as de roldão*.

Acrescente-se que em português existe o verbo *rolar* (o mesmo que rondar, andar de volta ou em volta), em José Pedro Machado, Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa.

completa no meio social do *camponês alentejano* e, a comprová-lo estão as referências às *migas*, ao *cochino* e ao *cucharro*.<sup>30</sup> Supomos ainda que este *universo cultural* fica depois confirmado na peça com a entrada no *Templo* de Apolo do Vilão, o pastor rústico Jan'Afonso.

Concluimos então que: o sonho do Autor tem como suporte a sua vida posta ao lado dos camponeses, irmanada com a vida dos camponeses da Alemanha, no seu sonho de tomar parte no poder político e económico, fazer parte daquele conjunto de heróis idealizados (lendários) que conviveram com aquelas mulheres mais formosas *que neste mundo lia*. Pois, o *sonhador* quer estar com aquelas mulheres, porque, num sonho, as figuras são imagens de gente de carne e osso, o *sonhador* deseja-as. A vida daquelas *figuras* é a de qualquer mulher do campo, e o lugar da acção do sonho faz-se, pela transferência do contexto que é feita como em qualquer outra peça do autor, neste caso, do campesinato europeu da Alemanha para o campesinato português do Alentejo. Assim, a poética destes versos de Gil Vicente pode ser transcrita de uma forma deveras mais prosaica:

Ainda sem o fogo nem água, nem sal, nem pão, já Eva cozinhava as migas na neve, mexendo-as de roldão para agradar a Adão<sup>31</sup> seu homem; Bersabé, enquanto lavava a sua roupa na ribeira, tomava banho na água corrente e, enquanto a roupa secava ao sol, sentava-se a fiar e, enquanto isso, aparece David, o seu amante, amanhado de eremita, que vai ter com ela e *dançam* ambos nus; Raquel apascenta o seu gado pelos prados e, de quando em quando, toca a sua flauta, mas em geral encosta-se ao cajado para dormir, ao mesmo tempo que segura a bolsa (surrão) sobre o colo e, se acorda sarapantada, chama pelo marido; Ester cata e mata as pulgas na sua manta que está cheia de buracos, a qual tem preguiça de coser; Medeia anda em perseguição do seu homem que lhe fugiu e que se dedica a limpar chaminés em hospedarias (ou mansões) de outros; Helena de Tróia, a finória de rosto seráfico, vai correndo atrás de um porquinho fugido do seu lugar, e alerta Policena que vem de trabalhar no moinho, para que ela o agarre; Dido interpõe-se e consegue apanhar o porquito usando um *cucharro*<sup>32</sup> de Eneias e, dirigindo-se a Helena, re-

30 Sobre um *cucharro* ou um *cocho*, ver mais à frente a nota 35.

31 O absurdo aparente das migas de Eva para Adão, sem água, nem sal, nem pão, sem fogo para cozer, contrasta apenas na aparência com a *coerência natural* das outras figuras desta intervenção do Autor. Acreditamos ser uma expressão, ou “figura de estilo”, com o mesmo significado que expusemos, assim: Ainda sem que houvesse um *nome* para as coisas já a mulher fazia por agradar ao homem. Gil Vicente dirige-se a Isabel de Portugal, e esta intervenção é construída também como uma forma de transmitir conselhos sábios à princesa da sua preferência, como diz: *Y pues la presente obra ha de ser representada / en esta corte sagrada / donde sé que el saber sobra / no declaro della nada*.

32 Em castelhano o *cucharro* é uma peça feita dum pedaço de madeira que servia para salvar os navios, talvez com uma concavidade servindo para baldear a água nos navios para não afundarem e, neste caso, tratando-se de um instrumento de Eneias, é possível que seja esse o significado. No sul de Portugal, um *cucharro* é um *cocho*, como antes anotámos. Talvez pudés-

comenda-lhe que se deixe de enredos e se case com um homem que lhe esteja presente e a sirva de facto.

Assim esta obra, o *Templo de Apolo*, é dolente – *y pues la obra es doliente* – pois com o autor em estado febril, *espírito ausente*, esta obra é de dor e luto quando devia ser, e também é, de festa eloquente. E assim, pois, *maldito o siso que eu tenho, / que esta obra com que venho, / é de tão alta doçura / como eu cresci em altura*. Considerando o que conhecemos da personalidade de Gil Vicente que, quando a si ou à sua obra se refere, é para se mostrar crítico e humilde, estes versos relacionando a doçura da obra com a sua altura, indicam-nos ele seria um homem baixo,<sup>33</sup> e barrigudo segundo o *Auto da Festa*. Os versos logo a seguir o podem confirmar: *Valeu-me o desejo são / que esteve sempre presente*.

Como dissemos, o sonho do Autor em *Templo de Apolo* também se relaciona directamente com o conteúdo e significados próprios do momento político da peça. Assim, para além de tudo o que já expusemos, no contexto de *Templo de Apolo* devemos ainda destacar o que se relaciona com o casamento de Carlos e Isabel de Portugal, sobretudo pelos conselhos a Isabel, começando por lhe mostrar o *desejo* da mulher (Eva) em agradar ao homem, depois alertando tanto para o alcance do poder de sedução de uma esposa, como para o cuidado com outras mulheres sedutoras, ou ainda a necessidade de domínio da sedução com o fim de poder traçar estratégias conducentes a melhores ou mais justos objectivos; no mesmo contexto em que faz o traçado *histórico-mitológico* das lutas dos povos para alcançar a partilha do poder e a participação da mulher (e esposas), seja num mundo de amor, amizades e simpatias, seja num mundo de intrigas e enleios, vinganças, abandonos e traições, em que se poderão ver envolvidas as mulheres que estão mais próximas ao poder ou dos homens poderosos; mas também no mesmo contexto, indicando o dever da mulher em participar no mundo político do Poder, em aconselhar e alertar, seja ao esposo seja aos outros participantes do poder, ou mesmo a outras mulheres envolvidas com o poder.

E assim como na intervenção do Autor, também sucede na do deus Apolo.

Como é comum nas peças de Gil Vicente, o *desenho* das personagens toma em si mesmo *figuras* quase sempre com uma multiplicidade de funções na *acção dramática*<sup>34</sup> que adquirem carácter e significados diversos.

---

semos traduzir *cochino* por *cochinho*... Estaríamos perante lusismos, e assim, Helena estaria a pedir a Policena que lhe desse água a beber por um *cocho delicado e fino* (pequenino), e Dido teria acudido, dando-lhe de beber por um *cucharro* de Eneias. Ver nota de tradução, mais a frente.

33 Esta mesma opinião está expressa na didascália inicial, onde se escreveu: *Entra primeiramente o Autor (...) vem desculpando-se da imperfeição da obra para tão alta festa*.

34 Já o demonstrámos antes com as análises de diversas peças: *Visitação*, *Auto da Alma*, *Índia*, *Sibila Cassandra*, *Velho da Horta*. Atente-se na personagem do Vaqueiro em *Visitação*, da Alma, do Diabo e do Anjo no *Auto da Alma* e, em especial, da Moça no *Velho da Horta*.

Tomando em consideração (tudo aquilo a que nos referimos) a enorme condensação de conteúdos referenciados pelos (primeiros) setenta versos de redondilha maior, que constituem uma unidade, na intervenção da personagem do Autor em *Templo de Apolo*, podemos considerar este trecho, como uma das mais brilhantes criações de Gil Vicente na *formulação da imagem* no Teatro.

Vejamos então o que diz a personagem do Autor nesta peça, para logo a seguir entrarmos na análise do discurso de Apolo no início da peça que, pelo seu carácter e conteúdos, sublinha e confirma esta nossa análise.

A didascália da peça tem muito pouco interesse, o autor não as escrevia para uso de si próprio e, como noutros casos, com certeza terá sido escrita ao tempo da edição e impressão da *Copilaçam* em 1562 (ou em alguma edição avulso anterior), por quem toma à letra uma breve leitura da peça.

*Era de 1526 anos. Entra primeiramente o Autor. E por quanto os dias em que esta obra fabricou esteve enfermo de grandes febres, vem desculpando-se da imperfeição da obra para tão alta festa, e diz:*

<i>Autor</i>	<i>Teniendo fiebre continua aquestos días pasados la muerte puesta a mis lados diciéndome: aína aína que tus días son llegados.</i>	5	<i>Ardendo em febre contínua em estes dias passados, a morte posta a meus lados dizendo-me: anda, anda que teus dias são chegados.</i>
	<i>Y tomado así entre puertas me pareció que moría y en después de muerto veía las hermosas que son muertas que en este mundo leía.</i>	10	<i>Tomado assim entre portas, pareceu-me que morria... Que depois de morto via as formosas que são mortas, as que neste mundo lia.</i>
	<i>Vi cada cual como estaba con toda su hermosura y con la gran callentura tan recio devaneaba que las vi desta hechura:</i>	15	<i>Vi cada qual como estava, toda a sua perfeição. E com o grande febrão, tão depressa devaneava que eu as vi desta feição.</i>
	<i>la hermosa Eva hacía unas migas para Adán sin agua, ni sal, ni pan la nieve ge las cocía y mexíalas Roldán.</i>	20	<i>A mui bela Eva fazia umas migas para Adão..., sem água, nem sal, nem pão. A neve a ela as cozia e mexia-as de roldão.</i>

<i>Y Bersabé se lavaba lo presente y lo ausente en un arroyo corriente y de en medio de una fuente yo solo me la miraba.</i>	25	<i>Vi Bersabé se lavando, o presente e o ausente num veio de água corrente. E do meio duma nascente eu sozinho a contemplando.</i>
<i>Ella sentóse a hilar desnuda sobre su baño y David hecho ermitaño salió con ella a bailar también sin palmo de paño.</i>	30	<i>Ela sentou-se a fiar desnuda sobre o seu banho... David de ermitão manho saiu com ela a bailar também sem palmo de pano.</i>
<i>Vi andar después de aquella Raquel guardando ganado tan linda que su cayado era perdido por ella y el zurrón su enamorado.</i>	35	<i>Vi andar, depois de aquela, Raquel guardando seu gado, tão linda, que o seu cajado era perdido por ela... E o surrão seu namorado.</i>
<i>Una flauta le vi yo y cuando la oí tocar presomí de la abrazar y ella llamó por Jacob que era ido a vendimiar.</i>	40	<i>Uma flauta lhe vi nela e quando a ouvi tocar presumi de a abraçar... Mas por Jacob chamou ela que era ido a vindimar.</i>
<i>Vi más a la reina Ester con su hermosura tanta matar pulgas en su manta que tenía por coser y ella hecha una santa.</i>	45	<i>Vi mais à rainha Ester com sua beleza tanta, matar pulgas sobre a manta que ela tinha por coser... E ela feita uma santa!</i>
<i>La muy lucida Medea hermosa sin división vi perguntar por Jasón puesto en una chaminea en el techo de un mesón.</i>	50	<i>A mui lúcida Medeia, — formosa sem divisão,— vi perguntar por Jasão, posto em chaminé alheia no tecto duma mansão.</i>
<i>Vi la troyana Elena con su rosto serafino corriendo tras de un cochino* y llamando a Policena que venía del molino.</i>	55	<i>Vi a troiana Helena de rosto mui belo e fino..., correndo atrás dum porquinho e chamando a Policena, que então vinha do moinho.</i>

*Acudió la reina Dido  
con un cucharro de Eneas  
diciendo: por qué te enlleas?  
Toma hombre por marido  
que de ventura lo veas.*

60

*Valeu-lhe a rainha Dido  
com um cucharro de Eneas  
dizendo: por que te enleias?  
Toma homem por marido  
e que de tal sorte o vejas.*

*Dende aquesta callentura  
maldito el seso que yo tengo  
y la obra con que vengo  
es de tan alta dulzura  
como yo crecí por luengo.*

65

*Desde que esta febre dura  
maldito o siso que eu tenho...  
Que esta obra com que venho,  
é de tão alta doçura  
como eu cresci em altura.*

*Hice todo en castellano  
el espíritu mío ausente  
y pues la obra es doliente  
válgame el deseo sano  
que estuvo siempre presente.*

70

*Fiz portuguesa a dicção  
mas com meu espírito ausente...,  
assim, a obra é dolente...  
Valeu-me o desejo são  
que esteve sempre presente.*

(...)

(...)

\* O verso 53 podia traduzir-se: *procurando a um cochinho...* <sup>35</sup>

O Autor apresenta de seguida o Argumento, dando depois entrada a Apolo.

A primeira intervenção de Apolo é muito explícita e, em geral, vai ao encontro do pensamento da grande maioria do público cortesão: na aparência os culpados daquilo que se passou na Alemanha foram os clérigos, tanto aqueles que se afastam da Igreja madre, como também aqueles que, dentro dela, pelo seu comportamento e actuação, a estariam a destruir. Contudo, Apolo arrisca ainda outros culpados.

## ***Na entrada de Apolo***

Querendo talvez indicar alguém mais responsável pelos acontecimentos na Alemanha, o deus Apolo começa por explorar a ideia de ele *iria mais além* que o *deus infinito* e, assim, pela divisa, ou melhor, pela ideia presente na divisa do imperador Carlos V, ***Plus Ultra*** (mais além), Apolo toma o que lhe serve de pretexto para, no contexto, introduzir a sua crítica. Primeiro identificando-se com o deus

<sup>35</sup> Talvez se pudesse traduzir o verso por: *procurando a um cochinho...* Onde *cochinho* é um *cocho* pequeno, uma vez que a rainha Dido lhe acode com um *cucharro*, supostamente dando-lhe água a beber. Isto é: Helena correndo e chamando por Policena para que esta lhe dê de beber por um *cochinho*. Um *cocho* ou *cucharro* é um utensílio para beber água que se colocava junto das fontes naturais. São feitos de uma peça única de cortiça, recortada da convexidade semi-esférica, ou quase, retirada de um tronco de sobreiro, de modo a aproveitar a concavidade da peça para recolher a água e com um apêndice como cabo para o pegar e beber. O termo *cucharro* ainda hoje se usa com este mesmo sentido nas terras do sul de Portugal. Para os animais beberem a peça é muito semelhante mas de maiores dimensões e o cabo pode ser de madeira.



do imperador, o que vai também acontecer durante toda a acção, expondo (na peça) a sua desmesurada ambição, de tal modo que (1) o mundo presente é para ele insuficiente; depois, porque (2) haveria de ordenar o *Mundo* à sua própria vontade (conforme a do imperador), ainda que absurda.

Apolo após estabelecer o ordenamento dos seres, com *los peces en el cielo*, vem dizer que se *creara un mundo solo / no lo hiciera tan chiquito* (tão pequeno), teria ido *mais além*, pois com um *Mundo* só, necessário seria que ele fosse maior, para que nele coubesse toda a clerezia: *Que él debiera de hacer / pues que sólo un mundo hacía / en que pudiera caber / siquiera la clerecía...* Esta clerezia, são os frades, monges e monjas, da Igreja do imperador (Roma), mas também, tanto a clerezia que está do lado das forças da nobreza Alemã (os reformadores conformados ao poder dos senhores da Alemanha), como a clerezia de reformadores revoltados (na perspectiva de uma nova ordem social) que se junta aos camponeses, todos eles responsáveis pelos trágicos acontecimentos na Alemanha, porque num só *Mundo* não cabiam as diferentes concepções dos religiosos.

Quase toda a intervenção inicial de Apolo é de ironia em relação às atitudes e ao poder do imperador – do *senhor* que tudo quer e ainda quer ir *mais além* – mas também em relação à religião, aquela *religião* que é dominada pelo poder imperial (1525), a da Igreja<sup>36</sup> de Roma (de São Pedro, dos *pedreanos*). Tanto esta *religião* oficial e Romana, como a *religião* (dos *luteranos*) que é dominada pelos senhores feudais da Alemanha, e aquelas *religiões* (de *profetas* e *eleitos*) que escapam ao *Poder* de uns e de outros, cujos mentores se aproximam dos camponeses em luta, para os dirigir, são objecto da crítica de Apolo. São três, as perspectivas da *religião* aparentemente incompatíveis, que tinham em comum o *deus infinito*. Assim, a crítica dirige-se ao *deus infinito*, a toda esta *clerezia*, à sua acção e intervenção na sociedade e na política, na sua intervenção *fora da Igreja a negociar*.

Nesta peça sabemos que Apolo não é uma figuração de Gil Vicente, por isso não fala textualmente pelo autor. Apolo é o deus do imperador Carlos V, que está em luta contra o Papa Clemente VII desde que este desligou a Igreja de Roma (o Estado Pontifício) dos banqueiros da Alemanha em 1524.<sup>37</sup> A crítica feita por Apolo, não é exactamente uma crítica feita pelo autor (Gil Vicente), contudo, conforme as normas da *Poética*, a personagem do deus Apolo na peça personifica um carácter que é fruto da *acção dramática* criada pelo autor, e no contexto da acção, Apolo é

36 Francisco I, rei de França, está preso em Madrid, e o Papa Clemente VII chefe do Estado Pontifício, não se querendo ver submetido às forças imperiais, não tem alternativas.

37 Momento a partir do qual Carlos V passou a apoiar abertamente a expansão das ideias de Erasmo de Roterdão em toda a Europa, desenvolvendo-se a partir daí o *erasmismo*, como uma forte corrente ideológica mais centrada em Espanha. Esta mudança de banqueiros da Igreja – que foi tema do *Auto da Feira* de Gil Vicente em 1524 – terá também ajudado em muito para o avanço nas guerras dos camponeses da Alemanha, pois enquanto os ataques eram feitos às abadias e mosteiros dos fieis à Igreja de Roma até tinham o apoio dos príncipes e senhores feudais.

um deus único que põe e dispõe sobre o seu próprio Mundo e Tempo glorioso, determinando ele quem entra ou não entra no seu Templo, pois como disse: *Deus há de estar no altar...*

Porém, figurando também o que se passa com os camponeses da Alemanha, a esta ideia de Apolo como deus único, vai opor-se o Vilão, o pastor rústico português (o campónio) Jan'Afonso, afirmando: *Eu não vos hei-de adorar / porque Deus é português*. Que já antes havia dito: *Deus nasceu em Estremoz / e sua mãe em Arraiolos (...) E São Pedro no Barreiro / e São Paulo em Alcochete (...) E na Sé da Cortiçada / e da Chamusca e do Cartaxo / e da Alhandra e mais abaixo / entro eu sem pejo e sem nada / e aqui estou nesta canseira*.

Deste modo a entrada do Vilão Jan'Afonso na *acção dramática*, além de ter o seu próprio significado no âmbito da peça *O Templo de Apolo*, impondo o seu estatuto de uma outra *gente da Beira* (como os senhores feudais da Alemanha), também exprime uma grande revolta, pois em muitos aspectos da sua intervenção, vem completar o seu próprio carácter de homem da *Beira* (lá de cima do poder) com a *imagem* de um camponês entre os camponeses da Alemanha (transferidos para o sul Portugal), camponeses que, por lá pelas suas várias cidades, como por cá o Vilão, têm os seus próprios deuses e as suas igrejas, sem terem necessidade de estar sob o domínio do deus Apolo, isto é, nem da Igreja de Roma, nem do imperador Carlos V.

Ora, pela *acção dramática* fala o autor da obra, portanto neste contexto, e só neste contexto, Gil Vicente fala também por Apolo, tanto como se pronuncia por Jan'Afonso. Assim pela *acção dramática* somos conduzidos a recriar as *imagens* dos terríveis castigos dados aos camponeses no mundo real e as *imagens* a que, no mundo figurativo da peça, a *clerezia* devia ser submetida pelo deus Apolo. E assim, depressa verificamos que aquelas *imagens* a que Apolo nos induz, fazem parte da vida rural (no mundo real), fazem parte das actividades dos camponeses, fazendo dela parte as necessárias queimadas, a tecelagem, a pecuária, etc., mas sobretudo a agricultura: *E plantar todos os frades / pelas terras menos boas. (...) E se não dessem limões / para todo género humanal / em metade do areal, / e pêssegos aos montões, / logo, fogo e São Marçal*.

Contudo, sem ilusões, para que os camponeses pudessem dispor de uma força capaz de participar na organização e ordem deste novo mundo de Apolo, Gil Vicente faz uma salvaguarda, pois era necessário que Apolo criasse os camponeses como homens fortes, de aço bem rijo, e a mulher de prata, para poderem fazer os tostões, de modo que, assim, pudessem dispor de alguma independência financeira: *Y debiera de hacer / de acero los varones / – según mis opiniones – / y de plata la mujer / para hacella tostones*. Pois seria necessário que não dependessem da Banca e dos Mercadores.

Como já dissemos, para terminar esta crítica<sup>38</sup> Apolo recomenda ao Clero, a toda a clerezia e às suas instituições, que devem cuidar dos seus deuses nos seus templos: *Deus há-de estar no altar*, e não devem interferir nas questões políticas e sociais: *e não andar mui por fora / na vila a negociar...*

### Vem Apolo e diz:

<i>Apolo: De Dios estoy espantado poner la tierra en el suelo que si yo fuera llamado a según tengo pensado ello volara otro vuelo.</i>	95	<i>De Deus estou espantado pôr a terra sobre o solo... Que se fora eu chamado, – e segundo hei meditado, – ele voara outro voo.</i>
<i>Si yo creara un mundo solo no lo hiciera tan chiquito cuanto más Dios infinito pues que yo que soy Apolo diera mejor en el hito.</i>	100	<i>Se eu um só mundo criara não o fizera tão niquito, quanto mais Deus infinito... Eu Apolo o inventara melhor dera com o fito.</i>
<i>Porque hobiera de ordenar todo el mundo de otro pelo: los ángeles acá en el suelo y los peces en el cielo las estrellas en la mar.</i>	105	<i>Porque houvera de ordenar o mundo de outra feição: os anjos por cá no chão..., no céu os peixes voarão, e as estrelas no mar.</i>
<i>Que él debiera de hacer pues que sólo un mundo hacía en que pudiera caber siquiera la clerecía que no se pueden valer.</i>	110	<i>Que ele houvera de fazer, pois, só um mundo fazia, em que pudesse caber ao menos a clerezia... Que se não podem valer.</i>
<i>Y debiera de hacer de acero los varones según mis opiniones y de plata la mujer para hacella tostones.</i>	115	<i>E devera de fazer de aço bem rijo os varões, – p'las minhas opiniões, – e pois, de prata a mulher... Para fazer os tostões.</i>
<i>Monjas pudiesen volar los monjes d'estopa bella que en llegando la candela</i>		<i>Monjas pudessem voar... Os monges de estopa bela que, em se chegando à vela,</i>

38 Não vamos aqui adiantar mais nada sobre o *Templo de Apolo*, é uma peça contém ainda muito mais informação e cujo *mythos*, abrangendo o que já dissemos, se baseia também em questões que escapam agora ao que neste texto estamos a tratar.

<i>se acabasen de quemar y luego fuego a su celda.</i>	120	<i>se acabassem de queimar... Logo, fogo à sua cela.</i>
<i>Y plantar todos los frailes en la tierra que no es buena las coronas so ell arena las piernas hacia los aires como quien pumar ordena.</i>	125	<i>E os frades todos plantar pelas terras menos boas. Debaixo da areia as coroas, pernas viradas p'ró ar como se pomar povoaas.</i>
<i>Y si no diesen limones en mitad del arenal a todo género humanal y prísigos a montones luego fuego y san Marzal.</i>	130	<i>E se não dessem limões em metad' do areal a todo género humanal, e pêssegos aos montões, logo, fogo e São Marçal.</i>
<i>Y en después de hecho esto los clérigos debieran ser de manteca por cocer y puestos al sol nun cesto esto fuera menester.</i>	135	<i>E depois, feito isto lesto, os clérigos devessem ser de manteiga, p'ra cozer, e postos ao sol num cesto... Isto era vital fazer.</i>
<i>Por acortar la carrera no quiero más alargar Dios ha d'estar nel altar y no andar mucho fuera por la villa a negociar.</i>	140	<i>Para resumir, agora não quero mais alargar... Deus há de estar no altar e não andar mui por fora na vila a negociar.</i>
(...)		(...)

