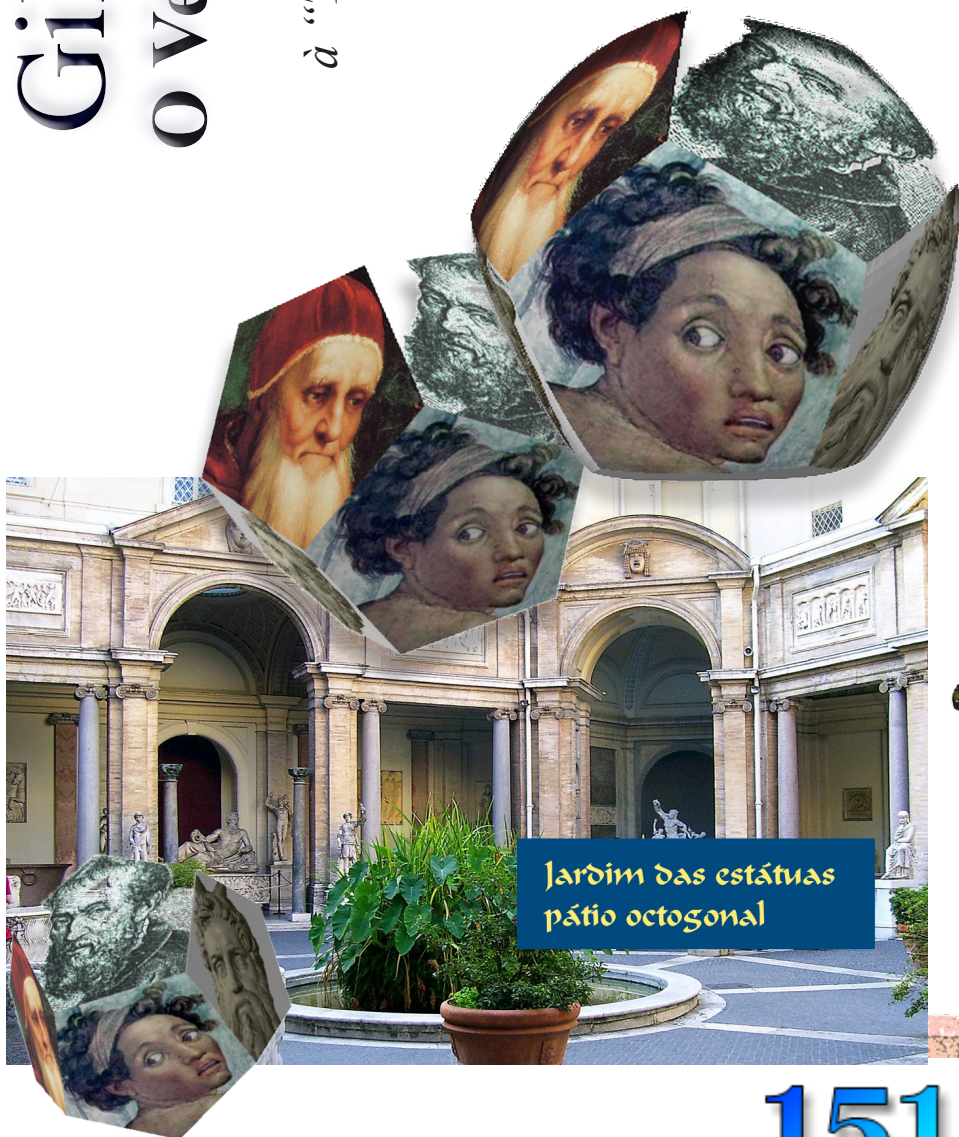


Gil Vicente O Velho da Horta

*de Sibila Cassandra
à “Tragédia da Sepultura”*

História da Europa – 11



1512

Noémio Ramos
2017

Títulos

Gil Vicente, o Velho da Horta

Sub-títulos

***De Sibila Cassandra à Tragédia da Sepultura
História da Europa – 11***

Autor

Noémio Ramos

Faro – Algarve

Design gráfico e capa de Noémio Ramos
Revisão do texto por Maria João Ramos

1ª Edição (brochura): Março de 2010

2ª Edição: Agosto de 2017
Impressos 12 exemplares
Edição digital em formato swf
Depósito Legal: **430588/17**

Projecto, Estudos, Investigação, Interpretação e Produção
Noémio Ramos © Todos os direitos reservados

Gil Vicente, o Velho da Horta

De Sibila Cassandra à Tragédia da Sepultura

História da Europa – 11

Autor

Noémio Ramos

2ª. Edição

Editor

Noémio Ramos

www.gilvicente.eu

Índice

PREFÁCIO À SEGUNDA EDIÇÃO	7
• ROTINA DE KAPREKAR	8
• RESULTADOS DA NOSSA ANÁLISE	8
• REPOSIÇÃO: O PROBLEMA DE FACTO	10
• CONCLUSÃO	11
PREFÁCIO DA PRIMEIRA EDIÇÃO	13
A SAGA DO PAPA JÚLIO II	17
SOBRE O <i>VELHO DA HORTA</i>	23
• REPRESENTADA EM 1 DE NOVEMBRO DE 1512	23
• A PINTURA DA CAPELA SISTINA	27
• ASPECTOS FORMAIS DO TEXTO DA PEÇA	28
• A APARÊNCIA E A REALIDADE TEMÁTICA	29
• AS PERSONAGENS E OS FIGURADOS	31
• O CENÁRIO	32
• ESTRUTURA DA PEÇA	33
• DA SUPER-ESTRUTURA AO MYTHOS DO VELHO DA HORTA	39
• ROSA DE OURO – ROSA SISTINA	42
• SITUAÇÃO POLÍTICA E IDEOLÓGICA NA EUROPA	44
• FIGURANDO O CONFLITO HISTÓRICO	57
• MANCIAS, MIGUEL ÂNGELO E A SEPULTURA DE JÚLIO II	64
• A ALCOVITEIRA	70
• A HOMENAGEM AOS MECENAS E O MUSEU	71
• O DESENROLAR DO TEMPO NA ACÇÃO DA PEÇA	75
• A PERIPÉCIA COM O ALCAIDE	76
• RECONHECIMENTO E DESENLACE, O ÊXODO	78
• A COMÉDIA, O CÓMICO E O RISO	81
• SEGUINDO OS DIÁLOGOS DE PLATÃO – HÍPIAS	85
• COMENTÁRIOS	87
APRESENTAÇÃO DA PEÇA	91
• A TRAGÉDIA DA SEPULTURA.	96
ENQUADRAMENTO CRONOLÓGICO	125

Prefácio à segunda edição

*...e, se não receio o erro,
é só porque estou sempre pronto a corrigi-lo.*

Bento de Jesus Caraça

Alguns dias depois de concluída a impressão das nossas publicações de Julho de 2017, onde nos referimos à capacidade de ver as semelhanças nas diferenças, para depois distinguir progressivamente as diferenças, tivemos ocasião de ler um artigo num jornal (Internet) da BBC-Brasil,¹ sobre uma curiosidade dos números sobre a qual alguns (poucos) matemáticos se têm debruçado, havendo página Internet dedicada ao assunto. Em Portugal, em Março de 2011, o *Jornal de Matemática elementar* nº 292 e, no Brasil, a *Revista do professor de matemática*, nº 76, dedicaram-lhe um texto de análise e divulgação, na sequência da publicação em 2006, do artigo de Yutaka Nishiyama, ***Mysterious number 6174***. Plus Magazine, nº 38, onde o autor apresenta também alguma bibliografia científica importante para o caso.

Yutaka Nishiyama is a professor at Osaka University of Economics, Japan. After studying mathematics at the University of Kyoto he went on to work for IBM Japan for 14 years. He is interested in the mathematics that occurs in daily life, and has written seven books about the subject. The most recent one, called “The mystery of five in nature”, investigates, amongst other things, why many flowers have five petals. Professor Nishiyama is currently visiting the University of Cambridge.²

<https://plus.maths.org/content/mysterious-number-6174>

O “problema” é conhecido por “***Rotina de Kaprekar***”, tomando o nome de quem observou e elaborou a sua descrição em 1946 – Dattathreya Ramachandra Kaprekar – referindo-se hoje o número 6174 como a *constante de Kaprekar*. Foi apresentado na *Madras Mathematical Conference* em 1949, e publicado na revista científica *Scripta Mathematica* em 1953, no artigo *Problems involving reversal of digits*. Encontrámos ainda este caso desenvolvido, com a apresentação de uma especializada bibliografia, no sítio Internet dedicado à Matemática: <http://mathworld.wolfram.com/KaprekarRoutine.html>

1 - BBC-Brasil, 20 de Julho de 2017: *A curiosa origem dos símbolos matemáticos +, - e =*. <http://www.bbc.com/portuguese>.

2 - Transcrito em Agosto de 2017 do sítio Internet indicado (<https://plus.maths.org/>). Que apresenta comentários (e respostas) ainda do ano em curso (2017).

Rotina de Kaprekar

1. Seja dado um número de quatro algarismos em que pelo menos dois deles sejam distintos (zeros podem ser usados).

2. A partir do número dado, usando exactamente os mesmos algarismos, criar dois outros números, um com os algarismos dispostos de forma crescente, e outro com os algarismos dispostos de forma decrescente.

3. Subtrair o número menor do número maior.

4. Com o resultado obtido voltar ao início repetindo as operações.

– Num máximo de sete (7) iterações alcançamos o número 6174.

Que ele próprio aponta o resultado: $7641-1467=6174$.

Resultados da nossa análise

Em toda a pesquisa científica existente até esta data (assim como nos artigos de divulgação científica do universo académico) sobre o caso em questão (6174), incluindo os trabalhos de Yutaka Nishiyama, encontra-se um erro de lógica e matemática, ao considerar apenas 8990 (ou 8991) em vez de 9990 casos possíveis, isto é, fazendo desaparecer 1000 números, ao retirar da tabela de valores possíveis todos os números iniciados por 1, 2, e 3, zeros à esquerda, como por exemplo 0001, ..., 0020, ..., 0500, etc., porque estes, como todos os outros casos presentes (temporários) no algoritmo, estão também presentes como imagens simétricas de valores presentes no conjunto global da sequência numérica ordenada formada por quatro algarismos, tal como 5000 é simétrico de 0005 (e vice-versa), ou 3200 é simétrico de 0023. Tal como a própria regra do algoritmo impõe. O facto é que se o número inicial for 1, isto é, 0001, ou 10, ou 100, ou 1000, a rotina os há de transformar em $1000-0001=0999$, onde o zero à esquerda é fundamental... O mesmo raciocínio se aplica aos restantes casos de zero à esquerda, e, por isso mesmo, não podemos fazer desaparecer os primeiros mil números da sequência numérica em causa, que também se devem considerar como entrada válida na *rotina de Kaprekar*. Pelo que só podem ser excluídos os 10 números (0000, 1111, ..., 9999) que resultam em valores nulos: $10000-10=9990$. Portanto, o conjunto (quantidade de) dos números a considerar há de ser a sequência dos inteiros até 10000 (desde o zero ao 9999) retirando 10 (dos quatro zeros, aos quatro nove) de valores nulos.

Em consequência... Torna-se fácil observar que 6174 corresponde à média e extrema razão – na proporção de ouro, – que o número 6174 ocupa o lugar da *secção aurea* para a sequência de números possíveis de formar com quatro dígitos (excluindo valores nulos, 0000, 1111, 2222, etc., isto é, anulando – as operações de resultado nulo – excluindo portanto 10 números).