Talvez com *Templo de Apolo* ainda a ser ensaiado, mas mais longe do tempo dos acontecimentos da Alemanha, Gil Vicente, já com o pensamento mais claro e frio (afastada aquela tremenda febre emocional), começa a concretizar ideias para uma nova invenção, a concepção de uma nova peça.

Essa peça será a *Tragédia de Liberata*, especialmente dedicada à questão da luta pela liberdade humana, figurando o autor na *acção dramática*, a desdita dos camponeses, o triunfo das grandes famílias e a restauração do seu poder em todas as cidades. Talvez para uma Entrada ou para uma visita a Coimbra, ou somente para uma visita ao local que conservava as memórias de outra *tragédia*, a de uma outra realidade trágica, a de Inês de Castro, neste caso talvez para prazer da rainha Catarina. O pretexto que lhe foi proposto, foi o de representar o significado da Divisa da cidade de Coimbra, mas a solução do autor, além dessa, foi ainda outra.

De salientar que na concepção e construção da *Tragédia de Liberata*, que como dissemos representa a luta pela liberdade humana, nem as lutas entre as ideologias religiosas, nem qualquer dessas ideologias, tem alguma intervenção na peça, nem no âmago nem nos conteúdos e significados. As referências a Deus ou a valores religiosos constituem apenas registos culturais de cada personagem, seus valores e sua cultura, sem que tais valores ou algo divino tenha alguma intervenção no desenrolar da *acção dramática*, pois na peça, é pela acção e pelas decisões (humanas) das personagens que os dramas se desenvolvem.



Capa da brochura “Os 12 artigos e estatutos da Liga dos Camponeses” dirigidos à “Assembléia de todos os camponeses” — Arquivo do Estado de Memmingen.  
(dois exemplos de reimpressões da época)

Um certo tipo de sentimento de revolta ainda se detecta em algumas das obras que se vão seguir: logo em Maio de 1526, Gil Vicente apresenta uma peça em que confronta a decisão do rei, e das Cortes de Torres Novas em Setembro e Outubro de 1525, de impedir a entrada e expulsar os ciganos de Portugal. O auto deste confronto directo com o poder, é conhecido por *Auto das Ciganas*, e é a peça que se segue à criação da *Tragédia de Liberata* e que talvez tenha sido uma alternativa, de última hora, à representação de *Liberata*. Seria uma peça feita à pressa e à pressa ensaiada, tinha de ser pequena e simples, pois o tempo era muito curto, talvez escrito na fuga da região de Coimbra por causa da peste e para ser representado à chegada ao novo destino.

## Tragédia de Liberata

### *Comédia sobre a divisa da cidade de Coimbra*

A análise desta peça, em confronto com toda a obra dramática de Gil Vicente e o seu próprio processo de trabalho, leva-nos a concluir que terá sido escrita em 1526 para ser representada nesse mesmo ano. Terá sido elaborada logo a seguir a *Templo de Apolo*, todavia, não sabemos se depois de concluída foi suspensa a sua representação por motivo de a Corte não ir para Coimbra por haver peste na cidade.<sup>39</sup> Neste caso seria substituída por outra peça, guardando-se esta para ser representada em Coimbra, o que poderia ter acontecido no ano seguinte.

Na verdade, a datação de 1527 só é admissível pela leitura da didascália inicial e pela estadia da Corte portuguesa em Coimbra, nada mais comprova essa data para a peça. Porém, sabemos que os textos referidos, em grande parte dos casos, estão incorrectos e correspondem mais a leituras rápidas do texto das personagens, ou a algumas memórias de quem organizou ou ajudou a organizar a *Copilaçam de 1562*. Para nós, pelo *mythos* da peça e pela sua *trama* no enredo, somos obrigados a afirmar que esta peça estaria pronta a ser representada ainda antes de Abril de 1526, e admitimos a hipótese de o rei com a sua Corte poder ter estado às portas de Coimbra, nessa altura, do outro lado do rio Mondego, no Paço da Rainha, junto ao mosteiro de Santa Clara, e aí ter sido representada a peça. Fugindo depois do lugar logo que houve conhecimento da proximidade da peste.<sup>40</sup>

Tenha a Corte portuguesa estado em Santa Clara ou não naquele ano de 1526, assistido ou não à representação desta peça nesse ano entre Abril e Julho, ainda assim, na nossa opinião (sublinhe-se opinião), a *Tragédia de Liberata* deve situar-se numa classificação cronológica das peças de Gil Vicente, na sua *História da Europa*, entre os meados de Março e Abril de 1526,<sup>41</sup> seguindo-se na ordem de classificação cronológica e na *História* de Gil Vicente, o *Auto das Ciganas* em Maio ou Junho do mesmo ano.

Em qualquer dos casos admitimos que a *Tragédia de Liberata* só tenha sido representada em Julho de 1527 em Coimbra, todavia, privilegiamos sempre a data

39 Segundo escreve Osório Mateus em *Devisa*, Quimera Editora, 1988: o livro das *Vereações regista peste em Coimbra* em 1526...

40 Em 1527, pelo tempo que o rei pode ter estado em Coimbra, possivelmente nem mesmo Gil Vicente teria tempo de criar duas peças de raiz e encenar as três com as dimensões daquelas que têm constado terem sido representadas, em Coimbra: *Divisa*, *Almocreves* e *Serra da Estrela*. Entre Julho e 15 de Outubro.

41 Neste sentido atribuímos à *Tragédia de Liberata* o número 32, como seu número de ordem, tendo em conta as peças até agora conhecidas de Gil Vicente. Para *Ciganas* o número 33.

da sua criação, com o fim de manter coerente a *mythologia* de Gil Vicente na sua História da Europa com a sua cronologia natural.

As nossas certezas mantêm-se pelos factos históricos que servem de base ao *mythos* desta peça. No contexto da *História da Europa* de Gil Vicente, pela análise da *acção dramática* e pelo seu texto, a peça refere-se à *situação social, política e ideológica* que se vivia no final de 1525 e início do ano de 1526,<sup>42</sup> com todos aqueles acontecimentos, circunstâncias e ideologias que, nos anos anteriores de 1524 e 1525, contribuíram como causas dessa situação, alguns acontecimentos dos quais o autor havia já realizado uma primeira abordagem em *Templo de Apolo*. Contudo, como em muitos outros casos, na sua essência, pelos significados e conteúdo, a *Tragédia de Liberata* tem o seu sentido sempre actual e, hoje muito em especial, demonstra a sua actualidade.

Pela intervenção do Peregrino no *prólogo* o autor define tudo o que deve ser deduzido do sentido e dos significados mais amplos da peça, fazendo uma ampla lista das consequências da *tragédia*<sup>43</sup> que vai ser representada. Da referida lista faz parte: toda a apropriação territorial e toda a riqueza alcançada, todos os títulos nobiliários, todo o poder secular e do clero. Todas as diferenças sociais, pois todas as classes sociais têm a sua origem *nesta tragédia*, na situação figurada por Gil Vicente. Toda a existência das *majestades imperiais*, assim como dos *reis*, *príncipes* e *infantes*, *duques*, *condes*, etc., (toda a nobreza) de Portugal e da Europa.

E assim também o *Clero*, e o seu poder, teve uma origem semelhante, e daí que o modo de vida da *clerezia* seja comum ao daquelas famílias mais poderosas, onde a sua hierarquia é quase sempre recrutada.

Repetindo o que já transcrevemos, em 1532 João de Barros dirá:

*Sabes tu, Entendimento, qual foi a cobiça que dividiu as terras, e que primeiro achou este pronome Meu? O malicioso Poder, na minha primeira idade, quando tu em os homens tinhas fraco juízo. E este Poder, vendo a simplicidade de tantos povos, atribuiu a si, Adoração, Estado, Senhorio e Posse; como se Deus criara o Mundo para sua particular causa.*

## ***Alguns aspectos formais – Estrutura***

A peça tem uma organização muito frequente em obras dramáticas do autor.

### **Prólogo – I Acto – (Intervalo) – II Acto – Epílogo – Êxodo**

42 Uma referência importante derivada do Tratado Madrid de 14 de Janeiro de 1526, é dada no Prólogo, referindo o acordo de casamento de Francisco I de França com Leonor de Habsburgo, viúva de Manuel I de Portugal: *e a verdadeira rainha de França / a quem Deos, Deos nosso, dê tanta bonança / como dá Maio às flores da serra*. Com um primeiro casamento a 19 de Fevereiro de 1526 em Madrid, ainda com Francisco I preso.

43 De facto, como será do conhecimento académico, na época de Gil Vicente o termo *Comédia*, designava também a *Tragédia*. Segundo alguns autores, para diferenciar estas das obras de devoção, porque estas últimas deveriam ser representadas em espaços dedicados ao culto...



Destacam-se as diferenças formais que correspondem à organização global e à forma geral da peça: o prólogo o epílogo, assim como o êxodo, distinguem-se do corpo da peça, pela forma do texto, pela língua usada e pelo discurso. Todavia, quanto à língua usada, não tem hoje grande significado a não ser o de estabelecer a diferença entre a conjunção dos dramas constantes do corpo da peça (dois actos) e as partes que correspondem à sua apresentação, interpretação, explicação e exposição das consequências da tragédia. Estas partes constituem destacados discursos eloquentes de um filósofo, um licenciado que ensaia uma listagem da relação de significados entre o universo fictício da *tragédia* de Liberata, primeiro, pelo mundo real que vai enquadrar a peça (o prólogo), e depois pelo real figurado nas personagens dos dramas, com os valores humanos sublimados nas figuras e o real ideológico encaixado na ficção (epílogo), e, a partir desta, por fim, os significados transferidos, de novo enquadrando a realidade (êxodo).

A diferença na métrica mais nobre dos versos, a língua portuguesa e o discurso eloquente do Peregrino, distinguem estas três partes da peça dos dramas que compõem o corpo da peça, que, escritos em castelhano, se diferenciam do núcleo da *acção dramática* que leva à desdita de Liberata. No corpo da peça, o drama de Liberata destaca-se por sucessivas mudanças na estrutura das estrofes, o que permite diferenciar, em cada situação, o desenrolar do *drama* dos principais protagonistas – Liberata e Monderigón – e em confronto com as outras personagens. Assim, no caso desta peça, a tradução de uma das línguas não causa diferença significativa na forma global da obra, exactamente devido aos vários outros aspectos em que se distingue cada uma das partes em relação à sua forma global.

A *acção dramática* da peça<sup>44</sup> só aparentemente exclui o prólogo, o epílogo e o êxodo, pois para uma leitura dos significados e conteúdos da tragédia, estas partes envolventes são fundamentais para a conjunção dos vários episódios que se entrecruzam no decorrer da segunda parte. Contudo, os episódios são independentes daquelas partes envolventes.

O primeiro episódio é constituído pelo drama do Lavrador e seus muitos filhos, e este, será resolvido por imposição do Ermitão que o Lavrador aceita e agradece de bom grado, enviando os seus filhos à aventura. O segundo episódio compõe-se do drama do Ermitão – que afinal é o poderoso rei de Andaluzia – a quem um gigante selvagem, Monderigón, lhe cativou a princesa Colimena, sua filha, e também seu irmão Melidónio, e suas damas e seus irmãos. E para este drama não se encontra na primeira parte uma solução. Estes dois episódios (dramáticos) constituem o primeiro acto da peça, e do seu cruzamento no segundo, resultam episódios que tecem outros nós. Assim, o segundo acto, que compreende o drama fundamental da peça, abre com um terceiro episódio que se constrói com a aventura dos irmãos

44 Sobre as metodologias de *análise do texto* consultar as nossas publicações anteriores.

Celipôncio e Liberata, numa união que se resolve com sucesso e com toda a segurança, num território cheio de vida, protegidos pela Serpe e pelo Leão.

Contudo, a felicidade dos dois irmãos é interrompida pelas paixões. Dando conta da felicidade de Liberata e da sua nobre vida, Monderigón que afinal é homem e mais, um fino cavaleiro e rei dos desertos, enamora-se dela e é correspondido, dando assim origem ao quarto episódio, núcleo fundamental da tragédia. Entretanto forma-se um quinto e último episódio, que vai resolver todos os episódios em aberto da tragédia com a desdita de Liberata: Celipôncio conhece Colimena e enamora-se dela, decidindo-se a matar Monderigón que a tem por cativa.

### ***Esquema***

	<b>Prólogo (Peregrino)</b>
	<b>I – Parte</b>
<b>1º episódio</b>	<b>Lavrador</b> Lavrador – Ermitão Celipôncio – Liberata Galameno – Heridea
<b>2º episódio</b>	<b>Ermitão</b> (Colimena) – Monderigón (Melidónio) – Monderigón
	<b>II – Parte</b>
<b>3º episódio</b>	<b>Celipôncio – Liberata</b> Celipôncio – Serpe, Leão Celipôncio – (Liberata) – Serpe, Leão
<b>4º episódio</b>	<b>Liberata – Monderigón</b> Liberata – [Melidónio] – Monderigón
<b>5º episódio</b>	<b>Celipôncio – (Colimena) – Monderigón</b>
<i>conflito</i>	Monderigón – (Liberata) – Celipôncio
<i>acordo</i>	Liberata – [Celipôncio] – Monderigón
<i>peripécia</i>	Buzina - Traição
<i>matança</i>	Celipôncio – ((Monderigón)) – Serpe, Leão
<i>desfecho</i>	((Liberata – Lebre))
	<b>Epílogo – Conclusão (Peregrino)</b>
	... (música)
	<b>Êxodo – Espectáculo</b> (glória: cidades, famílias)
	... (música)

Com a morte de Monderigón, que detinha a Liberdade, Liberata, em franco sofrimento, lança-se sobre o cadáver do seu amado chorando e, perante a *fúria disforme* das forças da Serpe e do Leão que a tentam separar do corpo de Monderigón, fuge de cena, e indo fugindo, mui fraca e mui febre, converte-se numa Lebre desaparecendo para sempre.

Com o fim da Liberdade selvagem, do Livre arbítrio (Liberata) e da luta pela Liberdade (Monderigón), surge a apoteose final, com o domínio das grandes famílias, da burguesia das cidades. Assim se comprovando o que o Peregrino disse no prólogo, assim a origem da nobreza, do clero e de todo o Poder senhorial.

Assim Gil Vicente, o autor, o afirma no *prólogo*.

E assim João de Barros dirá em 1532 (repetindo a transcrição):

*Pois falando em sangue e nobreza de alguns a que deram novos epítetos de magnos, castos, etc., sabes: o Júpiter, o Marte, o Hércules donde descendem? De Rómulo e Remo, pastores que andavam ao salto, e de Eneias e Antenor que venderam a pátria, e de outros de tão gloriosos feitos.(...)*

*Então se vires as suas águias negras, os leões rompantes, a serpe de duas cabeças, os grifos de ouro, os falcões de prata, as estrelas em campo de sangue, com seus paquifes mais revoltosos que as portas do Labirinto, não há fera, nem ave, nem cousa acima e abaixo do sol que seja sem dono.*

Aqui Gil Vicente fez questão de seguir de perto uma das tipologias comuns às tragédias gregas, dando logo a informação das consequências da tragédia de início, servindo a peça para expor como se chegou à situação apresentada pelo Peregrino no prólogo. Assim, o autor ao dizer que *a Comédia vai tão declarada e tão raso estilo, não serve de nada o mais argumento...*, pretende também dizer que a peça é bem explícita – *vai tão declarada* – não guarda grandes motivos ocultos – *e tão raso estilo* – nem apresenta algum segredo que não seja facilmente perceptível: *não serve de nada o mais argumento*. Assim também, segundo esta *nova invenção* do autor, a *Divisa de Coimbra*, não faz mais do que representar as *figuras* intervenientes no *mythos* desta grande *tragédia da humanidade*, a desdita de Liberata, e daí a infinita honra da Cidade de Coimbra.

Como dissemos noutra ocasião,<sup>45</sup> o mais importante na *acção dramática*, e nesta peça em especial por ser uma *Tragédia*, é, como diz Aristóteles na *Poética*, a *combinação dos incidentes* (incidentes no âmago dos episódios da peça): o *mythos*. Uma *tragédia* é, na sua essência, uma *figuração, não das pessoas, mas da acção e da vida, da felicidade e da desdita*. Numa *tragédia*, a felicidade ou a desgraça, são sempre resultado de *acções humanas*, – pelas personagens – *acções* que derivam dos acontecimentos no desenrolar da *acção dramática*, assumindo formas e dimensões que são consequência da prática dos indivíduos actuantes. Na *tragédia grega*,

45 Em Gil Vicente, *Auto da Visitação, Sobre as origens*. Publicado em Março de 2010.

ainda segundo Aristóteles, da desdita de uns há de resultar a felicidade e glória de outros e assim sucede nesta peça.

A protagonista, Liberata, pode incluir em si mesmo todas as qualidades, porém é pelas suas acções – pelo seu comportamento, pelas suas opções, pelas suas decisões – que será feliz ou não... Porque, *num drama, uma personagem não actua para representar um carácter, cada personagem inclui um carácter em função da acção*. Deste modo, é a *acção dramática* em si mesma, no seu *mythos*, que constitui o fim ou o propósito da *tragédia*, e este fim é o objectivo principal, constitui aquilo que é essencial e para onde nos conduzem todos os episódios e ou todas as suas partes constituintes.

No mundo real damos conta de decisões tomadas por dirigentes políticos, em momentos cruciais para a sociedade, que acarretaram consequências trágicas para o Homem e para a humanidade, assim como percebemos que outras decisões – também *acções humanas*, – tenham contribuído para um progresso da sociedade no sentido de maior bem-estar social e humano. Nesta peça, a *Tragédia de Liberata*, Gil Vicente expõe, por figuração sublimada da realidade, como Liberata cai em desgraça arrastando na sua desdita toda a *humanidade* (sociedade), ao deixar *ao deus dará* uma decisão que se impunha, mostrando-se incapaz de optar por uma das alternativas: assumindo *não tomar uma decisão*...

<i>A la ventura sagrada</i>	725	<i>Pois à Ventura sagrada</i>
<i>lo dexo y sálgame afuera,</i>		<i>o deixo e saio-me fora...</i>
<i>que esto m'es mejor hacer</i>		<i>Que isto me é melhor de fazer</i>
<i>que no estar apasionada,</i>		<i>do que estar inquietada...</i>
<i>que en la cosa venidera</i>		<i>No que há-de vir noutra hora</i>
<i>Dios sabe lo que ha de ser.</i>	730	<i>Deus sabe o que há-de ser.</i>

Podemos então concluir que se as consequências da tragédia são descritas desde logo no prólogo, como sublinha o autor, na primeira parte cria-se e apresenta-se o ambiente de sustentação do enredo e a expectativa do *drama* que se vai desenvolver na segunda parte. E, nesta peça, esta apresentação é feita de uma forma descritiva, como acontece no teatro grego que lhe serve de modelo. Assim, no primeiro acto o autor constrói o ambiente de suporte dramático da peça. Todavia, como já dissemos, o conteúdo da exposição inicial do Peregrino, no Prólogo, bem como das suas intervenções no final, no Epílogo, e depois no Êxodo, são parte essencial da peça e de todos os seus significados. No segundo acto, numa conjunção das situações trágicas descritas pelos interlocutores do primeiro acto, o autor resolve por fim o drama com a desdita de Liberata, pela morte trágica e traiçoeira de Monderigón e, com ela, o infortúnio, a *liberdade humana* que se some (lebre)

perdida para sempre, daí resultando a felicidade e a glória das famílias da nobreza, e de seus irmãos burgueses, salvas do cativoiro nas *suas* cidades.

A peça tem por plano de fundo mostrar donde vem o poder dominante na Europa, como teve origem o poder de umas poucas famílias sobre todas as outras. Começemos por mostrar (para demonstrar) os alicerces deste projecto de Gil Vicente – a *Tragédia de Liberata* – ao qual o autor ou não quis dar um título ou ele se perdeu, sendo alguns anos mais tarde nomeado na *taboada* (índice da *Copilaçam* de 1562) por *Comédia sobre a divisa da Cidade de Coimbra*.

## Sobre a situação na Europa

Escrevemos sobre a situação social e política, sobre as lutas ideológicas (de fundo religioso) na Alemanha, mas na Áustria, Suíça, Hungria e Boémia, a situação ideológica era semelhante, embora nalguns casos não tivesse conduzido a guerras, ou a guerras tão sangrentas. A *Reforma* fazia-se sentir também nos Países Baixos, na Borgonha e na França. Mas são as revoltas dos camponeses da Alemanha e a sua repressão em 1525, e as subsequentes acções de punição e massacre, que constituem os factos mais importantes na formação do *mythos* desta peça, porque tais acontecimentos foram os mais amplos e gravosos, e assim se destacaram na Europa. E sobre esses factos já escrevemos o suficiente.

Na época, mais a sul na Europa, assiste-se a uma pausa nas guerras entre a França e o imperador. Estas guerras haviam sido iniciadas em 1494, pelos direitos de herança dos reis de França a domínios na Itália (Nápoles), em confronto com os outros herdeiros com direitos a esses domínios.

A guerra entre a França e a Espanha (e com os Habsburgo) é retomada com a eleição do imperador em 1519, pois Francisco também tinha apresentado candidatura ao cargo. Todavia, as verbas investidas no suborno dos eleitores ficaram aquém daquelas que Carlos de Habsburgo investiu para o mesmo efeito, com o apoio dos banqueiros Fugger de Augsburg na Suábia.

Nas guerras entre a Francisco I de França e o Imperador Carlos V, lutava-se também pela definição das nações e suas fronteiras, a França luta pelos territórios que serão da sua nação, os reinos, ducados, condados e outros senhorios no seu interior, e mais aqueles que se situavam na linha de fronteira entre a França e o Império, a França e a Espanha. Mas, neste sentido, a França e a Inglaterra também mantêm ainda alguns territórios em disputa.

Se o problema das propriedades da Igreja de Roma estava a ser resolvido na Alemanha a favor dos senhores feudais com a guerra dos camponeses, em França

a questão da luta pelos grandes recursos agrícolas que a Igreja aí detinha – quase 80% dos terrenos aráveis – é em grande parte diplomática, quase sempre conduzindo à realização de concordatas. Mas o rei de França, Francisco I, quer mais do que o Estado Pontifício (o Papa) lhe quer conceder.

O novo Papa, que tomou posse em finais de 1523, Clemente VII, logo no ano seguinte mostra-se favorável a uma aproximação com a França, considerando o rei Francisco I um bom aliado para expulsar a Espanha e o Império com a perspectiva de unir os Estados italianos numa Nação. Uma das primeiras decisões foi a troca de banqueiros da Igreja e do Estado Pontifício, escolhe-os em Itália (Florença, Veneza) e em França (Paris, Lyon), abandonando os Fugger e a Espanha, como Gil Vicente assinala no *Auto da Feira* no natal de 1524, em Évora, com as palavras de entrada do Tempo, *mercador mor*:

[Tempo] *Em nome daquele que rege nas praças / de Anvers e Medina*<sup>46</sup> *as feiras que tem (...) // Quem quiser feirar / venha trocar que eu não hei de vender.*

A guerra é desencadeada e, entre avanços e recuos, fica interrompida quando a França foi derrotada em Pavia, com a prisão de Francisco I, em 14 de Fevereiro de 1525. Depois, o prisioneiro é transferido para Madrid, onde Carlos V o pretende subjugar, obrigando-o a aceitar a sua política para a Europa. O que se vem a concluir com o tratado de Madrid, de 14 de Janeiro de 1526. Pois, como prisioneiro, Francisco I de França tem de aceitar tudo o que lhe foi imposto para se ver livre da prisão – mais tarde contestará os termos do acordo tratado, por esse mesmo motivo, porque foi realizado sob pressão – até aceita a aliança de casamento (19 de Fevereiro) com a irmã do imperador. Aceita também a prisão dos filhos pela troca da sua liberdade e, em finais de Março de 1526 o rei de França é libertado ficando os seus filhos presos em Espanha.