Considerando todos os números inteiros possíveis no algoritmo, portanto: $\text{INT}(9990 \times \Phi) = 6174$.. Isto é, 6174 é o número inteiro que se encontra no ponto da secção de ouro, na média e extrema razão, da sequência de números inteiros formados com quatro algarismos não todos iguais.

Φ = (raiz de cinco, menos um) a dividir por dois = (0,6180339...).

No sistema numérico de base hexadecimal (10000=decimal 65536), verifica-se que a *rotina de Kaprekar* não conduz a um número (inteiro hex), culminando em ciclos (na repetição) de três, ou seis números, ... Presumimos que, neste caso, não há um número inteiro em condições de obedecer ao ponto Φ da sequência numérica até FFF0 (65520 em decimal, pois $65536 - 16 = 65520$).

Algo semelhante acontece com os números de três algarismos, quando o resultado do algoritmo – *rotina de Kaprekar* – retorna sempre com 495.

Todavia, neste caso, 495 constitui o número que se encontra no ponto médio, ou lugar mediano ($1/2$, metade: 0,5), da sequência de todos os números possíveis de obedecer ao algoritmo designado por *rotina de Kaprekar*. Portanto: $1000 - 10 = 990$ e logo, $990 / 2 = 495$.

Os sistemas numéricos octal (base 8) e hexadecimal (16) para a sequência de três dígitos numéricos, conduzem também ao número que ocupa o ponto médio da sequência até 770 (1000=decimal 512 -8 =504) e FF0 (1000=decimal 4096 -16 =4080) respectivamente, isto é: $770 / 2 = 374$ (decimal 252) e $FF0 / 2 = 7F8$ (decimal 2040). Odedecendo estes resultados às mesmas características que se apresentam ao operar com o número 495 no sistema decimal, isto é: $954 - 459 = 495$, tal como $743 - 347 = 374$ e $F87 - 78F = 7F8$. Aliás as mesmas características que se observam na *constante* de kaprekar: $7641 - 1467 = 6174$.

Contudo, no sistema hexadecimal, como no octal, para um limite de quatro dígitos numéricos, não há um número (inteiro) no ponto que define a *secção áurea* ou que obedeça a estas mesmas condições: em que o **aditivo** (com os dígitos em ordem decrescente), o **subtractivo** (com os dígitos em ordem crescente) e a **diferença**, estejam *compostos pelos mesmos dígitos numéricos dispostos de uma outra forma*. Enquanto que, no sistema numérico de base cinco, vamos encontrar o número **3032**, uma *constante* que, como o número **6174** (*constante* de Kaprekar) no sistema decimal, apresenta as mesmas características: $3320 - 0233 = 3032$.

Poderíamos ensaiar noutros sistemas numéricos (como apresenta a **WolframMathWorld** em: <http://mathworld.wolfram.com/KaprekarRoutine.html>, onde afinal se verificam *erros primários* na arquitectura e programação da *rotina*, na organização das cadeias de dígitos – zeros à esquerda – e ou na subtração numérica, inclusivamente na base decimal) e em algum deles encontrar, ou não, a mesma relação que tem o número 6174 no sistema decimal, mas tal tarefa exaustiva pertence aos especialistas. A nossa experiência limita-se ao sistema binário, octal, decimal, hexadecimal e de base 256. Esta última (aqui sem cabimento devido aos símbolos numéricos – dígitos – necessários), usámos no programa de processamento, *de facto* automático, de horários para duzentos professores e uma centena de turmas, num Sinclair ZX-Spectrum de 48Kbytes de memória total, a partir de 1983 (entre 1983/84 e 1986/87).

Assim, em termos práticos, as operações e sua sequência ordenada – o fluxo dinâmico de operações consideradas por Kaprekar – o algoritmo, ao processar um qualquer número agrupando um máximo de três ou quatro algarismos, apenas conduz a encontrar o ponto de separação ou corte da sequência

numérica – no primeiro caso (de três algarismos) o ponto médio, no segundo caso (de quatro algarismos) a secção de ouro, a média e extrema razão – da sequência de números que podemos formar com a quantidade de algarismos disponíveis em cada caso, no primeiro 990, no segundo 9990.

Reposição: o problema de facto

A simetria constitui parte da essência do problema: ordenar os algarismos de um número obtendo dois números, um por ordem crescente, o outro pela decrescente. Subtrair do maior o menor, e repetir as mesmas operações com o número resultante. Além disso, em termos conceptuais, a *rotina de Kaprekar* não se fixa apenas nos valores numéricos dos conjuntos de algarismos e dos valores próprios dos algarismos de per si, mas sobretudo na sua decomposição e reorganização ordenada dos algarismos que compõem o número; obtendo dois conjuntos de algarismos, simétricos, criando dois novos valores numéricos, aos quais aplica uma operação de subtracção para obter um **novo número**, onde os zeros à esquerda são obrigatórios (obedecendo às regras do sistema numérico) para dar continuidade ao algoritmo, tal como seria de esperar, aqui como na concepção do todo do problema.

O sistema numérico é posicional e a introdução do zero foi uma das grandes conquistas da humanidade, o zero veio ocupar os lugares vazios, o lugar das dezenas, centenas, milhares, etc., quando nulos. Embora na prática não se representem nem se pronunciem, os zeros não deixam de existir nos espaços vazios, eles existem *de facto*, pois a concepção do sistema numérico assim o exige e determina. Na realidade, os zeros à esquerda estão sempre lá como lugares vazios, em qualquer valor numérico, e estão lá até ao infinito, tanto como estão do outro lado, à direita do ponto marcador das unidades.

Tenha-se em atenção que, embora estejamos habituados a fazer a leitura numérica da esquerda para a direita, a leitura e escrita mais correcta dos números devia ser feita da direita para a esquerda, começando pelas unidades, dezenas, centenas, milhares, etc., e assim a *inutilidade* de representar o zero (na origem o lugar vazio) no infinito espaço vazio para além do valor que se pretende representar, pois, se assim não fosse, teriam de se acrescentar zeros até ao infinito. E do mesmo modo para os valores menores que zero.

Note-se, portanto, que um número composto por quatro algarismos será sempre um número que será representado necessariamente pelas quatro posições, a saber: o lugar (casa) das unidades, o lugar (casa) das dezenas, o lugar (casa) das centenas e o lugar (casa) dos milhares. E, como sabemos, o zero foi introduzido no sistema numérico como **um algarismo** para ocupar os lugares, ou casas vazias.

Na verdade podíamos espelhar o sistema numérico que, actualmente e em consequência das suas origens históricas, alinha as unidades pela direita, crescendo à esquerda, de modo a alinhar as unidades pela esquerda, crescendo à direita, de modo simétrico ao que hoje usamos, que nada se ia alterar, a não

ser, criar alguma complexidade para a nossa visão e concepção do sistema. Contudo, é de certo modo uma utilização *aparente* (só aparente) desta simetria que permite à *rotina de Kaprekar* obter os números 495 (o ponto médio da sequência numérica de três algarismos) e 6174 (o ponto correspondente à *média e extrema razão* na sequência numérica de quatro algarismos).

Conclusão

Resolvida a questão de *lana caprina* pela detecção das semelhanças (entre a *rotina de kaprekar* e os algoritmos de busca e ordenação, como com a geometria e até a aproximação numérica de 6174 com 0,618033...) evidenciam-se claramente as reais diferenças na observação (o ponto médio e a média e extrema razão), **criando de facto o problema**, seja ele de menor importância, mas um problema de diferenciação, porque um problema matemático existe que caberá aos especialistas na matéria resolver. Contudo o problema estará em explicar porque é que no primeiro caso resulta o ponto médio, no segundo a média e extrema razão, e nos restantes casos, 5, 6, 7, 8, 9 e ou 10 algarismos, que resposta encontrar perante os resultados fornecidos pelo mesmo algoritmo. E, ou, em que bases numéricas, e com que número de dígitos, se verifica o caso de a **diferença** ser **composta pelos mesmos dígitos numéricos do aditivo como do subtractivo, dispostos de uma outra forma**.

Porquê esta questão real (de resultado tão trivial) e aparentemente tão estranha ao trabalho sobre as peças de Teatro de Gil Vicente?

Porque há de servir para exemplo do que temos afirmado noutras intervenções realizadas em publicações sobre as peças do dramaturgo, como o que afirmámos no *Ensaio sobre a crítica*, (Gil Vicente, Inês Pereira) e em *Gil Vicente, Pastoril Português*, (2017), sobre a *Educação e Ensino*, pela necessidade de um **Ver** a nível mais alto, **Ver as semelhanças** – criar e captar a *metáfora* – mais além do diferenciar das diferenças do cientista, o **Ver** do artista.

Porque o caso *elementar* 6174, na sua essência não difere dos problemas complexos que enfrenta a humanidade (o zero), e estará acessível a qualquer pessoa alheia à matemática, tornando claro que, para ultrapassar o nível do racional, é necessário Ver as semelhanças (no extremo a metáfora) – na concepção coetânea a Gil Vicente – alcançando o patamar superior do pensamento, para depois descer e explicar o *de facto* racional numa perspectiva mais ampla, dando conta do *sistema de relações* existente. Porque, para além de observar bem cada árvore, é preciso Ver a floresta sem nela nos perdermos.

Porque, em geral, como no caso 6174 (desde 1949, mesmo com os computadores, a Internet e a inteligência artificial), os mais aficionados da lógica e do racional (os cientistas) fixando-se nas diferenças, ficaram (ficam) impossibilitados de Ver as semelhanças e por isso incapazes de saltar ao patamar superior (Platão) da Dialéctica e da Arte. A sua saída da Caverna há de se fazer linearmente acompanhada da demonstração passo a passo, clarificando o *sistema de relações* existente ao encarar cada problema. Todavia, no caso

da Arte a dificuldade será sempre exponencialmente maior, porque a formação nesta área do conhecimento é prática ou completamente nula, mesmo nos meios académicos da especialidade ou das disciplinas artísticas.

Assim, no caso de *O Velho da Horta*, como nos outros casos das peças de Gil Vicente, há que dar a Ver – aquilo que os cientistas consideram inaceitável porque lhes é extremamente difícil de Ver – as semelhanças da *trama* (o *sistemas de relações* existente no *universo da acção dramática*, pelo espaço dramático, pelo *enredo* e entre as suas personagens), com o *sistema de relações* (múltiplas) sociais, históricas e culturais, existente no (mundo) universo real (que conduzem à criação do *mythos*) traduzidas pelo *universo cultural* a que o autor tem acesso, tanto como pelo meio envolvente de produção, condicionante da sua representação figurativa (e *espaço dramático*), como também às motivações da peça, e sobretudo, dos *processos* que determinam a cada passo a concepção da obra de Arte, o que ainda vamos deixando em suspenso.

Uma segunda edição do nosso trabalho sobre *O Velho da Horta*, resulta de um erro que cometemos na primeira edição, onde falhámos na identificação da figura representada no Parvo. De facto Erasmo de Roterdão e não qualquer outro clérigo ou Cardeal.

Sobre a Ciência, ou melhor, o actual *cientismo*, lembramos que numa Conferência intitulada “*A cultura integral do indivíduo – problema central no nosso tempo*” realizada na inauguração da actividade da União Cultural “Mocidade livre” em 25 de Maio de 1933, já afirmava Bento de Jesus Caraça:

(...)