Portanto esta peça foi escrita com certeza antes da libertação do rei de França, mas decerto que ficou concluída ainda antes da formação da aliança de Cognac em 22 de Maio de 1526 (França, Papa, Veneza, Milão, Florença e Inglaterra), a Liga Clementina contra o Imperador. Porque esta aliança provocou uma mudança drástica na situação política europeia que aqui nesta peça não está contemplada, e Gil Vicente vai representar essa situação de alianças e preparação para a guerra, numa outra peça que se seguirá, o *Clérigo da Beira*.

A realidade histórica figurada na *Tragédia de Liberata* refere-se a todo o ano de 1525 (embora com *conhecimento* do que se passou nos primeiros meses de 1526)

46 Anvers, Antuérpia (Flandres), a maior feira da Europa, onde os Fugger de Augsburg tinham a mais movimentada feitoria. E Medina del Campo (Espanha), onde se situava a maior feira da Península Ibérica, na época uma das maiores feiras da Europa. No *Auto da Feira*, figuram-se umas como as feiras do Anjo (Serafim), enquanto que as outras (Lyon, Paris, Veneza, Florença, Génova) serão as feiras do Demo: desenrolando-se a *acção dramática* no confronto entre os líderes pela escolha das feiras. Para o fim da peça: *Nunca vi tal feira!*..

e, assim de momento, o imperador (o Ermitão) põe e dispõe, ele é senhor de tudo, sobretudo dispõe livremente sobre o futuro do rei de França (o Lavrador) e dos seus domínios (filhos), embora Carlos V tenha estado (esteja) muito sofredor por tudo aquilo que se passou nas suas cidades da Alemanha, com a sua nobreza (Colimena e suas damas) e com a burguesia (seus irmãos), assediados nos seus próprios territórios pelas grandes revoltas e guerra dos camponeses.

## Construção das figuras

### Lavrador – *Francisco I de França*

Segundo Gil Vicente nos diz, pelo Peregrino, a peça *vai tão declarada / e tão raso estilo* que as personagens constroem e caracterizam a sua própria figura, e o suporte do *drama* faz-se pela descrição figurada da trágica vida de cada um dos primeiros intervenientes na acção: o Lavrador e o Ermitão.

Há mais do que uma forma de identificação da figura do Lavrador, todavia para não alargar demasiado este texto, ficamos pelas mais evidentes, quando ele se refere ao seu passado contando um resumo da sua história: o *homem generoso / de nobre sangue nascido* (170), o Lavrador, diz ter casado com a filha do *senhor da Bretanha meu igual* (186); pois ela, *uma pastora*<sup>47</sup> / *que andava nesta montanha / outra tal* como ele, um líder nascido com vários títulos nobiliários.

Ele é Francisco de Angoulême, duque e conde, ela é a duquesa Claude de France, filha de Ana da Bretanha. E ambos, para *fugirem* de uma *situação perigosa*, ou melhor, para se defenderem de um *Estado perigoso*, o Império, unem-se no reino de França, *nesta montanha*.

(Lavrador)	<i>Casé con una pastora que andaba en esta montaña otra tal, hija de grande señora y del señor de Bretaña mi igual. (...)</i>		<i>Casei com uma pastora que andava nesta montanha, outra tal, filha de grande senhora e do senhor de Bretanha, meu igual. (...)</i>
	<i>Ella cada año paría de dos en dos las crianzas</i>	185	<i>Ela em cada ano paria duas em duas crianças,</i>

47 O sentido de *pastora* aqui nesta obra tem o sentido de *pastor* como líder político (não burguês), no sentido dado por *pastoril português*.

Recorrendo às biografias ficámos a saber que a rainha Claude de France (nasceu em 13-10-1499) e morreu em 26 Julho de 1524, ainda muito jovem (cerca de dois anos antes da criação da peça. Morreu com 24 anos, ficando Francisco I, como se diz na peça: *viúvo dela*. Claude havia casado com Francisco em 18 de Maio de 1514, ainda não tinha 15 anos, e entre 1515 e 1523, isto é, em oito anos, ela teve sete filhos: *ela em cada ano paria*. E, como diz o Lavrador, os seus filhos nasceram sequencialmente, mas aos pares, primeiro teve duas filhas, uma em 1515 e outra em 1516, depois teve dois filhos, o primeiro em 1518, e o segundo em 1519... Assim se diz: *Duas em duas crianças*. Depois os outros filhos em 1520, 1522, 1523.

Os sete anos de desgraças a que o Lavrador se refere, *mas va en siete años / que no cojo pan ni nada / en mis heredades*, datam portanto de 1519, data da eleição do imperador. Como dissemos esta peça terá sido escrita em 1526, o rei de França foi libertado em Março desse ano após a chegada dos filhos a Madrid que, por decisão de Carlos V, o foram substituir no cativeiro. Porém, a peça não contempla nem a libertação de Francisco I, nem outra referência aos seus filhos ou à mãe deles. A descrição sobre a sua família serviu apenas como identificação da figura no Lavrador e da sua desdita ainda que também figurada. A situação figurada refere-se sempre a 1525, quando, estando prisioneiro, Francisco I está ainda completamente submetido à vontade de Carlos V, sem quaisquer alternativas.

Contudo, na peça, as personagens dos filhos do Lavrador figuram os pequenos Estados, condados, ducados e até outros senhorios, que estão na linha de separação – ainda em construção ou definição – entre a França e o Império, ou aqueles Estados que os líderes de então, de França e do Império, reclamam como sua herança. Esses Estados balançam entre o fazer parte da nação francesa ou fazer parte do Império, ou ainda, manter certa independência. Os casos dos Estados mais problemáticos, que estão figurados nesta peça, são os condados da Flandres, do Artois e sobretudo da Borgonha. Para este, significava a sua divisão: para a França o ducado e para o imperador o condado, ou toda a Borgonha para Carlos V.

Mas, o mais importante e controverso destes Estados é o ducado dos Bourbon, situado bem no centro da França, vizinho da Borgonha. Nestes anos que antecedem esta peça de Gil Vicente, acresce o caso da herança dos Bourbon, um dos grandes domínios territoriais que pertenceriam ao duque Carlos de Bourbon, condestável do reino, e depois, a sua *traição* à França como consequência de lhe terem sido tirados os direitos de herança, os seus títulos e os seus territórios, por decisão de Francisco, rei de França, beneficiando Luísa de Sabóia sua mãe.

O Lavrador caiu em desgraça e esta é a figuração da desgraça de um rei, e se à pior desgraça de um Lavrador correspondem aquelas suas lamentações na peça, podemos dizer que a pior desgraça de um rei é cair em cativeiro do seu maior inimigo. É o caso de Francisco I, está prisioneiro do imperador Carlos V em Madrid,



e é este quem o orienta e lhe dá todas ordens: *Vale más consejo bueno / a aquel que virtud ordena / que no pan.* (264). Nesta situação nada resta ao Lavrador senão aceitar tudo o que lhe é proposto, como sucedeu com Francisco I em Madrid.

Celipôncio e Liberata, são Estados vizinhos um do outro, um, o ducado de Bourbon, faz fronteira com o outro, a Borgonha, que está unificada (o ducado da Borgonha e outros seus domínios, está unido ao condado da Borgonha).

Galameno e Heridea são também Estados vizinhos um do outro, e estes, estão situados junto ao mar. Junto a Calais, o Artois faz também fronteira com a Flandres. A intervenção destas duas figuras na peça serve apenas para sublinhar o poder político de Carlos V na época, em relação ao resto da Europa, pois os condados do Artois e da Flandres, pertencem-lhe, é ele o Conde, mas são territórios que por tratados anteriores tinham já pertencido ao rei de França.

Esta personagem do Lavrador surge então caracterizada com extrema carga psicológica, de homem devastado pelo sofrimento derivado dos vários acidentes da sua vida. Um contínuo mal que recai sobre si sem que ele ou alguém seja por isso responsável senão, segundo a personagem, deus e a sua própria sorte, que marcaram a sua desdita. Como ele próprio expressa, sente em si o inferno e os espíritos danados nas suas entranhas. Na peça, foi o destino que marcou o Lavrador com vários infortúnios que ele vai enunciar nas suas lamentações, feitas no maior sofrimento, sempre perceptível ao público (na sua exclamação, segundo a época e o autor), ao ponto de desejar a sua própria morte...

## Ermitão – *Imperador Carlos V*

Em Janeiro de 1526, pelo tratado de Madrid para a libertação do rei de França, Carlos V ditará o que irá acontecer quanto à partilha dos pequenos e médios Estados fronteiriços, e Gil Vicente está de certo modo antecipando uma figuração do que prevê que venha a acontecer. Na peça, o Ermitão dita tudo aquilo que o Lavrador deve fazer com os seus filhos (Estados), pois caído em desgraça, o rei de França vê-se obrigado a aceitar todas as decisões de Carlos sobre os seus filhos, e sobretudo sobre os territórios, propondo uma nova reorganização, partilha dos Estados da linha de fronteira entre a França e o Império.

Contudo, embora seja conhecida a decisão sobre o casamento de Francisco I com Leonor de Habsburgo (apenas no *Prólogo* da peça), verificamos que o *mythos* da peça não contempla a libertação do rei de França.<sup>48</sup>

Pese embora que o Peregrino tenha afirmado que a *acção* se dá no passado, o que não deixa de ser verdade – e tão verdade que, em termos ideológicos, todo o sentido e significados da peça sucederam num passado longínquo, embora esse

48 Mais uma razão para a considerarmos anterior ao *Auto das Ciganas*.

passado seja figurado a cada momento pela actualidade, – uma identificação muito clara da figura é dada pela própria personagem do Ermitão, quando ele diz ser o rei de Córdova e Andaluzia. Ele só pode ser Carlos V, I de Espanha, que havia ainda poucos dias, 11 de Março de 1526, tinha casado com Isabel de Portugal em Sevilha, e daí seguido para Córdova e Granada. Tudo isto está ainda bem presente na memória do público da Corte portuguesa.

Ermitão	<i>Yo soy el rey Ceridón de Córdoba y Andalucía, y un salvaje a que llaman Monderigón cativó una hija mía por mi ultraje.</i>		<i>Eu sou o rei Ceridón de Córdova e Andaluzia. E um selvagem, (salvage) a que chamam Monderigón, prende-me uma filha em via de meu ultraje.</i>
	<i>Y cativó un su hermano a que llaman Melidonio y cuatro damas me robó el cruel tirano por el poder del demonio y de sus llamas.</i>	345      350	<i>E cativou um seu mano a que chamam Melidónio. E quatro damas me roubou, cruel tirano, pelo poder do demónio e suas chamas.</i>

Como dissemos o *mythos* da peça refere-se a 1525 e, ainda em Abril e Maio desse ano e até um pouco mais tarde, as revoltas de camponeses na Alemanha estavam em efervescência, dominavam várias cidades e em muitos casos tinham a burguesia dessas cidades a seu favor. Algumas dessas cidades eram Memmingen, Wurzach, Baltringen, Stuttgart, Freiburg, Frankenhausem, Mühlhausen, etc., elas estão figuradas na peça pela filha Colimena (Coimbra) e um seu mano Melidónio (burguesia de Coimbra, Lousã) suas quatro damas Sossidéria (Arrifana) Belicrasta (Crato) Perigéria (Alegrete e Monção) Silvenda (Arraiolos) e seus quatro irmãos figurando a burguesia destas cidades. Assim, os *quatro irmãos delas* estão também presos. Ao todo são dez, são cinco casais, mas o número serve apenas para dizer que se contam, que são muitas, mas que não se sabe quantas cidades da Alemanha e suas famílias nobres, e seus irmãos burgueses, estão presas pela *multidão gigante e selvagem*, que saca e queima castelos, mosteiros e abadias, figurada no terrível Monderigón, que é *homem e mais*.

Os nomes e a quantidade de damas, são apenas isso nomes de família e suas cidades, e seus irmãos, seus governantes burgueses, assim se verá no final da peça. Eles correspondem de uma forma simbólica à realidade na Alemanha, simbolizam as cidades e os *senhores feudais*, tal como os seus irmãos simbolizam a grande burguesia (os governos) das cidades em poder de multidões (gigantes) de populares

(revoltados) selvagens (Monderigón), os camponeses, mas também muitos mineiros, tecelões, artesãos, alguns frades e outros tantos pequenos burgueses.

A figura do Ermitão surge caracterizada no texto da peça como soberba e altiva, assumindo-se como uma entidade superior (imperador) que observa e compreende todos restantes seres, quer no seu íntimo e identidade, quer nas actividades que exercem e as suas competências, quer ainda nas relações de uns com os outros. Contudo, este seu carácter serve também para disfarçar e esconder o seu próprio sofrimento, a sua solidão (de onde lhe vem o *epíteto* de ermitão) em relação à generalidade dos meios sociais, e ao recalcar voluntário do seu carácter mais humano. A personagem exprime-se de modo calmo e compassado sem altos nem baixos.

### **Celipôncio – *Carlos III duque de Bourbon***

No centro de França, a sudoeste da Borgonha e seus domínios, fazendo com estes fronteira, o ducado Bourbonnais e o de Auvergne eram territórios de Carlos III de Bourbon<sup>49</sup>, titular por casamento com Susana de Bourbon, filha dos duques em casa de quem Carlos de Montpensier havia sido educado. Carlos III, duque de Bourbon, foi até 1522 um dos homens mais importantes de França, cabendo-lhe o comando dos exércitos de França e, desde o reinado de Luís XII, ele era o condestável do reino: *Celipôncio é o primeiro*. Ao serviço da França com Luís XII, e depois com Francisco I, Carlos de Bourbon entrou em diversos combates prestando grandes serviços ao reino.

A sua mulher, Susana, morre em Abril de 1521 sem deixar descendência e, o rei e sua mãe, Luísa de Sabóia, também possíveis herdeiros, levam a questão da herança ao tribunal, que decidirá contra o duque Carlos, retirando-lhe os domínios e o título que antes lhe pertenciam pelo casamento. Todavia, mesmo antes do processo estar concluído já o rei Francisco I entregava a sua mãe, Luísa de Sabóia, a maior parte dos domínios que ainda seriam de Carlos de Bourbon.

Como reacção ao tratamento imposto pelo rei de França, em Julho de 1523, Carlos de Bourbon celebra um acordo com o imperador e depois com Henrique VIII, aliando-se com estes na perspectiva de destituir Francisco I de rei de França. E, com a promessa do imperador de o casar com Leonor de Habsburgo (o *Leão*, primeiro brasão de armas dos Habsburgo), irmã do imperador e viúva de el-rei Manuel I de Portugal, ao fim de pouco tempo Carlos de Bourbon<sup>50</sup> torna-se um dos

---

49 Duque do Bourbonnais, do Auvergne e de Châtellerault; Conde de Clermont en Beauvaisis, de Montpensier, do Forez, da Marche, de Gien e de Clermont en Auvergne; dauphin do Auvergne; Visconde de Carlat e de Murat; Senhor de Beaujolais, de Mercoeur, do Roannais, de Combrailles, de Annonay, de La-Roche-en-Rénier e de Bourbon-Lancy.

50 Carlos de Bourbon morreu ao serviço do imperador em 6 de Maio de 1527, no assalto a Roma, início do que é conhecido como o *saque de Roma*.

chefes militares ao serviço do imperador Carlos V. Francisco I de França coloca a sua cabeça a prêmio por *traição*, oferecendo uma elevada quantia.

Entre 1524 e 1526, Carlos de Bourbon, ao serviço do imperador, está presente nas lutas pelo domínio de Milão e participa na batalha de Pavia num lugar de pouco destaque atribuído pelo marquês de Pescara. Depois de forçado a desistir do casamento com Leonor, porque o imperador a quer casar com o rei de França que entretanto enviuvou e, em substituição, promete-lhe o ducado de Milão (a *Serpe* dos Visconti, o brasão de armas do ducado), a cidade onde Carlos de Bourbon vai permanecer durante algum tempo. E enquanto Francisco I está preso em Madrid, Carlos de Bourbon participa em campanhas militares juntamente com o comandante dos lansquenets, Jorge de Frundsberg, no Tirol e no sul da Alemanha.<sup>51</sup>

A figura de Celipôncio, embora não se possa considerar um universal do engano ou da *traição* é, no contexto desta peça de teatro, a figura do favorecimento ao Poder, a figura que se vai juntar sempre ao que lhe parece ser mais poderoso, ao que vai vencer. Esta caracterização realiza-se na peça com a descrição do seu encontro com a Serpe e o Leão: *Ellos veníanme a matar / yo fui los halagar* (575) / *echando la ballesta a mal, / y tomáronme amor tal / que no me pueden dexar*. Contudo, como dissemos, a figura não constitui um universal da *traição humana*, porque não é este um objectivo desta peça.

Assim a caracterização de Celipôncio, como é normal em Gil Vicente, faz-se progressivamente pela *acção dramática*, seguindo a norma de Aristóteles: *cada personagem inclui um carácter em função da acção*. Na peça Celipôncio é também um homem apaixonado pela beleza imperial de Colimena e, a sua felicidade com aquela que é objecto da sua paixão, implica a sua libertação do cativo imposto pelo selvagem Monderigón.

Portanto, Carlos de Bourbon figurado na peça como Celipôncio, confronta-se com antigos inimigos, porque, *Ellos veníanme a matar* (575) / *yo fui los halagar / echando la ballesta a mal, y tomáronme amor tal / que no me pueden dexar*. Assim conseguindo uma aliança com o Leão e a Serpe, e em conjunto estão preparados para se defenderem de qualquer situação, e por fim terão por objectivo matar Monderigón. Como se vê na peça a adulação de Celipôncio (*yo fui los halagar*) pela Serpe e pelo Leão tem a sua equivalência no mundo real, pela enorme aproximação de Carlos de Bourbon aos objectivos do imperador, tanto em relação aos combates contra o rei de França como às campanhas contra os camponeses da Alemanha. Sublinhando assim Gil Vicente a aliança do filho do Lavrador (nobreza francesa) com o Ermitão (nobreza alemã) para combater Monderigón (camponeses).

---

<sup>51</sup> Após a formação em 1526 da Liga de Cognac contra Carlos V, Carlos de Bourbon regressa às campanhas do imperador contra os franceses no norte de Itália e Lombardia. Morre em 6 de Maio de 1527 no assalto a Roma que vai provocar o saque da cidade.

## Liberata – *Borgonha*

Pelo tratado de Arras de 1482, que consagra a vitória de Luís XI de França, a Borgonha passaria a fazer parte do reino de França, pois nesse tratado ficou estabelecido que Margarida, filha de Maria da Borgonha e de Maximiliano de Habsburgo, deveria casar com Carlos, filho de Luís XI, rei de França, e que receberia por dote os Condados da Borgonha, de Mâcon, de Auxerre, de Charolais, o Senhorio de Salins e o Condado do Artois. O Ducado da Borgonha que já estava sob domínio da França foi anexado ao reino. Margarida de Habsburgo (n.1480) seria educada na Corte de França, de Luís XI, para ser rainha casando com o seu filho que será o Carlos VIII de França. Todavia, com a morte de Luís XI em 1483, abrem-se logo as hostilidades entre o rei Carlos VIII de França e Maximiliano de Habsburgo pelo domínio da Flandres e do Franco-Condado.

Nos finais do ano de 1490, Maximiliano casa por procuração com a duquesa Ana da Bretanha, mas este casamento violava o Tratado de Verger que proibia o casamento dos duques da Bretanha sem o consentimento do rei de França, e assim, Carlos VIII para adquirir a herança da Bretanha para a França, impede que o enlace se realize. E em 1491 casa ele com a duquesa Ana da Bretanha, rompendo o já estabelecido casamento com Margarida Habsburgo e anulando, desse modo, o tratado de Arras. Os Condados da Borgonha, do Artois e o Charolais ficam pendentes sob a autoridade dos Habsburgo (Maximiliano e filha Margarida) enquanto os restantes condados pendem para o rei de França.

Após diversos conflitos, finalmente já no século XVI, chega-se a um acordo que se realiza com o pacto de neutralidade, entre o rei Luís XII e os Suíços (incitados pelo imperador Maximiliano). Um acordo de interesses entre o Ducado (domínio francês) e o Condado da Borgonha, o acordo foi assinado em 8 de Julho de 1522, em Saint-Jean-de-Losne, consagrando a união da Borgonha num só Estado. Contudo a *querela da Borgonha* vai voltar a abrir-se, como uma consequência das intenções do imperador, após a sua vitória na batalha de Pavia e a prisão de Francisco I de França em Fevereiro de 1525, preparando a subversão na Borgonha ao mesmo tempo que decide que a Borgonha lhe seria entregue, muito embora a decisão popular já fosse do domínio público na Europa, com a firme intenção de manter válido o tratado de Julho de 1522, por manifestações e movimentos vários.

Figurar em *Liberata* a Borgonha, assentou na perfeição. Ela é uma mulher dividida entre o amor ao irmão Celipôncio e o amor a Monderigón, e assim também a Borgonha, dividida entre a França (ducado) e a Alemanha (condado). Mais ainda, o Império levará a cabo, durante anos, várias tentativas de sublevar a Borgonha para que a população e os seus deputados cedam à vontade de Carlos V, todavia, sem nunca obter qualquer sucesso. De qualquer modo, com o rei de França preso,

Carlos V recupera para si o Condado da Borgonha (a Borgonha dividida), que fica sob a protecção do Leão dos Habsburgo. Liberata fica sob a protecção do Leão e da Serpe, a protecção de Celipôncio (na promessa do Milanês). E assim surge a intervenção de Melidónio junto de Liberata (como parte da Alemanha), figurando na peça as tentativas por parte da Alemanha em sublevar a Borgonha, para que se junte ao Império através da revolta popular, donde quem envia Melidónio (burguesia) para chegar a acordo com Liberata é Monderigón (revolta popular).

Mais tarde, os Estados da Borgonha, reunidos em 3 de Junho de 1526, reafirmam o seu *livre arbitrio*: os seus deputados repudiam ser súbditos do imperador, recusam-se a ratificar o tratado de Madrid de 1526 e sublinham a sua firme vontade de «*permanecer perpetuamente súbditos da mui nobre e mui feliz Coroa de França*».<sup>52</sup> Isto é, reafirmam a sua união (Ducado e Condado) e portanto sob o domínio da França, onde o Ducado já estava anexado ao reino.

Figurando a Borgonha, Liberata afasta-se das suas origens por sua própria escolha, ela decide sobre o seu futuro no mundo real, preferindo a protecção da Coroa de França, e assim, nesta peça de Gil Vicente, converte-se no símbolo do *livre arbitrio*, o poder de decisão, o poder de escolher o seu futuro, como símbolo de toda a humanidade. Contudo, na realidade, a Borgonha na sua escolha, pela vontade de permanecer no seu refúgio, sob a protecção e na dependência de outro, correspondeu a abdicar da sua própria liberdade. Pela leitura que Gil Vicente faz da realidade da época, Liberata no seu primeiro solilóquio manifesta o desejo de voltar ao seio da sua família, sublinhando a saudade de sua irmã mais próxima, Heridea (Flandres): *Soledad tengo de ti / Heridea, hermana mía, (...) // Y aquel tiempo pasado / de nuestra conversación / dulce y bella...* [Borgonha e Flandres]. Depois exprime a esperança de ver uma França unida que venha a incluir, junto de seu pai, Francisco I, todos os seus irmãos agora dispersos (Flandres, Artois), mas sobretudo o território de seu *hermano* Celipôncio, seu guardador (o ducado de Bourbon), território que a protege (pelo mapa geográfico), que está já como propriedade da família real de França: aquele abrigado *que fue ya cosa poblada / y aún palacio*.