Não estará errado pela base o título e intenção desta conferência? É o nosso tempo susceptível de mais do que pequenos problemas parcelares sem conexão uns com os outros e reflectindo, na sua pulverização, o amorfismo actual?

É a estas perguntas, que a mim mesmo tenho posto com angústia, que vou procurar dar uma resposta. Para ela, não reivindico outra categoria de valor que não seja a honestidade com que foi procurada. Sei demasiado, para que outro mérito pretenda ver-lhe atribuído, quanto são falíveis ainda os juízos mais prudentes, e, se não receio o erro, é só porque estou sempre pronto a corrigi-lo.

(...)

Bento de Jesus Caraça.

Texto da *Conferência* republicado em Separata da “Gazeta de Matemática” nº 129-132, Lisboa 1976. Sublinhado nosso.

Faro, 7 de Agosto de 2017.
Noémio Ramos

Prefácio da primeira edição

*Já sabeis senhores
que toda a comédia começa em dores...*

Com este princípio, que só viria a ser expresso em 1526 ou 1527, na *Comédia sobre a Divisa da cidade de Coimbra*, Gil Vicente concebe, a propósito das dores causadas pela encomenda da Sepultura – a Sepultura encomendada pelo Papa Júlio II a Miguel Ângelo em 1505 – a peça que passamos a descrever nas linhas que se hão de seguir, pelas quais apresentamos os resultados alcançados com as nossas pesquisas na análise e interpretação do *Auto do Velho da Horta* de Gil Vicente. Não entramos em considerações sobre as origens do autor, se ele nasceu aqui ou acolá, se foi filho deste ou daquele, pois exceptuando os trabalhos de Anselmo Braamcamp Freire, não podemos dar grande crédito ao que sobre esta questão tem sido publicado até à data.³

Não devemos esquecer que Gil Vicente poderá ter nascido em algum lugar da península ibérica. E se é provável, com o que conhecemos da sua vida (mais pelas suas obras), uma infância no território de Portugal, também as terras de Castela serão uma hipótese para o seu berço se admitirmos, por exemplo, que por desavenças políticas em relação à sucessão real (1469-74 a 1476), ter a família do ainda jovem dramaturgo mudado para Portugal e, quem sabe, mudado de nome... E isso mesmo poderia ser razão suficiente para que não se tenham ainda alcançado resultados positivos nas pesquisas efectuadas. Afinal todas as hipóteses são possíveis.

Contudo, no que diz respeito à biografia do Mestre de retórica das representações, devemos dizer que, com o trabalho de análise das suas obras, detectámos que em muitas das suas peças o autor, quando se figura em alguma personagem, manifesta através dela uma visível preferência pela Sereníssima

3 Consideramos que é urgente pôr termo aos mitos pseudo nacionalistas das *berças*, criados por desejos infantis apoiados pela ignorância de alguns com a benevolência e o desprezo pelo saber científico de outros.

República Veneziana, no entanto não sabemos ainda o que se poderá entender por essa preferência.

Num outro aspecto, se dúvidas pudessem ainda subsistir quanto à actividade de Gil Vicente como ourives (escultor),⁴ artista plástico, o *Auto do Velho da Horta* pode ajudar-nos a desfazer tais incertezas, pois o auto foi representado em 1512 e, em 1513, o autor vai ocupar o cargo de *procurador dos mestres* no município de Lisboa, sabendo-se que neste mesmo Auto, terão estado presentes na *acção* alguns adereços de ourivesaria representando as *rosas de ouro* que o Papa Júlio II vinha distribuindo pelos governantes europeus. Mas também porque o Auto é uma homenagem à criação do Museu do Vaticano e à Arte da Renascença (as *ervas novas*), sobretudo a Miguel Ângelo, à escultura, e à pintura da abóbada da Capela Sistina, *inaugurada* e aberta ao *público* pelo Papa Júlio II em 1 de Novembro de 1512. Com certeza o mesmo dia (o de Todos os Santos) em que na Corte portuguesa Gil Vicente faz representar *O Velho da Horta*.

Quanto à formação académica do autor dos autos, queremos deixar algumas considerações que pretendem desfazer confusões mais vulgares, sobre os artistas plásticos na renascença (especialmente os de Itália).⁵ Eram pessoas oriundas de várias formações académicas, ou autodidactas, que ingressavam nas oficinas de Arte (que Vasari designará por Academias de desenho) seguindo percursos semelhantes a Leon Battista Alberti, Leonardo da Vinci, Miguel Ângelo ou Rafael.

4 No nosso trabalho *Auto da Alma, Erasmo, o Enquiridion e Júlio II...*, publicado em Julho de 2008, pelos 500 anos do *Auto da Alma*, já demonstrámos que Gil Vicente se serviu deste Auto para apresentar publicamente a *Custódia de Belém*, e que por essa razão terá sido nomeado para diversas funções públicas como ourives logo em Fevereiro de 1509. De sublinhar que, pelos dados que conhecemos, a sua actividade como ourives só está datada por documentos a partir daqueles de 1509, mas melhor pela sua obra mais conhecida, a *Custódia*, pelo autor datada de 1506.

5 Lembramos que, em Portugal, o ensino das artes plásticas só se veio a integrar no ensino universitário, em finais do século xx (1992), todavia criando uma legislação sobre a programação curricular e carreiras docentes (a reintegração das carreiras docentes na universidade excluiu os titulares das mesmas habilitações, protegendo contra qualquer concorrência os já instalados no sistema – foram “leis” feitas apenas em função e apoio de alguns), carreiras que sacrificam a actividade de investigação artística, tornando-a dependente de metodologias estranhas à Arte, limitadoras do seu desenvolvimento e da própria investigação em Arte (limitando-a pela Ciência).