Nesta peça, Liberata enfrenta a escolha entre Monderigón ou seu irmão Celipôncio, ela detém o *livre arbitrio*. A questão colocada que conduz Liberata à sua desdita, é ela não ter a firmeza da decisão, não decidir pelo amor a Monderigón, que teria o mundo na mão, – *ternéis el mundo en la mano* – deixando o seu destino ao *deus dará*, ao acaso dos acontecimentos, sublinhando o autor, também assim, o papel da mulher na sociedade, pela necessidade da sua intervenção activa nas decisões, quer sobre o seu futuro, quer sobre o da humanidade. Pois, se acaso Liberata decidisse por Celipôncio continuaria na sua dependência e, assim, na depen-

52 Em francês: demeurer perpétuellement souz la très noble et très heureuse couronne de France. J. Richard, Histoire de la Bourgogne, Éd. Privat, 1988 (ISBN 2-7089-1680-7) - p.229.

dência do Império. Pelo contrário, a escolha por Monderigón significaria a liberdade de Liberata, assumida pelo seu arbítrio, significaria portanto, a independência da Borgonha pela sua própria vontade (arbítrio) e poder (Monderigón) do seu povo. Mas não era este o destino da Borgonha e, para os objectivos de Gil Vicente, é esta Borgonha indecisa, que quer permanecer sob a coroa de França (desaparecer como Estado), que mais convém para representar a perda “permanente” da *liberdade humana*, transformada numa Lebre (roubada em *Clérigo da Beira*), ideia que está no âmago desta sua peça.

### **Galameno – *Carlos de Habsburgo Conde do Artois***

O conde de Artois é Carlos de Habsburgo, o imperador, e Galameno em verdade, tal como Heridea, não tem grande participação no drama. Estas duas figuras completam o *mythos* preenchendo os dados do mundo real, servem para sublinhar a força do imperador. Assim sendo, ele quer *ser aventureiro por esse mundo*, mais além (*plus ultra*), e a irmã não tem que ter outras preocupações senão sobre si própria, porque ele se encarregará de todas as outras coisas: *yo de lo al*.

De algum modo a hipótese de irem à aventura, de tomarem o destino nas mãos, – *quem não arrisca não petisca*, – também quer dizer que podem arriscar uma luta pela sua independência.

### **Heridea – *Condado da Flandres***

Como acabámos de referir, também neste caso, sendo o imperador Carlos V o titular do condado, a figura de Heridea é o condado como nação, a Flandres, e ela com Galameno *põem as mãos no fogo pelo que disse o Ermitão ainda agora!*

E assim este par de personagens desaparece de cena, indo à sua sorte.

(Heridea)	<i>Porque quien no se aventura como dicen comúnmente por ahí, no espere por ventura qu'el bien nunca está presente luego allí.</i>	320
-----------	--	-----

### **Monderigón – *Multidão dos Camponeses***

Monderigón representa nesta peça os camponeses revoltados, que dominam durante algum tempo alguns castelos, feudos e cidades da Alemanha. Monderigón faz parte do par de figuras sublimadas desta peça, ele figura a *liberdade selvagem*, do animal da selva não domesticado, mas também a *liberdade conquistada pelo*

*Homem* que, com toda a força do seu sangue e pela sua revolta controlada, se impõe dominando os seus opressores. Na peça, estes dois aspectos surgem como pólos opostos da liberdade humana: (1) livre porque selvagem e sem imposições; (2) livre porque, pela força se libertou da opressão que lhe foi imposta, impondo-se e dominando os seus opressores. Aspectos importantes da *liberdade humana* que, conforme o autor figura na peça, excluem um terceiro aspecto, (3) uma *liberdade de escolha* consciente e livre, o *livre arbítrio*, que como dissemos está representado pela figura sublime de Liberata: *Senhora, dai-me arbítrio...*, / *que eu volte, p'la esperança / com que viva* (530).

Assim Monderigón é livre porque cativa e controla aqueles que, se assim o não fizer, lhe fazem a guerra e o oprimem. Porque já antes lho haviam feito, roubando-lhe a liberdade de ser selvagem. Ele também é livre porque, pelo seu amor à liberdade, se confronta e luta para a alcançar, e é livre porque é capaz de se entregar a um cativo especial, o seu amor ao *livre arbítrio* (Liberata).

Monderigón	<i>Que escuteis</i> <i>— que a minha serra viestes —</i> <i>e creiais quanto por vosso</i> <i>me tereis.</i>	
	<i>Que eu bem posso subjugar-vos</i> <i>sem ponderar vossa pena,</i> <i>nem querelas...</i> <i>Mas eu não quero enojar-vos</i> <i>como fiz a Colimena</i> <i>e às donzelas.</i>	495      500
	<i>Porque se o fiz, foi p'la guerra</i> <i>que seu pai mais me fazia,</i> <i>percebestes.</i> <i>Mas vós! Vida nesta serra,</i> <i>formosa, sem companhia,</i> <i>me prendestes.</i>	    505

Pelo contrário, Liberata não quer mais lutar, apenas foi capaz de abdicar da sua liberdade, por escolha própria, usando o seu *livre arbítrio*, preferindo conservar-se abrigada e em segurança, sob a protecção de seu irmão. Liberata não detém mais a sua liberdade, porque por amor paterno ou fraterno a entregou a outrem, e não luta mais pela sua própria liberdade, resta-lhe a lealdade: *Oh dudosa confusión / a quién tendré lealtad / al amor o al hermano?* (710) / *Bien siento a cuál es razón / mas no tengo libertad / que amor la tiene en su mano.*



Monderigón detém a liberdade, ele é o seu senhor, porque luta por ela, porque com a sua luta pela liberdade, se obriga a dominar mantendo sob cativo o penhor – como garantia da sua liberdade, – de quem antes se havia apropriado de si, da terra e de todos os haveres, deixando-o num vazio, num deserto de que é rei. *Rey de los desiertos so / el más cruel venturero / que de Armenia salió / y más fino caballero. // Y cuanto, señora mía, / a saber qué es lo que quiero, / tan desacordado muero / que no sé lo que quería / tanto estimo lo que quiero...* (685) *// Y es, que os vais comigo..., / ternéis el mundo en la mano.*

Deste modo traduziu o autor o seu conceito de *liberdade humana*, pela conjunção (união) dos três elementos que expusemos atrás, que se haviam de resolver no casamento de Monderigón com Liberata. A aliança (casamento) entre a *liberdade* de Monderigón, cativando os seus opressores, e o *livre arbítrio* de Liberata, daria aos dois, e assim à humanidade, o *mundo na mão*.

Monderigón havia pedido a Liberata o *arbítrio*: *Senhora, dai-me arbítrio..., / que eu volte, pela esperança / com que viva.* (530). Mas ela já o havia negado. Este *arbítrio* está figurado nos constantes dilemas que Liberata coloca a si própria, mas ela mantém uma constante indecisão, reconhecendo já não ter liberdade: *mas no tengo libertad / que amor la tiene en su mano* (712), pois abdicou da sua liberdade por amor a seu irmão, por aquela segurança que será a sua desdita ao deixar o seu destino à *vontade de Deus, ao deus dará*. Assim, só Monderigón lhe pode devolver a liberdade retirando-a daquele seu abrigo, mas para isso, ela tem de decidir pelo seu amor a Monderigón, retomando o *livre arbítrio* de que é detentora ao fazer a própria sua escolha.

Resumindo, esta peça tem como protagonistas Monderigón e Liberata, e da sua união depende o sucesso do Homem em alcançar uma plena *liberdade humana*. Monderigón detém a liberdade, pois está na sua mão o poder de a dar, ou a tirar, todavia, ele não tem *arbítrio* – para usufruir plenamente da liberdade, ele deveria poder escolher – ele não tem *livre arbítrio*, porque ele não tem escolha, ele tem de manter cativos Colimena e Melidónio seu irmão, suas damas e seus irmãos, para poder desfrutar da liberdade, pois não o fazendo, el-rei Ceridón, Colimena, suas damas e seus irmãos, voltarão a fazer-lhe a guerra, oprimindo-o de novo, tirando-lhe a liberdade, fazendo dele um escravo. Liberata detém o *livre arbítrio*, mas já não tem liberdade porque, por amor a seu irmão, se entregou à sua protecção abdicando das suas decisões, entregou-se a Celipôncio e seus aliados na Serpe e no Leão. Só Monderigón, pelo seu amor à liberdade, mantendo a sua liberdade e, em conjunção com o seu amor a Liberata (*livre arbítrio*), poderá devolver a liberdade a Liberata, libertando-a do abrigo em que se encontra.

Assim o *incidente*, que vai resolver esta peça na tragédia universal, surge pelo comportamento (numa traiçoeira *peripécia*) de Celipôncio na *acção* do drama. Este

*engana Monderigón e trai Liberata*, sua irmã, porque ela não queria a morte de Monderigón, até porque ela reconhecia que aquele território (naquela serra) era seu, dele. Contudo, também as decisões (ou suas falhas, ou indecisão) de Liberata estão na origem da sua tragédia.

Celipôncio decide em favor de si próprio, do seu amor e do seu estatuto social, mas a ideia da *traição* está também e ainda presente na própria figura, porque o figurado troca o rei de França (o Lavrador seu pai) pelo imperador, a aliança com a Serpe e o Leão e a paixão por Colimena, isto é, Celipôncio trai os seus, sua irmã, sua ascendência, trai todos os seus pares, para ascender ao serviço da Serpe e do Leão, a quem antes havia bajulado, para ascender a um outro estatuto, a uma outra classe. Enquanto que Monderigón estava disposto a lutar por tudo e com tudo para alcançar a sua união com Liberata, até a matar o irmão dela, Celipôncio, e embora reconhecendo que seria uma vileza desnecessária, ele não hesitaria em o fazer, se a isso se visse forçado para conquistar a união com Liberata. Quando Celipôncio lhe pergunta se não haverá uma contrapartida ao desafio de Monderigón para o duelo entre os dois, este diz-lhe que sim, que lhe entregue Liberata, que a convença a segui-lo. E Celipôncio engana-o, traindo por cobardia a sua palavra e a confiança que lhe foi entregue por Monderigón, traindo a sua irmã e todos os princípios da honra de um cavaleiro que foi desafiado para uma duelo.

### **Leão – os Habsburgo**

O Leão rompante dos Habsburgo foi, é nesta época, e vai manter-se sempre como o brasão da família Habsburgo da Áustria. O mesmo leão sobre fundo amarelo é a divisa de Carlos V de Habsburgo como Conde da Flandres, do Artois e de outros domínios. Os condados sob domínio imperial conservam essas *armas*, onde a tia do imperador, Margarida de Habsburgo, é a governadora.

Podíamos acrescentar que também muitos outros têm o leão rompante como divisa, ou mesmo um ou três leões passantes, como no caso de Jorge von Waldburg-Zeil, o *Jorge dos Camponeses*, cuja divisa são três leões passantes, mas não é esse o objectivo de Gil Vicente, senão o de indicar as *armas* dos Habsburgo, como antes dissemos quando nos referimos a Celipôncio, neste caso representando as forças militares em favor do imperador Carlos V.

### **Serpe – o duque de Milão (e Valois-Orléans-Angoulême)**

Francisco I rei de França, filho de Charles de Orleans e de Louise de Savoie, herdou de seu pai os títulos de duque de Orleans e de Conde de Angoulême. Era descendente de Louis I (1372-1407), duque de Orleans, casado com Valentine Vis-

conti, filha do duque de Milão. Os Visconti estão na origem da Serpe no braço de Orleans e Angoulême.

A descendência de Valentine Visconti colocava Francisco I de França como um dos pretendentes ao ducado de Milão (herança), em confronto com Francesco Sforza também descendente dos Visconti. A disputa dos reis de França pelo ducado de Milão, toma forma com as guerras entre o duque Ludovico o Moro (Sforza) e Luís XII (senhor de Orleans) rei de França, este foi senhor de Milão em 1499-1500 e depois entre 1501 e 1512, e Francisco I, entre 1515 e 1521 (com o seu rival Maximiliano Sforza, preso em França). Entre 1521-1524 Milão esteve entregue a Francesco II Sforza e, depois, entre 1524 e 1525 de novo a Francisco I de França. Por fim, com o tratado de Madrid de 1526, Francisco I vê-se obrigado pelo imperador a ceder os direitos pelo ducado.

Assim, no período da acção desta peça de Gil Vicente (e até à assinatura do Tratado de Madrid em 1526), Francisco I de França é o duque de Milão, senhor da *Serpe*, mas, enquanto prisioneiro, outros assumem o ducado e o governam, entre eles destaca-se Carlos de Bourbon (Celipôncio) numa altura em que lhe foi prometido o ducado de Milão em substituição da promessa do seu casamento com Leonor, a irmã de Carlos V (viúva de Manuel I de Portugal).

Assim, nesta peça, a figura da *Serpe* toma a forma do (Milanês) das forças militares em favor do seu senhor, o duque de Milão.<sup>53</sup> Mas, como já dissemos antes, também a forma das armas dos duques de Orléans, Valois e Angoulême.

## Buzina – manifestos de Lutero

A Buzina figura na peça os manifestos de Lutero, em especial, as cartas à nobreza e, mais tarde, depois de muitos outros impressos e sermões a favor dos *senhores* feudais, a sua publicação mais feroz: *Contra as hordas ladras e assassinas dos camponeses*.

E, como se diz na peça, a *Serpe* e, especialmente, o *Leão*, os Habsburgo e as suas forças, conhecem muito bem o trabalho e as publicações de Lutero.

## Melidónio – *Burguesia da cidade alemã (seus governos)*

Na peça Melidónio é enviado por Monderigón apresentando-se como mediador entre ele (os camponeses revoltados) e Liberata. Assim como Melidónio, ela tem também uma dupla figuração. Em Liberata está também figurado um símbolo da

<sup>53</sup> Em *Templo de Apolo*, peça escrita pouco antes desta, com Francisco I preso em Madrid, Gil Vicente figura Carlos V também como duque de Milão, pois ao enaltecer a imperatriz Isabel diz: *Muito bem andou Castela / Navarra e Aragão / pois tem rainha tão bela / e duquesa de Milão*. Contudo, isso não quer dizer que nesta peça também o faça, pois em *Templo de Apolo* está a enaltecer o imperador o mais que lhe é possível.

nobreza dialogante (com capacidade de decisão), capaz de aceitar a vontade dos representantes do povo (tal como o que se passou com a Borgonha), pois afinal na época (1525) ela também é Alemanha, pelo Condado da Borgonha. Na situação política da Alemanha, só a nobreza tem *livre arbítrio*, só ela tem poder de decisão. No *mundo real* é aos senhores das cidades livres (Memmingen, etc.) e seus governos (a burguesia – Melidónio) que os camponeses recorrem como tentativa de diálogo, a eles apresentam os *doze Artigos* que se dirigem aos senhores feudais, àqueles que detêm de facto o *livre arbítrio* (Liberata) – que detêm o poder de decidir, – e que poderiam estar dispostos a aceitar a vontade dos outros e a dialogar.

Melidónio apresenta-se *muito desfigurado, coberto de cabelo e com uma braga de ferro* – a fim de se confundir com a revolta popular – provocando o espanto de Liberata, mas ela depressa o reconhece como *outro*, recusando qualquer acordo através de Melidónio, mas procurando obter dele informações sobre o seu amado.

Como os restantes irmãos das damas cativas, e a condizer com o seu carácter burguês, na peça a figura de Melidónio representa a *burguesia*. A personagem surge caracterizada com uma linguagem simples, mais pragmática, algo apressada e até com apresentação de soluções toscas: *Qué tengo allá de decir / ya lo querría saber / y que fuesse nueva buena (...) diré, que no os hallé.*

## Colimena (e suas quatro damas) – *Nobreza feudal alemã*

### Quatro irmãos – *Burguesia da cidade alemã*

Tal como as suas damas, também prisioneiras de Monderigón, a figura de Colimena representa a nobreza alemã e os seus feudos, como se deduz do êxodo, no final da peça, convertendo ou transferindo os seus nomes e as suas cidades para o território de Portugal.

Colimena a *princesa*, e as suas quatro damas (a nobreza), assim como os quatro irmãos destas (a burguesia), traduzem, pois, os resultados da luta dos camponeses da Alemanha, e o desfecho da *Tragédia de Liberata*, que se conclui com a felicidade e a glória da nobreza e da burguesia, como consequência do *engano e traição* de Celipôncio, com a vitória do Leão e da Serpe sobre Monderigón.

A execução de Monderigón que é homem e mais (muitos homens), que luta por alcançar a liberdade humana, plena, sem opressões, provoca a desdita de Liberata que se transforma numa *lebre* e se some, desaparece perdida para sempre. Assim, falhada a aliança (casamento) de Liberata com Monderigón, constata-se a perda da liberdade (lebre perdida). Esta *tragédia humana* tem como desenlace a glória das grandes famílias e seus irmãos burgueses (cidades).

### **As figuras da *Tragédia de Liberata***

---

<b>Peregrino</b>	– Gil Vicente
<b>Lavrador</b>	– Francisco I de França
<b>Ermitão</b>	– Imperador Carlos V
<b>Celipôncio</b>	– Carlos III duque de Bourbon
<b>Liberata</b>	– Borgonha (Nação)
<b>Galameno</b>	– Carlos de Habsburgo Conde do Artois
<b>Heridea</b>	– Flandres (Nação)
<b>Monderigón</b>	– Camponeses da Alemanha
<b>Melidónio</b>	– Burguesia das cidades da Alemanha
<b>Colimena</b>	– Nobreza feudal da Alemanha (cidade)
<b>Leão</b>	– os Habsburgo
<b>Serpe</b>	– os Valois, Orléans, Angoulême
<b>Buzina</b>	– Lutero, <i>Contra as hordas de camponeses</i>
<b>4 – damas</b>	– Cidades “ocupadas” da Alemanha.
<b>4 – irmãos</b>	– Burgueses das Cidades “ocupadas”.

### **No êxodo, damas e irmãos, são figurados e descodificados.**

---

<b>Perigéria</b>	– Nobreza feudal alemã
...seu irmão	– Burguesia da cidade alemã
<b>Belicrasta</b>	– Nobreza feudal alemã
...seu irmão	– Burguesia da cidade alemã
<b>Silvenda</b>	– Nobreza feudal alemã
...seu irmão	– Burguesia da cidade alemã
<b>Sossidéria</b>	– Nobreza feudal alemã
...seu irmão	– Burguesia da cidade alemã

## ***Reconstruindo a peça*** ***Cenários e adereços***

Atente-se que um Castelo como prisão, onde se encontram cativas as donzelas e seus irmãos não faz parte da encenação, e portanto nem do cenário, constitui apenas uma figuração ideal alegórica, uma forma imaginária para ser construída por cada espectador (leitor) no seu próprio imaginário, a imagem de um grande conjunto de cidades sitiadas ou em poder do poder dos revoltados Camponeses da Alemanha (1524-1526).

Supomos, pela estrutura do texto da parte final da peça, que Gil Vicente terá apresentado o seu finalizar (o Êxodo, o espectáculo) estando ele, o Peregrino, à boca de cena como no início no palco, sem cenário, enquanto que as figuras que representam as personagens antes cativas, terão entrado no salão pelo lado oposto, pela plateia. Supomos ainda que cada um dos pares – casal de irmãos, talvez com o homem conduzindo a dama segurando-a pela mão e erguendo-a – terá entrado desfilando em cortejo conjunto com a música e homens de armas, como refere a didascália: *Entra Colimena e suas damas com seus irmãos com grande aparato de música, e a Serpe e Leão acompanhando a dita princesa*. Assim, os casais no percurso seriam acompanhadas pelos músicos, e por colunas laterais de elementos da guarda real armados com os seus escudos representando as armas da Serpe e do Leão, ou que estes também poderão ter feito um corredor desde a entrada no Salão até à boca de cena. E que, quando acaba a peça o mesmo cortejo sai fazendo o percurso inverso, *saindo-se com sua música*.

Deduzimos isto, porque antes do êxodo, – a apoteose do Cortejo de Colimena e suas damas e irmãos, com a sua entrada e saída acompanhada de música, aquilo que constitui o espectáculo, – supomos ainda que Gil Vicente como Peregrino, se dirige ao palco de forma compassada, fazendo tempo, e depois, calma e solenemente apresenta o epílogo da peça: são duas quadras de rima maior onde o autor explica o desfecho da tragédia com a morte em cena de Monderigón, sublinhando a peripécia e o seu desenlace, e mais, acentuando a grande homenagem ao lutador. Pois, o rio Mondego recebe o seu nome por memória de Monderigón, e Penacova, lembra a sua morte em luta pela **Liberdade Humana**, pela sua união com Liberata (*livre arbítrio*), de pé firme, naquele(s) campo(s) de batalha. O Peregrino destaca a sua sepultura: *Fugiu Liberata da fúria disforme* (a *fúria disforme* contra os camponeses, os massacres) e, a **liberdade** resta numa lebre...

Depois o êxodo ver completar o desenlace desta Tragédia, resultando na glória das grandes famílias (da nobreza), suas damas e suas descendências, das suas cidades e de seus irmãos (burguesia).

Assim descrito o que nos parece ser feito sem grandes cenários, pela encenação do êxodo, vamos referir agora apenas o que consideramos ser indispensável, pois, quem quiser encenar a peça haverá sempre de acrescentar algo.

A peça terá dois cenários, um para a primeira parte (I acto), o quintal (horta, ou jardim, de uma mansão seiscentista) vendo-se parte da casa com a sua escadaria e uma fonte com bebedouro para as bestas. E outro cenário para a segunda parte (II acto), com mato espesso (a espessura) que envolve a ruína de um palácio, também com uma fonte. O cenário do segundo acto pode ser muito semelhante ao do primeiro, podendo este servir de base ao segundo, deslocando-se para apresentar o lado incompleto da casa senhorial, assim como a fonte, e acrescentando-se com

muita verdura espessa – árvores em vasos que podem ser escondidos por aglomerados de ramagens, tipo moitas – para esconder partes do cenário anterior da mansão, servindo assim para dar outro aspecto e transformar o cenário num ambiente quase selvagem.

A peça não exige grandes meios em cenários, nem em adereços, que essenciais são: uma balestra (besta) e respectivas setas, algumas lanças de guerra (chuça), uma cana de pesca rudimentar, dois anéis de ferro (eslabão, anel com gancho, que enfiado num dedo servia para esfregar no sílex, pederneira, para com a faísca obtida fazer o fogo, que habitualmente se arrumava pendurando o anel com ou junto das candeias), duas pedras de sílex (pedernal), um machado (acha de Monderigón), alguns escudos de defesa, dois deles grandes (altos) e um outro redondo (o de Monderigón). Quanto aos figurinos devem ser ricos nas formas e na cor.

Todas as figuras nas personagens da peça representam as mais altas personalidades da época, excepto o selvagem Monderigón – e Melidónio, apenas quando intervém junto de Liberata, – e assim as suas vestes, os figurinos e outros acessórios, devem estar sujeitos a um rigor criativo a condizer com o seu estatuto social, tal como Gil Vicente teria feito.

O prólogo é realizado sem cenário (ou pano fechado), assim como a apoteose final também é realizada em fundo branco (vazio), isto é, conforme a imaginação do encenador, mas sem necessidade ou lugar a cenário ou máquinas, uma vez que o *grande aparato*, é das forças militares da serpe e do leão com suas bandeiras e estandartes e suas bandas de música tocando.

## Do *mythos* ao enredo

Ao considerar o *mythos*, que deve ser lido e captado das descrições que fizemos anteriormente, haverá que ter em consideração que as informações acessíveis a Gil Vicente são as do seu tempo, mas podem ser provenientes de origens diferentes: (1) as informações que lhe podem ter chegado através de algum dos muitos milhares de panfletos ou outras publicações, que eram distribuídos usando as redes de feirantes (e também das seitas religiosas) que constituíam uma ampla teia algo semelhante – se assim se pode dizer, sem a densidade nem a velocidade – à rede actual de antenas de telemóvel; (2) as informações que possa ter recebido por algum conhecido seu, viajante, ou por correio deste; (3) e as informações que eram dadas e distribuídas (conversadas, *praticadas*) na Corte portuguesa, de tudo aquilo que se ia passando pela Europa, quer através de cortesãos viajados, quer de letrados, de embaixadores ou de outros diplomatas.

Com as informações recolhidas, analisadas e filtradas pela sua Cultura, Gil Vicente reconstrói a *visão do mundo* que lhe abre o caminho às análise políticas, sociais e humanas com que vai *figurar* a sua obra, compondo o *mythos* e, com a

sua trama, *no mundo das metáforas*, concebendo os *enredos* que se entrelaçam na *forma global da obra* que sempre excede a simples e regular leitura do *mythos*.

A *Tragédia de Liberata*, como tivemos ocasião de expor, tem como principal fundamento as revoltas dos camponeses da Alemanha entre 1524-1526, cujo maior drama é a frequência de massacres em 1525. Os massacres de multidões espoliadas, *descritos* por Monderigón a Liberata, explicando a razão pela qual mantém as famílias cativas, sem dúvida que constitui o facto mais relevante do suporte da peça, como demonstra o Prólogo e o Epílogo em toda a intervenção do Peregrino. Assim, o resgate final das cidades e das grandes famílias – após a morte de milhares de camponeses – a morte do gigante selvagem *que é homem, e mais*, constitui o desenlace que resolve a *acção dramática* da peça. De salientar ainda a situação política da Borgonha pelo projecto de Carlos V, que pretende arrastar Liberata com Celipôncio para o seu campo imperial, ligando-a ao destino e intervenção do duque Carlos III de Bourbon, traíndo os objectivos de Francisco I para consolidação do território da França. Assim, na peça Celipôncio vai também trair as intenções de Liberata: a Borgonha pretende ficar para sempre unida aos destinos da França.

De salientar o perfeito acordo do Lavrador com as propostas do Ermitão para a solução da crise em que ele se encontra. Como dissemos, isso corresponde ao cativo de Madrid, em que Francisco I está prisioneiro de Carlos V e se vê forçado a aceitar todas as suas exigências.

Contudo, temos de acreditar que, ainda com esta forma de figurar os factos reais, Gil Vicente quis mostrar como ambos os líderes, por uma questão de nobreza (de classe), se conjugam em aliança perfeita para combater o gigante Monderigón, o povo revoltado. E temos boas razões para isso, porque no desenrolar do drama essa aliança é perceptível no *mythos*: (1) pelo uso da Serpe que está também presente – pelos Visconti – na casa de Valois-Orleans-Angoulême a que pertence o rei de França; e, muito mais importante, (2) porque são as figuras dos filhos do Lavrador que aliados à Serpe e ao Leão vão solucionar os problemas graves do Ermitão; e, sobretudo porque, (3) embora essa aliança – sendo uma realidade em termos ideológicos – não exista nos factos da realidade histórica, existe de facto no Teatro, assim como existe em termos de filosofia do ser humano e da sociedade daquela época na *realidade* histórica vivida, existe no enredo, na trama do drama e, portanto, na concepção do seu autor.

### *Uma descrição do enredo*

Um nobre Lavrador, viúvo e em ruína, por conselho de Ceridón, rei de Córdova e Andaluzia (Ermitão), a quem um gigante selvagem Monderigón mantém presos uma filha sua, Colimena e seu irmão, suas quatro damas e respectivos irmãos, ordena por seu conselho que o Lavrador envie os seus filhos mais velhos à aventu-



ra, e que se governem. O primeiro par, vai para as montanhas, Celipôncio e Liberata vão viver da caça. Um outro par, empreende a vida junto ao mar, e apenas a sua memória se conserva na peça.

Liberata, prefere ficar num abrigo sob a protecção de seu irmão Celipôncio, que vai para a caça e faz aliados nas divisas da Serpe e do Leão – pois assim como o dragão Monderigón é homem, e mais, assim também a Serpe e o Leão o são, – e inteira-se dos seus códigos, dos seus sinais de alerta em caso de perigo, um toque da buzina que ficará com Liberata no seu abrigo.

Liberata tem livre arbítrio mas, por sua própria vontade, fica presa e escondida num abrigo, embora cheia de vida foge ao seu porvir. Monderigón, gigante selvagem, detém a liberdade, assumida por vontade própria, sem outra escolha domina pela força, não tem livre arbítrio, pois, para sua liberdade tem de manter presa Colimena e suas damas, e irmãos, senão seu pai faz-lhe guerra permanente.

Monderigón encontra Liberata enamorando-se dela, e ela dele. Monderigón quer Liberata, sabendo que para a libertar do abrigo tem de ameaçar ou mesmo matar Celipôncio, seu irmão, se este se lhes opuser. Entretanto Celipôncio enamora-se de Colimena presa por Monderigón no Castelo e, para a libertar considera necessário matar Monderigón.

A aliança de Liberata (livre arbítrio) com Monderigón (detentor da liberdade), no seu casamento, oferece-lhes o mundo na mão. Todavia, Liberata indecisa em aceitar o seu amor, a liberdade e o seu futuro, ou o amor e a dependência de seu irmão, esconde-se do mundo e deixa o seu futuro ao acaso, entrega-se à sorte.

Para resolver a libertação de Liberata e o seu casamento, Monderigón enfrenta Celipôncio, mas este propõe-lhe conversação para encontrar acordo (partida e contra-partida), o que é aceite. Então Celipôncio avança com a pretensão de celebrar o acordo com música, e requer de Liberata o *caramillo* (charamela) – instrumento musical em tudo semelhante à buzina – para o efeito, ignorando Monderigón que a buzina serve como sinal para uma traição ao seu acordo. Assim, deste modo Celipôncio enganou Monderigón quando este aceitou a sua proposta de concertação, pois chamando a Serpe e o Leão para que o matassem não cumpre a sua palavra de cavaleiro. Deste modo Celipôncio atraiçoa também sua irmã Liberata, actuando contra a sua vontade, já antes expressara: *Y qué mal te hizo él? / Has hermano de mirar / qu'es, la sierra suya, dél...* Enganando e atraiçoando Monderigón e Liberata, com o fim de tirar Colimena e suas damas daquela prisão no Castelo.

Com a morte de Monderigón, a liberdade desaparece, fugindo Liberata de todas aquelas figuras (Serpe e Leão) da nobreza em *fúria disforme*, transformando-se numa Lebre. Assim a tragédia resolve-se pela desdita de Liberata com a morte de Monderigón, dando lugar à glória e felicidade de Colimena e suas damas.

## Conclusão

Do enredo encaixado resulta que Colimena e suas damas são as grandes famílias que governam as Cidades, e seus irmãos são a burguesia dessas cidades. E pelas palavras do Peregrino esta é a origem do Poder na Europa.

Assim, como foi exposto pelo Peregrino no prólogo, a tragédia de Liberata está na origem e constitui a causa essencial, de todas aquelas grandes famílias titulares da nobreza que governam os países da Europa e são senhores de todas as cidades.

Assim sublinha o Peregrino no Epílogo e se conclui a *Tragédia de Liberata*, assim se some a *liberdade humana*, com o *livre arbítrio* (Liberata) transformado em lebre, desaparecida para sempre, e a *liberdade selvagem* morta (Monderigón). Onde, *fizeram-lhe a cova lá em cima num pego*, por isso *se chama este rio Mondego*, e assim, ***a luta pela liberdade morre de pé na sua cova***, por aqueles campos de batalha, e por isso *a sepultura se diz Penacova*.

*Monderigón morto segundo se prova* (770)  
*fizeram-lhe a cova lá cima num pego*  
*pelo qual se chama este rio Mondego,*  
*e a sepultura se diz Penacova.*

*Fugiu Liberata da fúria disforme,*  
*e indo fugindo, mui fraca e mui febre,* (775)  
*tornou-se animal que se chama lebre*  
*que de Liberata tomou este nome.*

E assim também, como dissemos no início e seguindo Aristóteles na *Poética*, para a *tragédia grega*, a felicidade ou a desgraça humana, são sempre resultado de *acções humanas* que, interferindo no desenrolar dos acontecimentos, recriam ou transformam a *acção dramática* e o sentido dos seus episódios, resultando em desenlaces que assumem formas e dimensões que são consequência da prática dos indivíduos actuates.

Como *ilustração* do que terá constituído o paradigma das revoltas da Alemanha, apresentamos um resumo do sucedido na cidade de Salzburgo entre 1522 e 1526, transcrevendo um pequeno extracto de:

***La guerra de los campesinos en Alemania* – Friedrich Engels (1850)**  
Ediciones Políticas, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1974

**(Capítulo VI – La guerra de los campesinos en Turingia, Alcasia y Austria)**

(...)

*Desde 1522 la ciudad de Salzburgo apoyada por los campesinos y mineros estaba en conflicto con el arzobispo, discutiéndose los privilegios de la ciudad y la libre practica de la religión. A fines de 1524 el arzobispo atacó la ciudad con lansquenets mercenarios amedrentándola con los cañones del castillo, al mismo tiempo que perseguía a los predicadores herejes. Decretó nuevos impuestos abrumadores provocando de este modo la indignación de toda la población. En la primavera de 1525, simultáneamente con las insurrecciones de Suabia, Franconia y Turingia se sublevaron todos los campesinos y mineros del país, formando bandas dirigidas por los capitanes Prossler y Weitmoser, que libertaron la ciudad y sitiaron el castillo de Salzburgo. Igual que los campesinos de la Alemania occidental constituyeron una liga cristiana formulando sus reivindicaciones en catorce artículos.*

(...)

*En agosto diez mil bávaros conducidos por Jorge de Frundsberg, marcharon contra los de Salzburgo. Este alarde de fuerzas así como las disensiones que reinaban entre los campesinos, los movieron a concluir un tratado con el arzobispo que también fue aceptado por el archiduque. Pero ambos príncipes que entre tanto habían podido reforzar sus tropas no tardaron en violar el tratado y de este modo los campesinos de Salzburgo se vieron obligados a sublevarse de nuevo. Los insurgentes se sostuvieron durante todo el invierno; en la primavera llegó Geismaier quien llevó a cabo una formidable campaña contra las tropas que avanzaban por todas partes. En una serie de combates brillantísimos que tuvieron lugar en mayo y junio de 1526, derrotó sucesivamente a los bávaros, austriacos, ligueros de Suabia y lansquenets del arzobispo de Salzburgo impidiendo durante largo tiempo la unión de los diferentes ejércitos y aun tuvo tiempo para sitiar Radstat. Por fin tuvo que retirarse ante la enorme superioridad numérica de las fuerzas que le cercaban; se abrió camino, conduciendo los rectos de sus tropas a través de los Alpes austriacos al territorio veneciano. La republica de Venecia y Suiza ofrecieron al incansable jefe campesino un punto de apoyo para nuevas intrigas. (...)*

## Apresentação da peça

*O nosso conceito de **cena** difere do usual nos textos literários sobre o teatro ou mesmo de teatro.*

*Para nós é o **encenador** quem deve definir as cenas com que vai reconstruir uma peça, que deve ser trabalhada pela construção de algo como um guião, este, muito semelhante ao que se usa em cinema, ou mesmo próximo do que se usa no cinema de animação.*

© 2008, Noémio Ramos.

Na obra dramática de Gil Vicente distingue-se, quase de imediato, uma comédia de uma tragédia, desde logo pela linguagem e caracterização das personagens. Numa tragédia as figuras nas personagens não estão caricaturadas, pois seguindo as normas de Aristóteles, os figurados serão elevados na sua idealização e os seus discursos serão muito mais elaborados e eloquentes. Nesta peça bem se evidencia. Todavia, referimo-nos ao que hoje classificamos de comédia ou de tragédia e, não será este o lugar para polémicas sobre a designação de comédia ou tragédia, senão para dizer que Gil Vicente nunca usou as designações nem de tragédia nem de tragicomédia, sublinhamos apenas que: *Já sabeis senhores / que toda a Comédia começa em dores...*

Sem dúvida que a peça terá sido representada na sala onde morreu Inês de Castro – portanto, também um local de outra *tragédia*, uma *tragédia real* – pois, se assim não fosse, não faria sentido que no êxodo, a dama Belicrasta referisse a *triste morte de dona Inês a qual, de constante, morreu nesta sala*. Então a encenação terá exigido cenários, muito possivelmente recorrendo às cortinas pintadas e a objectos – fontes, rochedos, vegetação, etc., – elaborados em cartão ou madeira e também pintados, pois todo esse equipamento seria facilmente transportável e rápido de instalar, podendo os objectos ser fabricados com a antecedência necessária para serem bem projectados, compostos e perfeitamente executados. Tais técnicas eram conhecidas e usuais.

A personagem do Peregrino é uma figuração de Gil Vicente. Na realidade terá com certeza sido ele próprio a desempenhar o papel, mas isso não quer dizer que ele não estivesse a representar o papel de uma figura por ele próprio criada, para que nela se figurasse como o autor da peça. É evidente que hoje o actor não representará ou não actuará como o homem da Corte que tinha por seu nome Gil Vicente, coisa que, será ou não conhecida, mas representará assumindo a figura do Peregrino desta peça, tal como o autor criou essa figura para fazer parte integrante do enredo.

A personagem do Peregrino tem um papel fundamental no prólogo e em especial na cerimónia do epílogo, que deve ser apresentado com a dignidade que o caso merece. No prólogo há que evidenciar e sublinhar bem a questão em causa e fundamental da peça, conduzindo toda a intervenção para ela: *porque esta Comédia vos mostrará a fonte / de todas as cousas que ouvistes aqui.*

O que temos considerado para a Serpe e o Leão é que representam as armas da nobreza, e isso pensamos ter ficado bem esclarecido na peça pelo autor, através do gigante selvagem, quando Liberata diz: *Sois drago y habláis humano!?* E Monderigón lhe responde: *Señora hombre soy, y más, / por qué teméis?* Pois, assim como o *gigante selvagem* não é exactamente um dragão, apenas exhibe a sua divisa de armas (o que era comum), assim também a Serpe e o Leão são apenas divisas, símbolos das armas da nobreza representados no brial e nos escudos dos cavaleiros.

Assim adquire um significado mais rigoroso e um conteúdo muito mais profundo toda a intervenção do Peregrino no epílogo, quando descreve os acontecimentos ao público que acabou de assistir à morte de Monderigón, a *fúria disforme* pelos muitos massacres infligidos aos camponeses da Alemanha, pelos exércitos aliados da Serpe e do Leão, com a morte de gigantescas multidões em luta pela Liberdade, quando os camponeses não pediam mais que uma aliança com os poderes de decisão (12 artigos), aqui figurada numa aliança com o *livre arbítrio* (Liberata).

Assim se compreende que Monderigón tenha ficado enterrado de pé na sua cova (Penacova), morto e enterrado de pé, em luta naqueles campos de batalha, e que a Liberdade (a união de Monderigón e Liberata) tenha sido suprimida e desaparecido, porque Liberata *mui fraca e mui febre* se transformou numa *lebre*. (Note-se que, pouco tempo depois, esta *lebre* voltará a estar presente em *Clérigo da Beira*).

Assim também se compreende melhor a cova num *pego* (na profundidade da água transparente) e Monderigón dando o nome ao rio Mondego – outrora, Munda ou Mundê, que se traduzia por limpidez, ou claridade, – *el buen Mondego*, de que diz Sá de Miranda na *Fábula*: (*ya Munda, que es decir, clara agua y pura*).

E assim, com a desdita de Liberata pela morte de Monderigón, o autor mostrou *a fonte / de todas as cousas que ouvistes aqui* dizer..., no prólogo. Portanto a tragédia conclui-se com o *cortejo triunfal* das grandes famílias feudais e seus irmãos burgueses, em suas cidades, que entram devidamente escoltados com música e as forças de segurança com as *armas de sua divisa* da Serpe e do Leão. No fim do qual, surge a habitual ironia de Gil Vicente, cada figura alegórica, alusiva a uma cidade da Alemanha, pelas cidades (ou vilas) de Portugal, dirá da grande importância de suas famílias feudais e de seus descendentes. E, com a excepção de Melidónio, o irmão burguês mais importante, todas as outras personagens de irmãos (burgueses) se remetem ao silêncio (são figurantes). Para Gil Vicente, Melidónio deu origem à Lousã e dele descendem os Melos, e, de facto, parece que na Lousã não houve títulos nobiliários, mas houve muito dinheiro. Quanto aos Melos, não sabemos se eles são os mesmos da actualidade (que graça teria se o fossem), mas com esta figura o autor estará, muito possivelmente, a figurar os banqueiros, pois, *na honra do reino eram os primeiros*, quando a *honra* na época significava riqueza, *e vem-lhes por casta, de dar quanto tem, / porém, os de agora, nam cuide ninguém / que desejam tanto de serem gabados*.

Colimena confirma a Serpe e o Leão para a divisa de Coimbra:

*E porque fui livre, per graça de Deos, / tomei estas armas fazendo a saber, / que tudo Deos faz e pode fazer, / e as cousas da terra procedem dos céus.*

## Notas sobre a tradução:

Na tradução que apresentamos, em alguns casos colocámos a seguir ao verso e entre parênteses, uma das palavras do verso que, pensamos, servirá de indicação ou como opção de substituição, que pode (ou deve?) ser seguida numa representação da peça em português.

Também nalguns casos, junto dos versos do original em castelhano, colocámos entre parênteses recto, a tradução que nos pareceu mais correcta, contudo, que não nos serviu, porque no contexto não era a mais adequada para o verso em português, ou por razões de sentido, de significado, ou de rima na construção dessa estrofe em português.

De qualquer modo na nossa tradução não damos, nem nunca demos, grande importância à forma *apenas pela forma*, privilegiamos *a formulação* mais correcta do sentido das ideias, e dos significados, mantendo os objectivos e os conteúdos, pelo sentido mais global da obra de arte. Mas também é evidente que tentámos sempre cumprir *as formas* do texto original.

## Sobre a didascália inicial:

Como em muitos outros casos, senão em todos, este texto que também inclui a data da peça, terá sido escrito por quem fez uma simples leitura do texto da peça, tirando conclusões pela forma aparente que apresenta, mas sem uma grande reflexão sobre o objecto da obra.

Devíamos ainda a referir a diferença entre a Serpente, ou Serpe, e a Serpente alada com patas da divisa de Coimbra. Esta serpente não se deve confundir com um dragão – uma confusão que já encontramos expressa por estudiosos *vicentistas*, – pois, na época, João de Barros em *Clarimundo* também apresenta uma luta de morte entre o seu herói e uma enorme serpente alada.

## Comédia

sobre a divisa da cidade de Coimbra

## [ Tragédia de Liberata ]

Gil Vicente, 1526 (1527)

*Copilaçam 1562 (cvii – verso)*

Comédia representada ao muito alto, poderoso e não menos cristianíssimo rei Dom João, o terceiro em Portugal deste nome, estando na sua muito honrada, nobre e sempre leal cidade de Coimbra.

Na qual Comédia se trata o que deve significar aquela princesa, Leão e Serpente, e cales ou fonte que tem por Divisa, e assim este nome Coimbra donde procede, e assim o nome do rio e outras antiguidades a que não é sabido verdadeiramente seu origem, tudo composto em louvor e honra da sobredita cidade.

Feita e representada, era do Senhor de 1527.

Figuras dela: Peregrino, Lavrador, Ermitão, Celipôncio, Liberata, Galameno, Heridea, Monde-rigón, Melidónio, Colimena, Perigéria, Belicrasta, Silvenda, Sossidéria, os quatro Irmãos.

## [Prólogo]

Na sua entrada em cena o Peregrino, dirige-se com a maior cerimónia a um público que deve ser considerado como sendo a elite que consta no texto da peça. Com algumas pausas, mais longas ou mais curtas, ele dará sinal da presença no seu público, de *Vossas Majestades*, pois no momento ele dirige-se directamente aos reis de Portugal que assistem à peça.

O Peregrino pode – deve – estar a ler o *argumento*, ou melhor, estar munido do texto escrito para dele se servir como apoio de memória para a sua intervenção, mas fazendo ao público crer que está seguindo algo que lhe foi prescrito.

Isso fará parte da performance servindo à personagem para justificar o final do prólogo:

*nam serve de nada /  
o mais argumento, e  
cerro a enmenta.*

De salientar o sentido da intervenção do Peregrino que está sobretudo em dirigir a atenção do público para a *tragédia* de Liberata da qual resultará a glória de Colimena somente alcançada pela intervenção do Leão e da Serpe, que assim vem justificar que: *se sois sacros frutos, daqui foi a flor...*

*Daqui, desta cidade de Coimbra – Colimena – donde lhe vem / o Leão, e Serpe, e Princesa que tem por sua devise, já de anteguidade.*

Argumento da Comédia seguinte por um Peregrino:

- |   |           |   |          |
|---|-----------|---|----------|
| 1 | Peregrino | Pois que o honor do mundo presente se dá com razão à antiguidade, infinita honra tem esta cidade segundo se escreve copiosamente.   | 1e       |
|   |           | E a honra maior é, que o altíssimo Emperador vossas Majestadas, a sacra Emperatriz, a alta duquesa dona Breatiz, se sois sacros frutos, daqui foi a flor.                   | 2e<br>5  |
| 2 |           | Também a rainha que é d'Inglaterra, e a verdadeira rainha de França a quem Deos, Deos nosso, dê tanta bonança como dá Maio às flores da serra.                              | 3e<br>10 |
|   |           | O lúcido infante rei duque d'Austria, Heitor melitante, e o sacrossanto nosso Cardeal, os nobres infantes, bem de Portugal, daqui procedestes e is adiante.                 | 4e<br>15 |
| 3 |           | Assi que os príncipes da Cristandade que agora reinam, daqui floresceram, aqui jaz o rei de que procederam, e que o fez rei senão esta cidade?                              | 5e<br>20 |
|   |           | Porém, muito antes, ante que houvesse aqui nunca habitantes, sendo isto serra de grande montanha, no tempo que Mérida veo a Espanha e os montes d'Arménia eram de gigantes. | 6e<br>25 |
| 4 |           | Veo de lá aqui habitar um feroz selvagem gigante senhor, e por ser história de gosto e sabor, ordena o autor, de a representar.   | 7e<br>30 |

Todo o cenário, assim como todas as encenações desta peça, podem ser excepcionalmente livres, admitindo qualquer tipo de modernidade.

Seguindo a norma de Aristóteles, a **métrica dos versos** é da **mais flexível da língua castelhana**. Pois, como diz na *Poética*: "...a própria natureza se encarregou de encontrar o que é mais adequado à tragédia, isto é, o jâmbico [na língua grega da época] o mais flexível de todos os metros." E na língua portuguesa supomos que o **heptassílabo**.

Por exemplo:  
(entre outras possibilidades)

No cenário, com a vista exterior de uma habitação podem ver-se alguns dos adereços que serão utilizados durante a primeira parte da peça, diversamente organizados em locais diferentes. O Lavrador pode situar-se à boca de cena.

Presentes em cena, mas num plano de fundo, podem encontrar-se os filhos do Lavrador (são sete, quatro actores – duas mulheres e dois homens, – e três crianças), onde o rapaz mais velho pode exibir e experimentar as suas armas, ensaiando o tiro com uma besta.

A meio das lamúrias do Lavrador entrará a segunda personagem, o Ermitão, que primeiro observa os jovens nas suas actividades, e pouco a pouco, sempre atento aos jovens, se aproxima do Lavrador sem que este se aperceba disso... A intervenção do Ermitão segue-se a uma muito curta pausa em que o Lavrador dá conta da presença dele e o observa.