Esta decisão da integração na universidade, com tantos séculos de atraso em relação a outros países da Europa, ainda assim, não correspondeu a qualquer alteração ou progresso das concepções da Arte nos meios académicos de Portugal – da sua filosofia e do seu saber fazer – nem sequer do trabalho dos artistas. Talvez tenha correspondido mais a uma pressão exterior, proveniente dos restantes países da Europa, para tornar possível o ingresso do país na Comunidade. Em verdade, este atraso, constitui apenas o reflexo da mentalidade das elites do país, que, sem dúvida nenhuma, foram sempre as principais responsáveis pela *leituras* correntes das obras de Gil Vicente, realizadas quase sempre pela *visão do mais simples...*

Outra confusão que é preciso desfazer, diz respeito ao cargo de retórico e de mestre de retórica, que na maioria dos casos, seguindo Platão (pela leitura que então se fazia), se aliava na época aos poetas e à actividade artística no campo das letras.⁶ A este propósito lembramos os protestos, e a indignação, entre os poetas de Roma quando o Papa Paulo II, em 1466, resolveu dissolver o *Colégio de compiladores* que tinha por funções redigir os documentos do Papado, deixando os poetas (retóricos) sem trabalho. Contudo, a função de desempenho da *figura* Gil Vicente na peça *Processo Vasco Abul* de Henrique da Mota, apresentada a Leonor, a rainha velha, publicada no *Cancioneiro Geral* (1516) de Garcia de Resende – *figura* que aí, tal como as outras personagens (exceptuando a *figura* de Vasco Abul e a *referida* moça), se identifica com o próprio sujeito – sugere que a sua formação académica, a par da do Mota, seria também em direito, dado que os dois se confrontam na qualidade de advogados na acção daquele *processo*.

Nestas circunstâncias, acreditamos (como hipótese) que Gil Vicente, antes de se dedicar às Artes plásticas, terá tido uma formação académica, quer fosse em direito, em retórica, ou em algo entendido como um ramo das letras e da gramática, ou mesmo da filosofia. Mas, uma vez mais, sublinhamos que não passa de uma conjectura. Lembramos que Leonardo da Vinci foi um autodidacta – algo que a invenção da imprensa veio permitir – e que naquela época não foi caso único.

Sobre o *Velho da Horta*, como sobre os outros autos, resta-nos lembrar aquela frase de Platão (*Fedro*) sobre o *discurso vivo* (poético, dialéctico) que, voltamos a repetir, é para nós a frase que melhor caracteriza a obra de Gil Vicente: *complexo e pleno das mais variadas harmonias para as almas mais complexas e simples para as almas simples*. E atendendo a que as leituras do *Velho da Horta* pelas *almas mais simples* são por demais conhecidas e até bastante divulgadas, vamos dirigir a nossa leitura muito mais para algumas das *harmonias e complexidades* deste Auto, tendo sempre presente que a leitura do *parvo*, na comédia, é tão importante como a leitura do *filósofo*.

Acrescentámos também uma primeira e breve leitura do *Auto de Sibila Cassandra*, porque uma boa parte do *Auto do Velho da Horta* faz referências a uma situação anterior que Gil Vicente já havia tratado na peça imediatamente precedente, aliás conforme faz em muitos outros casos, deixando assim evidente uma sequência nas suas obras, e nelas, pelas consequências dos factos sucedidos, as mudanças na situação social, política ou ideológica nos conflitos europeus do seu tempo.

Acrescentámos ainda um resumo muito esquemático da composição da *saga da religião*, fornecendo uma breve explicação sobre a integração dos au-

6 Também Erasmo de Roterdão era um retórico e considerado na sua época, no saber desta *disciplina*, um dos seus grandes mestres.

tos que têm sido sempre considerados autos de devoção, os autos de Natal, e de algumas outras peças, nesta *saga* e significado da sua inclusão.

Devemos mais uma vez lembrar que Gil Vicente na sua obra capta o sentido dado por Aristóteles na *Poética*, quando este diz (1451b):

A distinção entre o historiador e o poeta não está no facto de um escrever em prosa e o outro em verso; podemos transferir para verso a obra de Herodoto, e ela continuará pertencendo à disciplina de história. A diferença reside em que, um relata os factos sucedidos, e o outro inventa o sucedido, pelo que podia ou devia suceder. Daí que a poesia [a arte dramática], seja mais filosófica e de maior dignidade que a história, posto que as suas proposições são mais do tipo universal, enquanto que as da história são apenas particulares.

E Gil Vicente é pela Comédia, embora as técnicas da tragédia estejam sempre presentes nas suas obras. Pela comédia, pois, *pelo facto de as coisas terem sucedido, torna-se evidente que eram possíveis de suceder, pois não teriam ocorrido se fossem impossíveis....*⁷

Na *Poética*, seguindo ainda Aristóteles, a comédia é uma figuração – uma prefiguração na linguagem de Gil Vicente – *de caracteres inferiores em toda a sua vileza mas apenas na parte do vício que é ridícula. O ridículo é um defeito e uma deformação nem dolorosa nem destruidora, tal como, por exemplo, a máscara cómica é feia e deformada mas não exprime dor* (1448ab).

História e filosofia estão presentes na *arte dramática* de Gil Vicente.

⁷ Transcrevemos aqui a partir do nosso estudo: *Auto da Alma de Gil Vicente, Erasmo, o Enquiridion e Júlio II...* p.216-217.

A *saga* do Papa Júlio II

Não esquecendo que a *obra de Arte* haverá de *surgir* sempre *simples para as mentalidades mais simples*⁸ devemos, no entanto, considerar que sob quaisquer das formas que hoje se torne pública uma *obra* (em especial as obras mais antigas e com *história*, muito mais ainda aquelas obras que são reproduzíveis em múltiplas cópias, nas formas literárias, plásticas ou visuais, simplesmente impressas ou digitalizadas para sistemas informáticos), para cada caso, haverá sempre uma vontade do editor em querer fornecer ao público leitor alguma informação, ainda que resumida, sobre o conteúdo exposto (sobre a obra que se publica), exigindo portanto um mínimo de reflexão da parte do autor (da informação) e do editor. Assim havemos de fornecer alguma informação.