O diálogo do Ermitão com o Lavrador pode dividir-se em várias ce-

Por que vejais  
que cousas passaram na serra onde estais,  
feitas em Comédia mui chã e moral,  
e os mesmos da história polo natural,  
e quanto falaram, nem menos nem mais.

8e

35

5 Por ela vereis por que esta cidade  
se chama Coimbra, e donde lhe vem  
o Leão, e Serpe, e Princesa que tem  
por sua devise, já d'anteguidade.

9e

40

10e

E por provas certas  
vereis donde veo, e de que planetas,  
que falam aqui rouquinhos os moços  
e totalas moças tem curtos pescoços  
e mãos rebuchudas, e as unhas pretas.

45

11e

6 Outrossi, as causas por que aqui tem  
os clérigos todos, mui largas pousadas  
e mantêm as regras das vidas casadas,  
desta anteguidade procedem também.

12e

50

Sem serem culpados...,  
porque são leis dos antigos fados,  
cousa na terra já determinada  
que os sacerdotes que nam tem ninhada  
de clérigozinhos, são escomungados.

7

13e

55

E a causa por que as molherez daqui  
são melhor casadas que as d'Évora Monte,  
porque esta Comédia vos mostrará a fonte  
de totalas cousas que ouvistes aqui.

14e

Já sabeis senhores  
que toda a Comédia começa em dores,  
e inda que toque cousas lastimeiras  
sabei que as farsas todas chocarreiras,  
nam são muito finas sem outros primores.

60

8

15e

65

Entrará primeiro um homem lavrador,  
que em tempo daquele salvage, morava  
cá noutra serra onde só lavrava,  
com filhos e filhas e grande dolor.



nas. Assim, uma primeira cena, antecede o discurso em que o Lavrador faz a descrição do seu martírio de vida, constituirá um diálogo coloquial e, nele se contrasta o carácter emotivo na linguagem do Lavrador com a altivez neutra na pronúncia do discurso do Ermitão.

etc.

### A tradução em português

*. Avante desdita minha  
pois corres após de mi  
não às cegas,  
vence-me, que por bem vinha  
a morte que te pedi  
e me negas.*

*Oh fortuna sem piedade  
como és descompassada  
e sem medida,  
pois nasci com brevidade,  
dá-me morte abreviada  
e não sentida.*

*Se o nascer foi um momento,  
porque morro em tantos dias  
padecendo,  
tal modo sinto o tormento  
da morte de Jeremias  
eu vivendo!*

*Tu e os céus, e Deos,  
tendes-me mui mal tratado.  
E maior dor,  
nem sequer haver em vós  
piedade deste coitado  
lavrador.*

*Que nesta serra onde moro  
as aves e animais  
hão penar,*

O qual se lamenta  
da adversa fortuna em que corre tromenta.  
E porque a Comédia vai tam declarada  
e tam raso estilo, nam serve de nada  
o mais argumento, e cerro a enmenta.

### [ I – Parte ]

Exclamação do muito nobre Lavrador, principiando a Comédia procedente:

9  
Lavrador Avante desdicha mía  
pues corres empós de mí  
no a ciegas,  
acaba que bien sería  
la muerte que te pedi  
y me niegas.

Oh fortuna sin piedad  
cómo eres descompasada  
sin medida,  
pues nací con brevedad  
dadme muerte abreviada  
y no complida.

10  
Si el nacer fue nun momento  
por qué muero en tantos días  
padeciendo,  
de suerte que siempre siento  
la muerte de Jeremías  
yo viviendo?

Tú y los cielos y Dios  
me tenéis muy mal tratado  
y lo peor  
no haber siquiera en vos  
piedad deste cuitado  
labrador.

11  
Que en esta sierra do moro  
las aves y animales  
han pesar,

16e

70

17e

75

18e

80

19e

85

90

20e

95

21e

porque grito, porque choro,  
porque são meus prantos tais  
sem folgar.

Os matos e mais bravuras  
me foram e são piedosos  
até aqui,  
e as grutas mais escuras  
desejam ser luminosas  
para mi.

E tu Fortuna, e Deos  
com todas as hierarquias,  
onde estais?  
Sem nunca ser contra vós  
de minhas tristes angústias  
vos gozais.

Oh arrenego da vida!  
Pois Tronos e Dominações  
e Potestades,  
e a Ordem mais subida,  
fazem de minhas paixões  
festividades.

Os espíritos infernais (spíritos)  
com que até me gozaria  
não os vejo...,  
mas sinto-os em meus ais,  
tão má é a pena e injúria  
que provejo.

Sinto das almas danadas  
– por dias e noites dentro –  
suas congoxas,  
minhas entranhas queimadas  
e as suas, por mim adentro,  
quedam frouxas. (froxas)

Aproxima-se o Ermitão...

. Irmão, que Deos te conforte  
e te salve quão te elege,  
e dê paciência.

porque grito porque llo  
porque son mis llantos tales  
sin cansar.

Y las bravas espesuras  
me fueron y son piadosas  
hasta aqui,  
y las grutas más escuras  
desean de ser lumbrosas  
para mí.

12 Y tú fortuna y Dios  
con todas sus hierarquías  
adó estáis?  
Sin nunca ser contra vos  
con las tristes ansias mías  
os gozáis.

Oh reñiego de la vida  
pues tronos y dominaciones  
y potestas  
y la orden más sobida  
con gloria de mis pasiones  
hacen fiestas.

13 Los spíritos infernales  
con que ya me gozaría  
no los veo,  
mas siéntolos en mis males  
tan mala es la pena mía  
que poseo.

De las ánimas dañadas  
siento las noches y días  
sus congoxas,  
en mis entrañas quemadas  
y las tuyas con las mías  
quedan floxas.

Vem um Ermitão e diz ao Lavrador:

14 Ermitão Hermano Dios te consuele  
y te salve y aconseje  
y dé paciencia.

. Confortará minha sorte,  
que me rouba e faz herege  
a consciência.

. Quisera eu perguntar  
antes, até onde iria  
por aqui  
que achasse algum lugar  
áspero, sem alegria  
para mi.

Mas vejo-te tão choroso  
que é melhor de perguntar-te  
por ti mesmo. (mismo)  
. Pois, quem nasceu desditoso,  
crê certo, não tomou parte  
no baptismo.

Mas conta-me tu primeiro  
por que vais buscar primores  
de tristura.  
. Te direi por derradeiro,  
porque são algumas dores  
douta cura.

Teu sofrer é mais profundo  
pois de Deos assim querelas  
sem receio, (receo)  
queixas-te também do mundo,  
dos anjos e das estrelas,  
e do céu. (ceo)

. Abrindo as minhas entranhas,  
contar-te-ei, e ouvirás  
mágoas a eito,  
que ganhei nestas montanhas  
e quicá, tu me farás  
ver a preceito.

Eu sou homem generoso  
de nobre sangue nascido,  
e p'ra fugir  
de um Estado perigoso  
mudei, p'ra não ver perdido  
o meu porvir.

Lavrador Consolará como suele [soe, costume]  
que él me roba y hace hereje  
mi concencia.

Ermitão Quisiérate preguntar  
hace adó caminaría  
por aquí  
que hallase algún lugar  
áspero sin alegría  
para mí.

15

Mas véote tan lloroso  
que es mejor de preguntarte  
por ti mismo.

Lavrador Todo el que nació desdichoso,  
cred cierto que no hubo parte  
en el baptismo.

Pero cuéntame primero  
por qué vas buscar primores  
de tristura.

Ermitão Eso te diré postrero  
porque son unos dolores  
de otra cura.

16

Lo tuyo será profundo  
pues de Dios así querellas  
sin recelo,  
quéjaste también del mundo,  
de los ángeles y estrellas,  
y del cielo.

Lavrador Quiero abrirte mis entrañas  
contarte he, y oirás  
de mi llaga,  
que cobré en estas montañas  
y quizá tú me dirás  
lo que haga.

17

Yo soy hombre generoso  
de noble sangre nacido  
y por huir  
del Estado peligroso  
mudé por no ser perdido  
mi vivir.

28e

140

29e

145

150

30e

155

31e

160

32e

165

33e

170

*Escolhendo por melhor  
– para o espírito salvar (espírito)  
de afrontas, –  
a vida de lavrador,  
que não tem a quem prestar  
tantas contas.*

*Casei com uma pastora  
que andava nesta montanha,  
outra tal,  
filha de grande senhora  
e do senhor de Bretanha,  
meu igual.*

*Que, com a mesma intenção  
que eu, deixou seu Estado,  
sua terra...  
Que aceitou por conjunção,  
casarmos por entre o gado  
desta serra.*

*Ela em cada ano paria  
duas em duas crianças,  
tão formosas,  
que nelas se parecia...,  
como se geradas plantas  
preciosas.*

*Deus, sem qualquer razão,  
estando rezando, ela  
em meu curral,  
consentiu que um dragão  
me fizesse viúvo dela  
para meu mal.*

*Não bastou! Vão já sete anos  
que não colho pão nem nada  
das herdades,  
com os invernos tamanhos,  
que tudo arrasa a geada  
e tempestades.*

*Sou de filhos carregado,  
ávidos por alimento  
atrás de mi.*

*Escogiendo por mejor  
para el ánima salvar  
de afrenta,  
la vida del labrador  
que no tiene de que dar  
tanta cuenta.*

18 *Casé con una pastora  
que andaba en esta montaña  
otra tal,  
hija de grande señora  
y del señor de Breña  
mi igual.*

*Y con la misma intención  
que yo, dexó su Estado  
y su tierra,  
y acertó per conjunción  
casarmos entre el ganado  
desta sierra.*

19 *Ella cada año paría  
de dos en dos las crianzas  
tan hermosas,  
que en ellas se parecía  
y parece que son plantas  
generosas.*

*Vino Dios ya sin razón  
estando rezando ella  
en mi corral,  
consentió que un dragón  
me hiciese viudo della  
por mi mal.*

20 *No bastó, mas va en siete años  
que no cojo pan ni nada  
en mis heredades,  
con los inviernos tamaños  
que todo asuela la helada  
y tempestades.*

*Estoy de hijos cargado,  
lloran por mantenimiento  
empós de mí.*

34e

175

180

35e

185

36e

190

37e

195

38e

200

39e

205

210

40e

*A neve matou o gado,  
a fruta levou-a o vento  
para aí.*

*Ervas, secou-as o frio,  
os legumes não nasceram  
mal pecado...  
Nem peixes leva este rio  
e até as aves se foram  
do montado.*

*Já me canso a repetir:  
filhos, não sei que vos faça,  
eu não tenho! ...  
Senhor, queirais-me acudir  
com conselho na desgraça  
que sustenho.*

*. Toma o teu filho primeiro  
e a irmã de seu agrado,  
a maior,  
ele é muito bom arqueiro,  
a salvará de bom grado  
de mal pior.*

*Irão por essas montanhas,  
por essas desertas terras,  
matarão  
animais, aves tamanhas,  
e entre arbustos e serras  
viverão.*

*Ao outro um pouco menor,  
entrega-lhe a mediana,  
porque é ousado  
e mui grande pescador,  
manterá mui bem a mana  
com o pescado.*

*Aos pequenos inocentes,  
quando de Deos mais não esperes,  
ganharás  
dos seus celestes presentes,  
e quão destes dispuseres  
gastarás.*

La nieve mató el ganado  
la fruta llevóla el viento  
por ahí.

215

21

41e

Las yerbas secó el frío  
las legumbres no nacieron  
mal pecado,  
ni lleva peces el río  
hasta las aves se fueron  
del montado.

220

42e

Ya me canso de decir:  
hijos no sé qué os haga  
no lo tengo.  
Señor queráisme acudir  
con consejo en esta plaga  
que sostengo.

225

22

43e

Ermitão

Toma tu hijo primero  
y entrégale su hermana  
mayoral,  
él es muy buen balletero  
salvalla ha de buena gana  
deste mal.

230

44e

Irán por esas montañas  
por esas desiertas tierras  
matarán  
de las aves y alimañas,  
y por las breñas y sierras  
vivirán.

235

240

23

45e

El otro un poco menor  
entrégale la mediana  
que es osado  
y muy grande pescador,  
manterná muy bien su hermana  
con pescado.

245

46e

Los pequeños inocentes  
Dios cuando tú no pensares  
haberás  
de sus celestes presentes,  
y como esto compasares  
pasarás.

250

## [ Tragédia de Liberata ]

Gil Vicente

. Celipôncio e Liberata  
são os irmãos primeiros.

. Deos os proteja,  
que façam vida de prata  
pelos bosques e outeiros,  
e os proveja.

. O mediano é Galameno  
e a mediana Heridea.

. Bem irão.

. Vale mais conselho pleno  
tomado de quem ordena  
do que pão.

Aproxima-se o primeiro casal  
de filhos do Lavrador.

. Liberata, na agonia  
vamos por í adiante...,  
pois que Deos  
já não é o que soía,  
mas mudou o seu semblante  
para nós.

. Celipôncio, meu irmão,  
se o que disse o Ermitão  
tens de siso  
e meu pai nos dá a mão,  
pois logo e sem mais senão  
se faça isso.

Despacha-te a caminhar,  
que, se estamos de razão  
se há-de fazer,  
porque o bom remediar  
passada sua sazão  
não vai prover.

Despejemos de cuidado  
a meu pai que tanto chora  
nosso dano,

24 47e  
Lavrador Celiponcio y Liberata  
son los hermanos primeros.

Ermitão 255  
Dios testigo  
que hagan vida de plata  
por esos bosques y oteros  
como digo.

48e  
Lavrador El mediano es Galameno  
y la mediana Heridea. 260

Ermitão Bien irán.

Lavrador Vale más consejo bueno  
a aquel que virtud ordena  
que no pan.

Vem Celipôncio e Liberata, sua irmã, e diz  
Celipôncio:

25 49e  
Celipôncio Liberata hermana mía 265  
vamos por hí adelante  
pues que Dios  
ya no es el que solía,  
mas mudó otro semblante  
para nos. 270

50e  
Liberata Si tú Celiponcio hermano  
lo que dixo el Ermitaño  
has por seso,  
y mi padre nos da mano  
luego antes de más daño  
se haga eso. 275

26 51e  
Y cumple de caminar  
si vieres que de razón  
se ha de hacer,  
porque el buen remediar  
como pasa su sazón  
no puede ser. 280

52e  
Descarguemos de cuidado,  
mi padre que tanto llora  
nuestro daño, 285



porque um mal remediado  
outros terão sua hora  
pelo ano.

Chegam-se ao pai...

. Minha filha Liberata,  
calma, gentil, mui bondosa,  
vosso adeus.  
A minha bênção beata  
vos lança esta alma saudosa,  
filhos meus.

Levareis esta balestra...  
Levai também esta lança  
e eslabão.  
. Difícil partida é esta!  
Outra vez pai, por bonança,  
a bênção.

Aproxima-se o segundo casal.

. Bem, se assim é Heridea  
quero ser aventureiro  
por esse mundo,  
antes que maior mal seja... (sea)  
Celipôncio é o primeiro  
eu o segundo.

Sê forte, querida irmã,  
outro cuidado não terás  
por principal,  
senão tornar viva e sã  
a bondade que haverás  
eu todo al.

. Galameno, vamos logo,  
p'lo que disse o Ermitão  
ainda agora,  
ponhamos as mãos no fogo!  
Não haja mais aflição  
a toda a hora.

Porque, quem não se aventura,  
como dizem comumente  
por aí,

porque un mal remediado  
los otros ternán su hora [alternam]  
por el año.

Chegam a tomar a bênção do pai, o qual diz:

27 53e  
Lavrador Oh mi hija Liberata  
discreta, mansa, muy buena  
despedíos. 290  
La mi bendición beata  
os echo con triste pena,  
hijos míos.

Llevaréis esta ballesta 54e  
y esta chuza llevad 295  
y eslabón.  
Liberata Muy cara partida es ésta.  
Otra vez padre me echa  
la bendición. 300

Vem Galameno e Heridea, e diz Galameno:

28 55e  
Galameno Pues que así es Heridea  
quíerome hacer venturero  
por el mundo,  
en antes que más mal sea  
Celiponcio es el primero 305  
yo el segundo.

Esfuézate hermana mía  
cuidado otro no tendrás  
principal,  
sino tomar alegría 310  
y de tu bondad no más  
yo de lo ál.

29 57e  
Heridea Vamos Galameno hermano  
que bien dice el Ermitaño  
todavía, 315  
hayamos lumbre a la mano  
no veamos más mal año  
cadaldía.

Porque quien no se aventura 58e  
como dicen comúnmente 320  
por ahí,

## [ Tragédia de Liberata ]

Gil Vicente

*não espere por ventura,  
que a mercê nunca é presente  
logo ali.*

*. Oh Galameno e Heridea!...  
Celipôncio e Liberata  
idos são,  
antes que morrer vos veja (vea)  
ide, que o laço desata  
na bendição.*

*Filhos heis que vos pertence...,  
e esta cana de pescar  
e pedernal...  
Que quem não tenta, não vence...  
Eu quedo para chorar  
maior mal.*

*Após uma pausa no diálogo, e  
depois dos filhos se afastarem.*

*. Ora diz-me tua ventura  
padre bem-aventurado  
lá no céu, (ceo)  
conselho à minha tristura,  
maestro de meu cuidado,  
consolo meu. (meo)*

*. Eu sou o rei Ceridón  
de Córdoba e Andalusia.  
E um selvagem, (salvage)  
a que chamam Monderigón,  
prende-me uma filha em via  
de meu ultraje.*

*E cativou um seu mano  
a que chamam Melidónio.  
E quatro damas  
me roubou, cruel tirano,  
pelo poder do demónio  
e suas chammas.*

*E quatro irmãos delas.  
Uma chamam Sosidéria  
e a outra Belicrasta  
e a outra Perigéria*

no espere por ventura  
qu'el bien nunca está presente  
luego allí.

30  
Lavrador Oh Galameno y Heridea  
Celiponcio y Liberata  
idos son,  
en antes que morir os vea  
partíos con mi sacrata  
bendición.

Galameno he aquí tu hermana  
y esta caña de pescar  
y pedernal,  
hijos quien no anda, no gana,  
yo quedo para llorar  
aún más mal.

Razoamento do Lavrador com o Ermitão, des-  
pois de partidos os filhos, ficando sós:

31  
Lavrador Ora me di tu ventura  
padre bienaventurado  
en el cielo,  
consejo de mi tristura  
maestro de mi cuidado  
y mi consuelo.

Ermitão Yo soy el rey Ceridón  
de Córdoba y Andalusia,  
y un salvaje  
a que llaman Monderigón  
cativó una hija mía  
por mi ultraje.

32  
Y cativó un su hermano  
a que llaman Melidonio  
y cuatro damas  
me robó el cruel tirano  
por el poder del demonio  
y de sus llamas.

Y cuatro hermanos dellas.  
La una llaman Sosideria,  
y la otra Belicrasta,  
y la otra Perigeria,

59e

325

330

60e

335

61e

340

62e

345

63e

350

64e

355



*a outra há nome Silvenda  
todas de mui nobre casta.*

*E este Monderigón (Monderigão)  
estando elas jogando  
descuidadas  
no pátio, de um puxão  
levou-as como voando  
cativadas.*

*Oh querida Colimena!...  
Colimena, a princesa  
natural,  
donde estás doce e serena,  
que nunca p'ra estar presa  
fizeste mal?*

*. Esse caso é tão terrível!...  
Não vos posso aconselhar  
nem valer.  
Não me parece possível  
que as possam resgatar,  
nem as ver!*

*. Não queria senão vê-las!  
P'ra ver como estão tratadas...  
Com Deos seja!  
. Que Ele vos dê novas delas,  
e em todas vossas pisadas  
convosco esteja.*

Uma segunda parte.

Na Copilaçam... de 1562 distin-  
gue-se muito bem, – com todo o  
rigor – pois, há uma separação  
clara entre as duas partes desta  
peça.

*. Meu irmão, para caçar  
eu não sou ninfa do céu, (ceo)  
nem sou deusa, (deousa)  
canso e não posso aguentar.*

la otra ha nombre Silvenda  
todas de muy noble casta.

33

Y este Monderigón  
estando ellas jugando  
descuidadas,  
a la fuente del balcón [fonte da varanda]  
las llevó como volando  
cautivadas.

360

65e

Oh mi hija Colimena  
Colimena la princesa  
natural,  
dónde estás dulce serena  
que nunca para estar presa  
heciste mal?

66e

370

34

Lavrador

Ese caso es tan terrible  
que no os puedo aconsejar  
ni valer,  
y paréceme imposible  
podellas jamás cobrar  
ni aún ver.

67e

375

68e

Ermitão

No querría sino vellas  
por ver cómo están tratadas.  
Quedaos a Dios.

380

Lavrador

El os dé noticia dellas,  
y en todas vuesas pisadas  
sea con vos.

## [ II – Parte ]

Saem-se o rei Ermitão e o Lavrador e logo se  
representa em como Celipôncio e Liberata andam  
nesta serra de Coimbra caçando e as aventuras  
que lhe nela aconteceu. Diz Liberata:

35

Liberata

Hermano para cazar  
yo no soy ninfa del cielo  
ni soy diosa,  
canso y no puedo aturar.

69e

385

. Minha irmã, tenho receio (receio)  
de uma cousa...

Se te deixo na montanha  
só, e vou com a balestra  
pela serra,  
há aí animais de sanha...  
. Boa lança será esta  
nessa guerra.

Busquemos um lugar tal,  
que possa estar sossegada  
no meu espaço.  
. Aqui é mui natural  
que já foi cousa habitada,  
quicá um Paço.

Serás aqui encoberta,  
dentro destes arvoredos  
escondida,  
fonte de água sempre certa  
e cantam pássaros ledos,  
há aí vida.

À noite eu cá estarei...  
Queda com Deos Liberata,  
não te enfades.  
. Certo é que me enfadarei,  
mas andar, mais mal me trata  
nestes vales.

### Primeiro solilóquio de Liberata

. Em montanha tão terrível  
pois não me convém dormir!  
Quero pensar  
– p'ra não dormir – o incrível  
caso que nos fez fugir  
e apartar.

Soledad tengo de ti  
Heridea, minha irmã...,  
e meu penar,  
quem te apartou de mi?

Celipôncio Hermana tengo recelo  
de una cosa... 390  
70e

Si te dexo en las montañas  
sola y voy con la ballesta  
por la sierra,  
ha hí muchas alimañas.  
Liberata Buena chuza será ésta 395  
en esa guerra.

36 71e

Busquemos un lugar tal  
do pueda estar sosegada  
de mi espacio.  
Celipôncio Aquí es muy natural 400  
que fue ya cosa poblada  
y aún palacio.

72e

Aquí estarás encubierta  
dentro destas arboledas  
ascondida 405  
fuente d'agua siempre cierta  
cantan aquí aves ledas  
tienes vida.

37 73e

A la noche yo vendré  
quédate a Dios Liberata 410  
no te enhades.  
Liberata Cierto es que enhadaré  
pero andar, más mal me trata  
por los valles.

Fica só Liberata e diz:

74e

En montaña tan terrible 415  
no me conviene dormir  
quiero pensar  
por no dormir, el increíble  
caso que nos hizo a huir  
y derramar. 420

38 75e

Soledad tengo de ti  
Heridea, hermana mía,  
y mis enojos  
quién te apartó de mí

*Se te haverei amanhã  
sob meu olhar?*

*Aquele tempo passado  
por nós em conversação  
doce e bela...  
Se a fortuna a há levado  
bem achará conjunção  
p'ra devolvê-la.*

*O que já foi, volta a ser  
o mesmo? Creio que não!...  
Sim voltará,  
porque o tempo tem poder...  
Não pode? Atenta então,  
quicá será.*

*Virá ano mais ameno  
meu pai está em boa idade,  
compassada,  
e voltará Galameno  
e Heridea à nossa idade  
desejada.*

### Cantiga

*Soledad tengo de ti  
oh tierras donde nació.*

*Soledad tengo de ti,  
tierra mía ado nascí  
Si murere sin ventura*

*Soledad tengo*

*Si murere sin ventura*

*sepulteme em ha piedra  
por que non estranhe la tierra  
el cuerpo em la sepultura;*

*Súbame em a altura  
porque vea de ali  
la tierra donde nascí.*

si te veré algún día  
ante mis ojos? 425

76e

Y aquel tiempo pasado  
de nuestra conversación  
dulce y bella  
que así fortuna ha llevado 430  
si buscará conjunción  
para volvella.