A obra que veio influenciar a ciração do *Cancioneiro Geral* (1516) de Garcia de Resende, foi publicada em 1511, o *Cancionero General* de Hernando del Castillo, e com ele divulga-se de novo a obra *Diálogo entre el Amor y un viejo* de Rodrigo de Cota, uma obra onde o Amor (alegoria) dialoga com um Velho que havia optado por se isolar do mundo, e, se até ao fim da primeira parte do diálogo, por insistência do Amor, o Velho pretende recuperar o *desejo*, durante toda a segunda parte o Amor zomba do Velho e da sua velhice, evidenciando a sua ruína física.

A ideia talvez até tenha seduzido Gil Vicente, que retomou o tema para figurar a realidade da época, contudo, para além do tema nada mais da obra de Rodrigo de Cota se pode apontar no *Auto do Velho da Horta*. De facto, as *obras literárias* que Gil Vicente introduz e glosa neste Auto, são apenas alguns poemas do século XIV dos poetas galegos Juan Rodriguez del Padrón, e de Mancias (ou Macías), o enamorado, e deste em especial um poema: *Cativo de minha tristura...* Quanto a *obras de carácter ideológico*, Gil Vicente prossegue com a *afirmação* ou com a *contestação* de aspectos distintos das obras polémicas de Erasmo. Sublinha a *liberdade individual*, mas opõe-se ao religioso na *liberdade da mulher* (Moça), mais explícita em *Cassandra*, onde contesta as referências ao seu *lugar* expostas no *Elogio da Loucura*. Contudo, parece-nos que o suporte cultural mais significativo do *Velho da Horta* é o *Hípias (Maior e Menor)*⁹ de Platão. Pois, criando com um sabor muito especial, Gil Vicente concretiza na *acção dramática* o *diálogo socrático*, a *filosofia* de Platão sobre a Arte – o *belo inteligível* – pela obra do filósofo grego.

8 Já tratámos esta questão em *Gil Vicente e Platão, Arte e Dialéctica, Íon de Platão...*

9 No livro antes citado referimo-nos também ao(s) *Hípias* de Platão.

A beleza do Auto alcança-se pelo *inteligível*. O belo é *prazer inteligível*, como afirma Platão, e Gil Vicente vai demonstrar isso mesmo no *Velho da Horta*. Porém, lembramos que os argumentos de Hípias no *diálogo socrático* são completamente arrasados, atingindo os limites da lógica quando Sócrates aponta o momento: *agora resultou ser a mesma pessoa o mentiroso e o veraz, de maneira que se Ulisses fosse mentiroso, seria também veraz; e se Aquiles era veraz, era também mentiroso, e que estes homens não são diferentes, nem contrários, mas semelhantes...*

Gil Vicente vai pôr em cena a tese de Platão quando este se refere à análise das obras de Arte – *Odisseia* e *Iliada* – comparando *Ulisses* com *Aquiles*, generaliza com as palavras de Sócrates: *Pois a mim, parece-me, ao contrário do que tu (Hípias) dizes, que os que causam dano aos homens, os que praticam injustiça, os que mentem, os que enganam, os que cometem faltas e o fazem com intenção, e não contra vontade, são melhores que os que o fazem involuntariamente...*

Retornemos então à origem dos assuntos tratados por Gil Vicente, seguindo o projecto apresentado, a História da Europa, e neste caso específico, lembramos que este Auto constitui parte de uma das suas primeiras sagas, a *saga do Papa Júlio II*. Esta inicia-se com a eleição do Papa, com *Quatro Tempos* (1503), e pela ordem dos autos conhecidos, segue-se *Alma* (1508), *Fé* (1510), *Sibila Cassandra* (1511) e, por fim, a última peça desta *saga*: o *Velho da Horta* (1512). Todavia, pode (deve) faltar um auto (feito para a festa do *Corpus Christi* em 1510), ou mesmo mais. Devemos salientar que, como já demonstrámos com a análise do *Auto da Alma*¹⁰ já publicada, e do *Auto dos Quatro Tempos*, nenhum destes autos se reduz a uma única questão temática, e todos eles contendo a sua própria e completa autonomia, fazem parte de outras *sagas* também importantes para a História da Europa.¹¹

Assim, vamos recordar algumas questões que permitem estabelecer a presença do Papa neste Auto, ainda que repetindo linhas já escritas nos primeiros trabalhos em que tratámos deste assunto, avançamos também com pesquisas mais recentes sobre o início e o decorrer da *saga de Júlio II* na obra de Gil Vicente.

O Papa Alexandre VI morre em 18 de Agosto de 1503, e é eleito Pio III, que morre logo em 18 de Outubro, e *em 31 de Outubro de 1503 é eleito o Papa Júlio II*, é um franciscano conhecido como *guerreiro*, *O Terrível*, será então

¹⁰ *Auto da Alma*, Erasmo, o *Enquiridion* e *Júlio II*...

¹¹ O *Auto da Alma*, como já tivemos ocasião de demonstrar, faz parte das seguintes sagas: *Júlio II*, Erasmo, *Basílica de São Pedro*, *Igreja (Instituição)*, *Religião*... Que abrangem questões complexas, de liberdade de pensamento (individual), do *espírito de corpo*, etc.. Noutros autos Gil Vicente dará certa continuidade, ou retomará os mesmos temas sob novas abordagens.

também o *Papa soldado*, tanto pela sua figura possante como pela fama adquirida pelo seu comportamento. Este é o Cardeal Giuliano della Rovere, um romano de famílias poderosas e de riqueza adquirida, apreciador da cultura grega e romana, que possui nos jardins do seu palácio desde 1496 (ou 1489), uma estátua do deus Apolo que na época se suponha ser o original do escultor grego Leocares. A estátua foi adquirida logo após a sua descoberta pelo então Cardeal della Rovere, próximo do então Papa Inocêncio VIII, e depois opositor de Alexandre VI.