39 77e

Lo que fue, si vuelve a ser  
lo mismo, creo que no,  
si será, 435  
qu'el tiempo tiene poder,  
no puede, mira en esto  
quizás podrá.

78e

Vendrá algún año bueno  
mi padre es de buena edad 440  
compasada  
y volverá Galameno  
y Heridea a nuestra edad  
deseada.

D'enfadada canta Liberata:

canta: Soledad tengo de ti 445  
oh tierras donde nació.

### ***Soledad tengo de ti***

Cantiga de autor desconhecido.  
(ver aqui, na página 101)

A sua música consta em manuscrito, em:  
***Colectânea de música vocal dos séculos  
XV e XVI*** (fol. 38v-39r).  
Biblioteca Nacional de Portugal.

Esta cantiga faz parte de ***Dom Duardos***

Monderigón aproxima-se com  
calma e serenidade.

Escutando o canto de Liberata

. Celipôncio, oh meu mano,  
meu guardador, onde estais?

. Que haveis?

. Sois drago e falais humano!?

. Senhora, sou homem, e mais!  
Porque temeis?

. Detende-vos lá, ouvis!?

Que eu também nasci em serra!

. Não vos entendo!

Tão valente vos sentis,  
que me quereis fazer guerra?  
Eu me rendo...

Quereis que me arrede mais?

. Sim... Protegeí vossa vida.

. Heis-me aqui.

. Além..., lá, não é demais!

. Donzela tão atrevida  
nunca vi.

. Juro a vida que..., mortal  
– se daí mais vos chegais –  
eu vos farei.

. Senhora, – não tanto mal –  
se morto me desejais  
morto serei.

Tomai a acha e o escudo,  
e a mi, em vossa prisão  
de bom grado.

. Não mostreis sanhas ao mundo,  
que, eu tenho coração  
em serra nado.

. Porque sois de serrania  
me matastes vós de amores.  
. Não vos entendo!

O salvage Monderigón, ouvindo cantar Libe-  
rata, vem a ela. E ela, de temor, chama pelo irmão,  
dizendo:

40

79e

Liberata Celiponcio oh hermano  
mi guardador dónde estás?

Monderigón Qué habéis?

Liberata Sois drago y habláis humano.

450

Monderigón Señora hombre soy, y más,  
por qué teméis?

80e

Liberata Vos teneos allá, oís?  
Que yo también nací en sierra.

Monderigón No os entiendo,  
y tan valliente os sentís  
que me queréis hacer guerra?  
Yo me riendo.

455

41

81e

Queréis que me arriede más?  
Liberata Así cumple a vuestra vida.

460

Monderigón Heme aquí.

Liberata Allá, allá, bien atrás.

Monderigón Doncella tan atrevida  
nunca vi.

82e

Liberata Juro a mi vida mortal  
que si más aquí llegáis  
que os haga yo.

465

Monderigón Señora no tanto mal,  
si muerto me deseáis  
muerto so.

470

42

83e

Tomad la hacha y escudo  
y a mí en vuestra prisión  
muy de gana.

Liberata No enseñéis señas al mundo  
que yo tengo corazón  
de serrana.

475

84e

Monderigón Porque sois de serranía  
me matastes vos d'amores.

Liberata No os entiendo.

. Digo que sois alma mía.  
 . Ao diabo tanta arabía  
 é que eu o encomendo.

. Quereis ser minha namorada?  
 . Namorada que coisa é? (és)  
 . Linda rosa...,  
 serdes mansa e moderada  
 falar risonha e cortês  
 e amorosa...

E que formosa nascestes!!!  
 . Que quereis senhor colosso?  
 . Que escuteis  
 – que a minha serra viestes –  
 e creiais quanto por vosso  
 me tereis.

Que eu bem posso subjugar-vos  
 sem ponderar vossa pena  
 nem querelas...  
 Mas eu não quero enojar-vos  
 como fiz a Colimena  
 e às donzelas.

Porque se o fiz, foi p'la guerra  
 que seu pai mais me fazia,  
 percebestes.  
 Mas vós! Vida nesta serra,  
 formosa, sem companhia,  
 me prendestes.

. Ide com Deos em boa hora!...  
 Meu irmão tornará ora,  
 não tardará...  
 Será pena sem melhora.  
 . Digo-vos que irei senhora,  
 feito está.

Rosa minha, vós mandais,  
 que este servo fará logo  
 seu mandado.  
 . Que não venhais, nunca mais...  
 Acatai senhor, vos rogo.  
 . Oh coitado...

Monderigón Digo que sois alma mía. 480  
 Liberata Al diablo tanta arabía  
 y que la yo encomiendo.

43

85e

Monderigón Queréis ser mi enamorada?  
 Liberata Namorada qué cosa es?

Monderigón Linda cosa..., 485  
 serdes mansa y moderada  
 hablar risueña y cortés  
 y amorosa.

86e

Y pues hermosa nacistes.  
 Liberata Qué queréis señor a eso?

Monderigón Que escuchéis 490  
 pues que a mi sierra venistes  
 y creáis cuanto por vueso  
 me tenéis.

44

87e

Que yo bien puedo cativaros 495  
 sin mirar en vuestra pena  
 ni querellas,  
 pero no quiero enojaros  
 como hice a Colimena  
 y sus doncellas.

500

88e

Porque aquello fue por guerra  
 que su padre me hacía  
 si lo oístes,  
 mas vos vida en esta sierra  
 hermosa sin compañía  
 me prendistes.

505

45

89e

Liberata Íos con Dios norabuena  
 mi hermano vendrá ora  
 no tardará  
 recibirá mucha pena.

510

Monderigón Digo que yo me iré señora  
 hecho está.

90e

Mandadme vos rosa mía  
 qu'este siervo hará luego  
 su mandado.

515

Liberata No vengáis más ningún día,  
 catad señor que os lo ruego.  
 Monderigón Oh coitado.

*O impossível quereis!  
Como vos chamais senhora?  
. Liberata.  
. Vós nome de livre haveis.  
. Senhor ide-vos já agora.  
. Isso me mata.*

*Oh Liberata o suplicio  
me livre à tua esquivança  
tão esquiva...  
Senhora, dai-me arbítrio...,  
que eu volte, p'la esperança  
com que viva.*

*Segundo solilóquio de Liberata.  
O amor está instalado.*

*. É ido! Por minha fé...  
Não sei por que interesse  
desejava que se fosse...,  
e pesa-me porque se foi,  
como se bem lhe quisesse.*

*À minha alma agradaria  
me pudesse já livrar...  
Entanto me faz penar  
porque se foi... Algum dia  
quicá, eu hei-de amargar!*

*Mas que digo?  
Por ventura é inimigo  
que queira fazer-me herege?  
Mas não rege  
que o amor sinto comigo.*

*Que farei?  
Se ele voltar, mostrarei  
manso coração ou bravo?  
Se ele se faz meu escravo  
porque me abrandarei?*

46	Lo imposible queréis. Señora cómo os llamáis?	91e 520
Liberata	Liberata.	
Monderigón	Nombre de libre tenéis.	
Liberata	Señor pídoos que os vais.	
Monderigón	Eso me mata.	
	Oh Liberata Dios mío líbrame de tu esquivanza tan esquiva, señora dadme albedrío que vuelva por la esperanza con que viva.	92e 525    530
	Partido Monderigón, fica Liberata a solas falando consigo e diz:	
47	Es ido pues por mi fe que no sé por qué interese deseaba que se fuese, y pésame porque se fue como si bien le quisiese.	93e   535 94e
	Y pluguiese all alma mía que ya pudiese librarme, que esto que hace pesarme porque se fue, algún día quizá podrá amargarme.	   540 95e
48	Mas qué digo? Por ventura es enemigo que quiere hacerme hereje, mas no rege qu'el amor siento conmigo.	   545 96e
	Qué haré? Si volviere, mostrarle he manso corazón o blavo? Mas él hácese mi escravo para qué m'ablandaré?	   550



*Ainda agora  
a teima mantereí afora.  
Não me quero condenar...  
Nem pensar  
neste homem dia nem hora.*

*Bem pensado...,  
é tão doce e devotado...  
Que o seja! Qual seu intento!  
Que este alento,  
depois, dá largo cuidado.*

*Celipôncio interrompe...*

*. Já a caça vem assada.  
. Que mui bem-vindo sejais.  
. Vós, minha irmã, como estais?  
. Bem! Que já estou descansada.*

*. Deos louvado  
venho bem-aventurado.  
. Quê Celipôncio, que hei?  
. Eu uma serpente achei  
e um leão mui denodado.*

*E ambos quedam ali,  
guardam-me nesta espessura  
que animal nem criatura  
não ousa chegar a mi.*

*Eles vinham-me a matar,  
eu cuidei de os adular  
lançando a ballesta mal,  
e tomaram-me amor tal  
que não me podem deixar.*

*. Que são? Que são?  
. Uma serpe e um leão.*

*Digo-te, irmã querida,  
que tanto me amam a vida,  
e ambos com tanto extremo,  
que a todo o mundo não temo...  
Bendita nossa guarida.*

49

Todavía  
seguiré la tema mia,  
no me quiero condenar  
ni pensar  
neste hombre hora ni día.

97e

555

98e

Bien mirado  
es tan dulce y bien hablado  
que lo sea norabuena,  
que esta lena  
después da luengo cuidado.

560

*Vem Celipôncio da caça e diz:*

50

Celipôncio

Ya la caza viene asada.

99e

Liberata

Seáis mucho bien venido.

Celipôncio

Hermana cómo te ha ido?

Liberata

Bien que ya estoy descansada.

100e

Celipôncio

Dios loado  
vengo bienaventurado.

565

Liberata

Cómo Celiponcio, qué?

Celipôncio

Una serpiente hallé  
y un león muy denodado.

51

Y dambos quedan allí,  
guárdanme nesta espesura  
que animal ni criatura  
no osa allegar a mí.

101e

570

102e

Ellos veníanme a matar  
yo fuilos halagar [lisonjear]  
echando la ballesta a mal,  
y tomaronme amor tal  
que no me pueden dexar.

575

52

Liberata

Qué son? Qué son?

103e

Celipôncio

Una sierpe y un león.

580

104e

Dígote hermana querida  
que aman tanto mi vida  
y dambas en tanto extremo  
que a todo el mundo no temo  
bendita nuestra venida.

585

## [ Tragédia de Liberata ]

Gil Vicente

Comenta com admiração...

. Parece coisa divina.

. Toma mana esta buzina,  
que eles a conhecem bem...  
E se te ofender alguém,  
toca e verás, bem asinha  
destroem Jerusalém. \*

. Forte coisa é essa irmão.  
. Anda, vem cá ter comigo  
e verás o que te digo...,  
se te a ponho na mão.

...afastam-se a fim de experimen-  
tar a buzina. Ensaiam...

. Bem creio que será assi!...

...regressam ao ponto onde esta-  
vam e acomoda-se Liberata...

Mas que bem estou aqui,  
mui me canso pela serra...  
. Se alguém te fizer guerra  
a buzina está aí.

\* Nota: *bem asinha destroem  
Jerusalém* (591), não é para ser lido  
à letra, constitui uma forma de ex-  
pressão muito usual na época, signi-  
ficando: *depressa arrasam com tudo*.

Após uma pausa de ambienta-  
ção de Liberata, dá-se a entrada  
abrupta de Melidónio. O discurso  
é pausado e coloquial...

. Quem sois? Oh valha-me Deos!  
. Sou cativo, sem razão,  
do cruel Monderigón, (*Monderigão*)  
que é tão perdido por vós  
que passa de perdição...

Ele tem minha irmã presa,  
Colimena, a princesa...  
Quatro damas  
seus irmãos que cativou...

Liberata Parece cosa divina.

105e

Celipôncio Toma hermana esta bocina  
porque la conocen bien,  
y si te enojare alguien  
toca, y verás cuán aína  
destruen Jerusalén.

590

53

Liberata Fuerte cosa es ésa hermano.  
Celipôncio Anda ven acá conmigo  
y verás lo que te digo  
si te lo pongo en la mano.

106e

595

Liberata Bien creo que será así...

107e

Celipôncio Pero bien me estoy aquí,  
canso mucho por la sierra.  
Si alguno te hiciere guerra  
la bocina queda ahí.

600

Monderigón, nam ousando quebrantar a postu-  
ra que Liberata lhe pôs que nam tornasse aí mais,  
mandou-lhe um recado por Melidónio, irmão da  
princesa Colimena.

E porque ele vinha muito desfigurado, coberto  
de cabelo e com uma braga de ferro, diz Liberata,  
espantada dele:

54

Liberata Quién sois? Oh válasme Dios!  
Melidónio Soy cativo, sin razón,  
del cruel Monderigón,  
que es tan perdido por vos  
que pasa de perdición...

108e

605

109e

Y tiene mi hermana presa,  
Colimena, la princesa...  
Cuatro damas  
sus hermanos que prendió...



*Senhora a vós me enviou  
p'ra que vos desse esta empresa.*

*. Deixemos isso, agora,  
que em depois me falareis...  
Mas dizei, assim prezeis...,  
como trata essa senhora?  
. Tão mal que vós pasmareis!*

*Sem causa..., e sem razão!...  
. Nunca ela sai da prisão?  
. Da prisão, nem um momento!...  
Mas, para lhe dar tormento,  
busca toda a invenção.*

*Senhora, p'ra desfrutar,  
cativou estas senhoras,  
cada dia a aquelas horas  
ele as faz todas cantar.*

*Seus prantos são mui contínuos...*

*Choram com olhos divinos...,  
e as suas lágrimas são  
riachos do coração  
com que moerão moinhos...*

*Escutai, que aquelas são.*

Um canto suave e doce...  
Uma melodia melancólica?

*. Oh que grande dor de ouvir,  
quanto mais será de ver...  
Coitada de Colimena...  
. Que lá levo a proferir  
já o queria saber...  
E que fosse nova amena.*

*. Eu não entendo vosso amo...,  
ou nem entender o quero!...  
Nem me espere, nem o espero,  
que, se me ama o desamo,  
se espera, o desespero!*

Señora a vos m'envió  
que os diese esta empresa. 610

55 110e

Liberata Dexemos eso ahora  
que en después me hablaréis,  
mas decidme así gocéis,  
cómo trata esa señora? 615

Melidónio Tan mal, que os espantaréis!  
111e

Sin causa..., y sin razón...  
Liberata Nunca sale de prisión?  
Melidónio De la prisión..., ni momento,  
mas, para le dar tormento,  
busca toda invención. 620

56 112e

Señora, por se gozar,  
que cautivó estas señoras,  
cada día a aquellas horas  
las hace todas cantar. 625  
113e

Sus llantos son muy continos...

Lloran con ojos divinos,  
y las sus lágrimas son  
arroyos del corazón  
con que molerán molinos. 630

Escuchad, que aquéllas son.

Aqui se cantou uma doce música de longe, e  
acabada diz Liberata:

57 114e

Liberata Oh qué gran dolor de oír,  
cuánto más será de ver.  
Cuitada de Colimena.

Melidónio Qué tengo allá de decir  
ya lo querría saber  
y que fuese nueva buena. 635  
115e

Liberata Yo no entiendo vuestro amo...,  
ni entender no lo quiero...,  
ni me espere, ni lo espero,  
que si me ama, lo desamo,  
si espera, lo desespero! 640

## [ Tragédia de Liberata ]

Gil Vicente

. Assim, é mau que retorne!  
 . Dizei-lhe ainda pior  
 que a meus olhos mais não torne.

. Direi, que não vos achei,  
 que sois já ida daqui.  
 . Não quero eu irmão assi!...  
 Dizei-lhe, por vossa fé:  
 Que não cure mais de mi!...  
 . Senhora assim o direi.

## Terceiro solilóquio de Liberata

. Se aquele amor é fingido  
 aqui se há de declarar...  
 Porque ele tem de afrouxar (afroxar)  
 crendo que é tempo perdido  
 comigo mais porfiar.

E se afrouxa..., (afroxa)  
 cuja será a congoxa?...  
 Minha!? Que graça teria!...  
 Como me arrependeria  
 se me deixa e se enoja.

## Monderigón interrompe...

. Bem vejo que me desmando...,  
 não cumpro vosso mandado.  
 Mas que farei? Sou forçado  
 de vosso amor em que ando,  
 que é muito..., demasiado...

E porque isto não vejais:  
 – de ver-vos me desterrais –  
 que é queimar-me em vivo fogo!...  
 Senhora, por Deos vos rogo  
 que atenteis no que mandais.

58

Melidónio

Señora, muy malo es eso!

Liberata

Decídselo vos peor  
 por que no vuelva a mis ojos.

Melidónio

Diré, que no os hallé,  
 que sois ya ida aquí.

Liberata

No quiero yo hermano así,  
 decilde, por vuestra fe:

Melidónio

Que no cure más de mí!  
 Señora así lo diré.

## Vai-se Melidónio e diz Liberata:

59

Liberata

Si aquel amor es fingido  
 aquí se ha de declarar  
 porque él tiene d'afloxar  
 creyendo qu'es tiempo perdido  
 conmigo más profiar.

Y si afloxa  
 cúa será la congoxa?  
 Qué gracia si fuese mía  
 cómo m'arrepentería  
 si me dexa y se enoja.

Torna Monderigón a Liberata, prosseguindo  
sua tenção, dizendo:

60

Monderigón

Bien veo que me desmando  
 pues paso vuestro mandado.  
 Mas qué haré que soy forzado  
 de vuesto amor en que ando  
 qu'es mucho demasiado.

Y porque esto no miráis  
 de veros me desterráis  
 qu'es quemarme en vivo fuego,  
 señora por Dios os ruego  
 que miréis lo que mandáis.

. Agora quero eu saber  
quem sois, e o que quereis.  
. Senhora um bem me fazeis  
em me querer conhecer.

E quanto ao querer primeiro:  
pois rei dos desertos sou...  
Mais cruel aventureiro  
que de Arménia abalou,  
e mais fino cavaleiro.

E quanto – mais saberia  
senhora..., – que é o que quero?  
Tão desacordado morro...,  
que não sei o que queria  
tanto estimo o que quero...

E é, que vos vós comigo...  
Tereis o mundo na mão!...  
. Deos, senhor!... E meu irmão?...  
. Não é melhor um amigo?  
Verdadeiro amigo! São!

Como eu, que vos terei  
na alma da minha vida?  
. Deos, senhor, por vossa fé!...  
Tão grande desconhecida  
a meu irmão eu serei  
se me for em tal partida.

. Pois não quereis ir comigo,  
eu vos livro a esse abrigo...  
. Meu irmão ameaçais!?  
. Senhora, vós ordenais...,  
que se faça, o que digo!

Porque, vede que o faria  
forçadamente..., é vileza  
que não tenho de o fazer...  
Mas, morta a companhia,  
amareis minha nobreza  
de vosso próprio querer.

61			122e
Liberata	Ahora quiero saber		
	quién sois, y lo que queréis.		
Monderigón	Señora merced m'hacéis		
	en quererme conocer.	675	
		123e	
	Y cuanto a lo primero		
	rey de los desiertos so		
	el más cruel venturero		
	que de Armenia salió		
	y más fino caballero.	680	
62		124e	
	Y cuanto señora mía		
	a saber qué es lo que quiero		
	tan desacordado muero		
	que no sé lo que quería		
	tanto estimo lo que quiero...	685	
		125e	
	Y es, que os vais comigo...,		
	ternéis el mundo en la mano.		
Liberata	Guárdeme Dios!... Y mi hermano?...		
Monderigón	No es mejor un amigo?		
	Verdadero amigo sano!	690	
63		126e	
	Como yo, que os tendré		
	en el alma de mi vida?		
Liberata	Dios señor por vuestra fe		
	que harto desconocida		
	a mi hermano será	695	
	si hiciere tal partida.	127e	
Monderigón	Pues no queréis ir comigo		
	yo os quitaré ese abrigo.		
Liberata	A mi hermano amenazáis.		
Monderigón	Señora vos ordenáis [vos recomendo]	700	
	que se haga lo que digo.		
64	[porque vede vós minha rosa]	128e	
	Porque a veros rosa mia		
	forzosamente, es vileza		
	lo que no tengo de hacer		
	mas muerta la compañía		
	vos amaréis mi nobleza	705	
	de vuestro proprio querer.		

[ Tragédia de Liberata ]  
Gil Vicente

Quarto e último solilóquio de Liberata

*. Duvidosa confusão...  
A quem terei lealdade:  
ao amor, ou ao irmão?  
Bem sinto a qual é razão...  
Mas, não tenho liberdade  
que o amor a tem na mão.*

*Se a meu irmão, isto digo,  
matará a Monderigón (Monderigão)  
– com a serpe e o leão –  
que, é o primeiro amigo  
que entrou no meu coração.*

*Se a meu irmão, o não digo,  
e o topar horas fora  
só, descuidado demais,  
ele mata-o por inimigo...  
Eu serei a causadora  
e traidora, que é mais.*

*Pois à Ventura sagrada  
o deixo..., e saio-me fora...  
Que isto me é melhor de fazer  
do que estar inquietada...  
No que há-de vir noutra hora  
Deos sabe o que há-de ser.*

Celipôncio interrompe...

*. Salve-te Deos Liberata.  
. Mano, porque tardas tanto?  
Eu estou sempre isolada.  
. Sabes que o amor me mata!...  
Viria cedo, entanto  
tenho a vida penhorada.*

*Está aqui perto um castelo  
onde estão quatro donzelas*

Vai-se o salvage Monderigón e fica Liberata dizendo:

Liberata 129e  
Oh dudosa confusión  
a quién tendré lealtad  
al amor o al hermano? 710  
Bien siento a cuál es razón  
mas no tengo libertad  
que amor la tiene en su mano.  
65 130e  
Si a mi hermano esto digo  
matará a Monderigón 715  
con la sierpe y el león  
que es el primer amigo  
que entró en mi corazón.

131e  
Si a mi hermano lo callo  
y lo topare a deshora 720  
solo y las manos atrás  
y por ventura matallo,  
yo seré la causadora  
y traidora, que es más.

66 132e  
A la ventura sagrada 725  
lo dexo y sálgome afuera,  
que esto m'es mejor hacer  
que no estar apasionada,  
que en la cosa venidera  
Dios sabe lo que ha de ser. 730

Vem Celipôncio de matar sua caça e diz:

Celipôncio 133e  
Sálvete Dios Liberata.  
Liberata Por qué tardas tanto hermano?  
Estoy siempre solitaria.  
Celipôncio 735  
Sábete que amor me mata  
que yo vendría templano  
mas mi vida es tributaria.  
67 134e  
Está aquí cerca un castillo  
donde están cuatro doncellas

*cada qual mais escolhida...  
Não posso mais escondê-lo,  
tenho de à senhora delas  
entregar a minha vida.*

*Se ela sai numa janela  
eu fito-a de um penar...  
E quando a vejo horas fora,  
juro-te, mana..., por ela,  
eu sou capaz de voar  
de louco uma grande hora.*

*Determino de matar  
esse selvagem cruel.  
. E algum mal te fez ele?  
Meu irmão, hás-de pensar...,  
que a serra é sua, é dele!...*

*Monderigon vem desafiar Celi-  
pôncio para um duelo. A expres-  
são com que entra pertence aos  
romances de cavalaria.*

*. Confessa-te, homem coitado,  
que não quero que mais vivas!  
. Tomais-me despercebido!...  
E um senhor tão esforçado  
que conquistou tais cativas  
não me há-de dar partido?*

*. Faz tu com que tua irmã  
me queira bem, que o terás!  
E que ela se vá comigo!  
. Senhor, com todo o afã,  
Mana, tu assim farás,  
e ele o fará bem contigo.*

*Mostra mana a charamela...,  
e tangerei de prazer,  
que o bem, Deos te quis fazer  
cousa que não sei dizê-la...*

**...fim da tradução.**

*cada cuál más escogida,  
no puedo más encobrirlo  
que por la señora dellas  
tengo de poner la vida.*

740

135e

*Ella sale a una ventana  
yo mírola de un penar,  
y cuando la veo a deshora  
júrote por Dios hermana  
que pruebo para volar  
de loco una grande hora.*

745

68

136e

Liberata

*Determino de matar  
aquel salvaje cruel.  
Y qué mal te hizo él?  
Has hermano de mirar...,  
qu'es, la sierra suya, dél.*

750

*Vem o selvagem Monderigón e com suas ar-  
mas arremete a Celipôncio e diz:*

137e

*Monderigón Confíesate hombre cuitado  
que no quiero que más vivas.*

755

*Celipôncio Tomásme desprecebido. [desprevenido]  
Y un señor tan esforzado  
que ganó tales captivas  
me había de hacer partido?*

69

138e

*Monderigón Hace tú con tu hermana  
que me quiera bien, no más,  
y que se vaya conmigo.*

760

*Celipôncio Señor, de muy buena gana...,  
Tú, hermana, lo harás,  
y él, lo hará bien contigo.*

765

139e

*Muestra, hermana, el caramillo...,  
y tañeré de placer,  
pues Dios te quiso hacer  
el bien, que no sé decillo...*

Já foi observada por Osório Mateus uma relação estreita entre a morte de Camilote em *Dom Duardos* e a morte de Monderigón nesta peça. De facto, a tragédia de um e de outro são muito semelhantes e correspondem-se no sentido dos *dramas* de que fazem parte. Todavia, o nosso acordo com a *opinião* de Mateus não vai mais além deste pequeno pormenor.

Qualquer semelhança entre a parte final desta peça e (Mateus) um *momo* – regredindo em quase meio século – parece-nos ser simples consequência de uma manifesta errónea leitura da peça.

Assim, tal como no *romance* final da *Tragédia de Dom Duardos*, aqui a música que acompanha o cortejo triunfante de Colimena, escoltada pelas *tropas* da Serpe e do Leão, sendo triunfal, é também de profunda tristeza. Numa peça como na outra, o triunfo final resulta de uma *tragédia da humanidade*.

Nesta peça são protagonistas Liberata (o *livre arbítrio*) e Monderigón (que *detém a Liberdade*). E só ele pode dar a Liberdade que detém. Ele pode dar a liberdade a Liberata retirando-a do seu abrigo e pode devolver a liberdade a Colimena porque a tem detida.

Na contra-partida à *partida* apresentada por Monderigón, *Hace tú con tu hermana / que me quiera bien, no más, / y que se vaya conmigo*, Celipôncio concorda, mas logo depois, atraiçoa o seu acordo e atraiçoa Liberata enganando Monderigón, ao chamar a Serpe e o Leão, assim provocando a morte dele.

Morta a luta pela liberdade de Liberata – a luta pelo *livre arbítrio* – e porque pelo amor deles dois, *eles juntos teriam o mundo na mão*, a Liberdade Humana, transforma-se em animalidade – numa alimária – some-se. Este desfecho da peça é então descrito pelo Peregrino no epílogo, *homenageando Monderigón*, morto e colocado em pé num pego e dando o seu nome Mondego ao rio de águas claras, enquanto Liberata *se torna animal*.

Colimena não conquista a liberdade, ela foi *tirada* do cativeiro onde estava, graças à Serpe e ao Leão, e eles trazem-na e levam-na no seu cortejo. Ela por fim dirá que foi *livrada*..., de Monderigón.

# [ Tragédia de Liberata ]

Gil Vicente

Toca Celipôncio sua buzina, pela qual a Serpe e Leão conheciam sua necessidade, os quais acodem mui apressadamente e matam o selvagem Monderigón, e logo se vão ao seu castelo e tiram a princesa Colimena e suas donzelas e irmãos.

E entanto que vão ao castelo diz o Pelegrino que fez o argumento:

## [ Epílogo ]

70		140e
Pelegrino	Monderigón morto, segundo se prova, fizeram-lhe a cova lá cima num pego, polo qual se chama este rio Mondego e a sepultura se diz Penacova.	770
		141e
	Fogiu Liberata da fúria disforme, e indo fogindo, mui fraca e mui febre, tornou-se animal que se chama lebre, que de Liberata tomou este nome.	775

## [ Fim da Segunda Parte. ]

## [ Êxodo ]

Entra Colimena e suas damas com seus irmãos com grande aparato de música, e a Serpe e Leão acompanhando a dita princesa.

[ música ]

E acabada a música diz o Pelegrino do argumento:

71		142e
Pelegrino	Senhoras donzelas, por vossas nobrezas, que uma e uma declareis a nós as antiguidades de quem fostes vós, especialmente a suas altezas.	780



Terminado o epílogo, entra *em palco*, vindo pelo lado do público, o *cortejo triunfal* de Colimena e suas damas e respectivos irmãos, *com grande aparato de música*.

O cortejo entra **protegido** por *tropas* da Serpe e do Leão, ao mesmo tempo que um novo pano – *uma nova cortina* – mostrará *no palco* a divisa da cidade, tal como se apresenta no *foral novo* de 1516. Para esta cortina pintada apontará Colimena na sua intervenção.

Na peça não era suficiente uma única cidade, Colimena. Para figurar o seu **mythos** eram necessárias mais cidades, mais *famílias* e mais *irmãos* além de Melidónio. Embora para representar a **forma aparente**, para a *divisa de Coimbra*, apenas fosse necessária uma *princesa*... E sem quaisquer irmãos.

Assim, a Serpe e o Leão tiram da prisão a princesa e suas damas, **livrando** aquelas cidades (da Alemanha) do terrível Monderigón, ficando elas sob a protecção daquelas *alimárias* (armas), súbditas de suas divisas, as quais darão toda a segurança à princesa e a seu irmão, a suas damas e a seus irmãos.

Este sentido que acabamos de expor será introduzido por Colimena, depois de todas as intervenções de triunfo e de glória das cidades e suas nobres famílias, ao referir:

*Tomei por divisa aqueste leão  
e aquesta serpe, por que fui livrada,*

...para depois sublinhar, porque foi livre pela Graça de Deus, tomou estas armas *fazendo a saber / que*

			143e
Belicrasta	Vós Belicrasta senhora, primeiro. Eu edifiquei a vila do Crato que de Belicrasta, se chamava o Crasto, depois corrompeu-se o nome verdadeiro.		785
72			144e
	Todos os Crastos procedem de mi, foram d'antigamente mui leais, mui poucos deles vereis liberais pola maior parte são bôs pera si.		145e
	As mulheres de Crasto são de pouca fala, fermosas e firmes, como sabereis, pola triste morte de dona Inês a qual, de constante, morreu nesta sala.		790
73			146e
Pelegrino	Saí a terreiro senhora Selivenda..., vós que nacestes com favor dos pólos.		795
Selivenda	Eu edifiquei a vila d'Arraiolos há dous mil anos, diz a minha lenda.		147e
	Daqui procederam Silvas e Silveiras desta Selivenda que vedes aqui, são pera conselho, vós crede-me a mi, que são desta casta grandes cabeceiras.		800
74			148e
	Porém, são zelosos de moças de jeito, porque alguns dos Silvas saem lá às Fogaças, e são dezidores de súptas graças e pesa-lhes muito, com pouco proveito.		805
	Porém, as mulheres Silvas e Silveiras, são asseladas com selo dos céus, mui castas, discretas, amigas de Deos, e todas merecem famosas cimeiras.		149e
75			150e
Pelegrino	Sus, vós Sossidéria, onde repousa o canto da anteguidade romana.		810
Sossidéria	Eu edifiquei a vila da Arrifana e de mim procedem todos os de Sousa.		151e
	Os Sousas que o são, digo eu porém..., porém, os de Sousa, que bem Sousas são, são homens de paz, põe tudo em rezão, bôs cavaleiros nas partes dalém.		815

# [ Tragédia de Liberata ]

## Gil Vicente

*tudo Deus faz e pode fazer / e as cousas da terra procedem dos céus.* Concluindo assim o autor o aquilo que tinha assumido no Prólogo, quando o Peregrino afirmou que esta peça **vos mostrará a fonte / de todas as cousas que ouvistes aqui.** Faltava pois *mostrar a fonte* (origem) de toda a **clerezia**, porque havia que cumprir:

*Outrossi, as causas por que aqui tem os clérigos todos, mui largas pousadas e mantém as regras das vidas casadas, desta anteguidade procedem também. Sem serem culpados..., porque são leis dos antigos fados, cousa na terra já determinada que os sacerdotes que nam tem ninhada de clerigozinhos, são escomungados.*

Completam-se assim as classes detentoras do poder: (1) a nobreza, (2) a burguesia e (3) o clero. Todavia, o Clero só por força da nobreza, por sua iniciativa, pois, foi pela *Graça de Deus*, segundo Colimena, que a Serpe e o Leão a livraram do gigante Monderigón. Assim ela mesma o afirma:

***Tudo Deus faz e pode fazer...***

Tudo o que se fez na Alemanha aos camponeses, todos os acontecimentos, os factos reais que nesta peça se **figuram** (em forma simbólica), tiveram a sua **fonte** nos céus como diz Colimena: ***e as cousas da terra procedem dos céus.***

Lembramos mais uma vez que o autor, Gil Vicente, comunica através da **acção dramática** de uma peça, ou através das personagens em que se figura e apenas nessas. O pensamento ou as ideias de Gil Vicente não são expressas por outras personagens.

76		E são verdadeiros e dissimulados, amigos do rei e bôs servidores, muito ameúde começam amores, porém, nunca acabam de ser namorados.	152e 820 153e
		E as mulheres Sousas de nação são boas, são graves, fermosas, mui belas e tanto vos monta adorardes nelas como nam terdes nelas devação.	825 154e
77	Peregrino	Vós, Perigéria, em todas maneiras, dizei o antigo de vossa nação.	
	Perigéria	Eu edifiquei Alegrete e Monção e de mim procedem todos os Pereiras.	155e 830
		São muito fidalgos e bôs cavaleiros, zelosos do reino e da cousa justa, mui bôs defensores, nam já à sua custa, e depois de casados são muito caseiros.	156e 835
78		Mui querençosos de casais e eiras, amigos dos povos que servem de graça, nam são caçadores, e estimam a caça, atentam por casa até nas peneiras.	157e 840
		Porém, as mulheres dereitas Pereiras, oh que mulheres de tantos primores, Pereiras de rosas, Pereiras de flores, Pereiras doçares de muitas maneiras.	158e 845 159e
79	Peregrino	Senhor Melidónio, dizei vós também vossa anteguidade, depois vossa irmã.	
	Melidónio	Eu edifiquei a vila da Lousã scilicet o castelo que tem.	845 159e
		De mim procederam os Melos direitos, de Melidónio tomaram o nome, esta é sua alcunha e seu sobrenome..., falo nos finos e nam contrafeitos.	160e 850
80		Foram senhores que, antigamente, na honra do reino eram os primeiros, tam esforçados e bôs cavaleiros que nam se achava casta mais valente.	



A peça tinha de terminar com Colimena, a princesa na *Divisa de Coimbra* – pois o prólogo assim o exigiu – fechando a forma global desta obra da Arte do Teatro.

Com certeza a obra mais avançada do seu tempo, uma das mais importantes do teatro da Renascença, pois para além da beleza da sua forma global, dos pormenores, dos discursos, solilóquios e diálogos, e da sua lírica, quinhentos anos depois, todos os problemas políticos, sociais e humanos expostos por esta *obra prima do Teatro*, continuam actuais, mais actuais do que alguma vez estiveram.

...ensinamentos (conteúdos):

Resumindo, pudemos ler nesta peça, que para o homem social, o povo trabalhador, possa obter a sua liberdade, primeiro tem que a conquistar, e depois, tem de manter o seu poder na nação (cidade) com as suas “nobres” famílias e irmãos (banca) sob seu controlo (cativas), ao mesmo tempo que se deve aliar (casar) com aquelas que lhe entreguem o *livre arbítrio*, a partilha do **poder de decisão**, para que assim essa aliança consiga *ter o “mundo na mão”*, mas tendo sempre presente que, na sua *confiança*, o *engano* e a *traição* espreitam, tanto do seu lado como dos seus aliados.

E além d'esforçados  
sempre devotos e bem inclinados,  
e vem-lhes por casta de dar quanto tem,  
porém, os d'agora, nam cuide ninguém  
que desejam tanto de serem gabados.

81 Mas, oh que senhoras as desta linagem,  
oh que senhoras pera bôs senhores,  
seus olhos de garças, e outras d'açores,  
tais, que nam cabem em nossa linguagem.

Vai delas a eles tam grande vantagem,  
sendo os de Melo, fidalgos d'aviso,  
como haverá de Panasco a Narciso,  
ou como do vivo a uma imagem.

82 Peregrino Venha a mui alta princesa, serena,  
e diga contando sua anteguidade.

Colimena Eu assentei aqui esta cidade...  
e eu sou Coimbra e vem de Colimena.

Tomei por devise aqeste leão  
e aqesta serpe, por que fui livrada,  
o cales do meo, é cousa errada,  
porque há de ser torre com uma prisão.

83 E porque fui livre, per graça de Deos,  
tomei estas armas fazendo a saber,  
que tudo Deos faz e pode fazer...  
e as cousas da terra procedem dos céus.

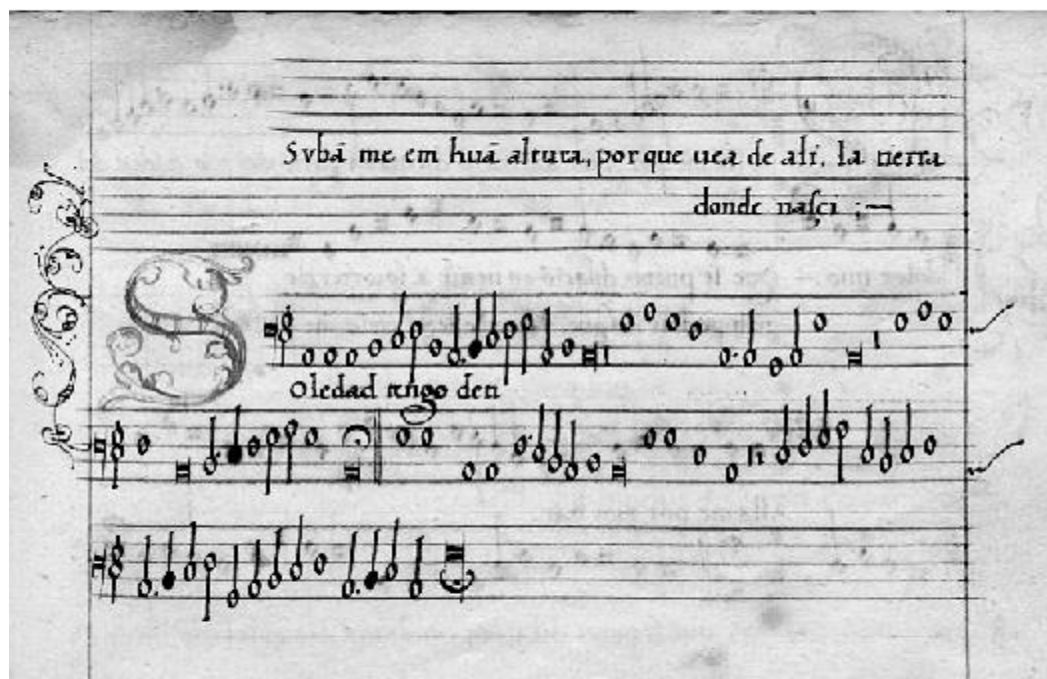
E de Colimena vem os Meneses,  
que foram, e são, mui claros barões,  
na guerra são d' aço os seus corações  
e em tudo se mostram frol de portugueses.

E assim fenece esta Comédia, saindo-se com  
sua música.

Laus Deo.

...

*porque esta Tragédia vos mostrou já a fonte  
de todalas cousas que ouvistes aqui.*



*Soledad tengo de ti...* Biblioteca Nacional de Portugal.  
*Colectânea de música vocal dos séculos XV e XVI* (fol. 38v-39r).

# Índice

<b>Prefácio</b>	<b>7</b>
<b>Introdução</b>	<b>9</b>
<b>As revoltas dos camponeses da Alemanha</b>	<b>13</b>
Antecedentes imediatos	13
A revolução tecnológica	14
As lutas ideológicas (a religião)	14
Os pregadores: Thomas Müntzer	17
<b>A guerra dos Camponeses</b>	<b>20</b>
Conjunção das revoltas e ideologias: os 12 artigos	20
As batalhas e os massacres	22
A guerra na Turíngia: Massacre de Frankenhausen	24
Finalizando	26
<b><i>O Templo de Apolo – reflexo dos factos</i></b>	<b>27</b>
O sentido do Templo de Apolo	28
Na intervenção do Autor	31
Na entrada de Apolo	40
<b>Tragédia de Liberata</b>	<b>47</b>
Comédia sobre a divisa da cidade de Coimbra	47
Alguns aspectos formais – <b>Estrutura</b>	48
<b>Sobre a situação na Europa</b>	<b>53</b>
<b>Construção das figuras</b>	<b>55</b>
Lavrador – Francisco I de França	55
<b>Ermitão</b> – Imperador Carlos V	57
<b>Celipôncio</b> – Carlos III duque de Bourbon	59
<b>Liberata</b> – Borgonha	61
<b>Galameno</b> – Carlos de Habsburgo Conde do Artois	63
<b>Heridea</b> – Condado da Flandres	63
<b>Monderigón</b> – Multidão dos Camponeses	63
<b>Leão</b> – os Habsburgo	66
<b>Serpe</b> – o duque de Milão (e Valois-Orléans-Angoulême)	66
<b>Buzina</b> – manifestos de Lutero	67
<b>Melidónio</b> – Burguesia da cidade alemã (seus governos)	67
<b>Colimena (e suas quatro damas)</b> – Nobreza feudal alemã	68
<b>Quatro irmãos</b> – Burguesia da cidade alemã	68

<b>Reconstruindo a peça</b>	<b>69</b>
Cenários e adereços	69
<b>Do mythos ao enredo</b>	<b>71</b>
Uma descrição do enredo	72
Conclusão	74
<b><u>Apresentação da peça</u></b>	<b><u>76</u></b>
[ Tragédia de Liberata ]	78
[Prólogo]	79
[ I – Parte ]	81
[ II – Parte ]	89
[ Epílogo ]	102
[ Êxodo ]	102



Gravura do chamado Mestre Petrarca de *Trostspiegel*, 1539.  
Camponeses sublevados com a bandeira do *Bundschuh* (*alpercata*).

## Serpe

*A Serpe foi a bandeira de armas dos Visconti e ficou como brasão do ducado de Milão (o Milanês). É ainda a divisa da cidade de Milão.*

*Francisco I, rei de França, foi duque de Milão entre 1515-1521, 1524-1525 e 1527-1529.*



## Leão

*O Leão rompante em fundo amarelo sempre foi o brasão de armas dos Habsburgo.*

*Será assim o brasão do Conde da Flandres, Carlos de Habsburgo, o imperador Carlos V.*



*As armas de Francisco de Valois, rei de França em 1515, é o brasão de seu pai, Charles de Angoulême, são também as armas de sua mulher, Claude de France, filha de Luís XII de França e duque de Orleans - eram as armas dos duques de Orleans e dos Condes de Angoulême, - ambos descendentes de Luís de Orleans (1372-1407) e de Valentine Visconti (1368-1408).*

*Charles II de Orleans e Angoulême, filho de Francisco I de França, herda este mesmo brasão de armas.*





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

# Platão

arte e dialéctica

A República  
Fedro  
Hípias  
(maior e menor)  
Íon

O Preâmbulo e Sepultura  
do Mestre de Retórica,  
na Copilaçam de totadas  
obras de Gil Vicente.

## Auto da Alma 1508

O Papa Júlio II, a ALMA,  
perante a ideologia do  
*Enchiridion* de Erasmo.  
A construção da Basílica de  
São Pedro de Roma, a Pou-  
sada necessária às almas...  
A Santa Madre Igreja, São  
João de Latrão, a *Cathedra  
Romana*, Cadeira Papal e o  
Altar, a Mesa de São Pedro.  
A Custódia de Belém, o  
muimento.

- 1 - Visitação, 1502
- 2 - Pastoril Castelhana, 1502
- 3 - Reis Magos, 1503
- 4 - Quatro Tempos, 1503
- 5 - São Martinho e Sermão...

Em preparação:  
- Festa  
- Clérigo da Beira

ISBN – 978-972-990004-4  
Auto da Alma de Gil Vicente.  
ISBN – 978-972-990005-1  
Gil Vicente e Platão,  
Arte e Dialéctica.

2008 – Edição de Inês Ramos.  
Autor: Noémio Ramos.

Edições de Inês Ramos

### Livros Publicados até Março de 2012

- isbn 978-972-990009-9  
título Gil Vicente, o Clérigo da Beira, o povo espoliado – *em pelota*.  
autor Noémio Ramos
- isbn 978-989-977490-2  
título Gil Vicente, Tragédia de Liberata, Do Templo de Apolo à Divisa de Coimbra.  
autor Noémio Ramos
- isbn 978-972-990006-8  
título Gil Vicente, Auto da Visitação, Sobre as Origens.  
autor Noémio Ramos
- isbn 978-972-990007-5  
título Gil Vicente, o Velho da Horta, de Sibila Cassandra à “Tragédia da Sepultura”  
autor Noémio Ramos
- isbn 978-972-990008-2  
título Gil Vicente, Carta de Santarém, 1531. Sobre o Auto da Índia.  
autor Noémio Ramos
- isbn 978-972-990004-4  
título Auto da Alma de Gil Vicente, Erasmo, o *Enchiridion* e Júlio II...  
autor Noémio Ramos
- isbn 978-972-990005-1  
título Gil Vicente e Platão - Arte e Dialéctica, Íon de Platão...  
autor Noémio Ramos
- isbn 978-972-990002-3  
título Os Maios de Olhão e o Auto da Lusitânia de Gil Vicente  
autor Noémio Ramos
- isbn 978-972-990000-6  
título Francês-Português, Dicionário do Tradutor  
autores Maria José Santos e A. Soares

2008



2010



2012




# cartaz manifesto - 2008

*Teatro da Renascença*

## *Gil Vicente e*

**Espaço (lugar), Tempo e Acção dos Autos**  
***enigmas com 500 anos***  
alianças conflitos acordos enganos revoltas reviravoltas  
guerras reconhecimentos peripécias desenlaces ...

### Ideologias e o Poder na Europa



*Liberdade de pensamento e expressão*

*As figuras nas personagens dos autos*  
Gil Vicente - Erasmo de Roterdão - Martinho Lutero - Tomás More  
Garcilaso de la Vega - Sá de Miranda - Miguel Ângelo - Francisco I  
Carlos V - Henrique VIII - Manuel I - João III - Fernando de Aragão  
Fernando da Alemanha - Júlio II - Leão X - Adriano VI - Clemente VII  
Leonor de Habsburgo - Margarida de Habsburgo - Louise de Savoie - ...

*A História da Europa por Gil Vicente*  
***Teatro da Renascença***  
A Europa do século XVI