Como se sabe da Mitologia grega, Apolo é filho de Zeus, que para os romanos é o deus Júpiter e daí, o ainda Cardeal, ser apelidado de Júpiter. Assim surge o Júpiter do *Auto dos Quatro Tempos*, e com a eleição escolhe o nome de Júlio (por Júlio César). Seria desde logo reconhecido como a figura de o *Terrível, pai de Apolo*, o novo Papa da Igreja Católica Romana: Júlio II.

Ao abrirmos mais um pedaço da cortina que envolve a *figuração* do Papa Júlio II, podemos contribuir para que mais rapidamente o leitor se inteire das análises que estamos realizando de *Quatro Tempos*. Avancemos um pouco...

Sobrinho de Francesco della Rovere, o Papa Sixto IV, que mandou construir a Capela Palatina (Sistina, de Sixto), a partir de uma reestruturação realizada entre 1473 (1477) e 1480 da antiga Capela Magna, o novo Papa, Júlio II, já antes da sua eleição realizada em Outubro de 1503, tal como o seu tio, era considerado pelos artistas plásticos um homem bastante interessado pela Arte, era um dos mecenas mais generosos de Itália. Sixto IV e Júlio II foram ambos grandes admiradores da Roma antiga e amantes das Artes...

O Vaticano comemorou em 2006 os 500 anos do Museu, e assim expôs que... *Tudo terá começado em 14 de Janeiro de 1506*, pois foi nesse dia que, nas termas romanas do imperador Tito, se descobriu a escultura em mármore representando o martírio do sacerdote troiano Laocoonte e seus filhos. A estátua havia permanecido debaixo de terra durante séculos. Júlio II aconselhou-se com alguns dos seus artistas predilectos, no momento, Miguel Ângelo Buonarroti e Giuliano Sangallo, e o veredicto foi unânime: havia que adquirir a escultura, porque era nada menos que a obra descrita por Plínio o Velho nos seus escritos. Um mês depois, a escultura já estava preparada e a ser exposta nos jardins do Vaticano...

Por iniciativa de Júlio II, em 18 de Abril de 1506, lança-se a primeira pedra em cerimónia diplomática, dando-se assim início à construção da Basílica de São Pedro de Roma, com projecto inicial de Bramante realizado em 1505, será o *Templo de Apolo*, também porque, além de todas as outras razões aí conotadas, Júlio II nessa mesma data oferece ao Vaticano a estátua de Apolo, e juntamente com esta, algumas outras, ou de toda a sua colecção.

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

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

No Verão de 1510 (Agosto) os trabalhos de Miguel Ângelo, de pintura do tecto da Capela Sistina são interrompidos... Falta o dinheiro.

Miguel Ângelo percorre as Cortes europeias para angariar fundos, e Júlio II abre a todo o público os *Jardins de Belvedere*, para mostrar todas as peças que aí juntou, e também a Capela, para mostrar para que queria o dinheiro. É assim que encontramos mais um dos suportes, não único, de Gil Vicente, agora para *Fé, a Capela do auto* é a Capela Sistina. Pois foi neste ano de 1510, e com este acontecimento, que ficou consolidado o nascimento do Museu, que abriu para toda a gente, para o público em geral, para o povo. Porque em 1506, só a nobreza romana e os diplomatas convidados tiveram acesso ao Jardim. No prosseguimento, Júlio II viria a encomendar a Bramante, para a mostra do tecto da Capela Sistina em 1 de Novembro de 1512, a construção de um corredor murado, no qual seriam expostas novas peças. Assim se iniciou, ainda com este Papa, a expansão do Museu do Vaticano...

O Papa Leão X (1513 a 1521) Giovanni di Medici, no que diz respeito à Arte, deu continuidade à política de Júlio II, não se preocupando com as vozes em contrário e aumentando por diversos modos as receitas da Igreja, fazendo aumentar a contestação de Lutero e todos os seus adeptos. Enquanto que o Papa Adriano VI (1522 a 1523)¹² – Adriano de Utrecht, tinha sido preceptor de Carlos V – causou uma grande polémica em Roma quando propôs a destruição dos frescos da Capela Sistina. Durante o seu mandato mandou encerrar todas as portas do pátio Belvedere para que ninguém pudesse entrar no *museu* e contemplar a nudez das está-

12 Antes de ser eleito Papa em Janeiro de 1522, cargo de que só tomaria posse em Agosto, Adriano de Utrecht tinha sido preceptor de Carlos V e enviado a Espanha em 1516, logo após a morte de Fernando de Aragão, para que com o Cardeal Cisneros preparasse a entrada e posse de Carlos como rei de Espanha. Foi depois nomeado para o Conselho Real (governo) e também como Grande Inquisidor de Espanha na sequência da morte do Cardeal Cisneros em 1517.

tuas. Segundo Vasari, *queria deitar por terra a Capela do divino Miguel Ângelo, dizendo que parecia uma sala de banhos cheia de gente nua, que todas aquelas obras de Arte, eram coisas infames e abomináveis, e sem saber apreciar a beleza das pinturas e estátuas, considerava-as uma manifestação da luxúria deste mundo.*

Depois da interrupção de Adriano VI, no que respeita à Arte e ao Museu, a política iniciada pelo Papa Júlio II, foi retomada em 1523, com a eleição de Giulio di Giuliano de Medici, o Papa Clemente VII.

Temos assim descortinada uma pequena fresta no sistema simbólico de Gil Vicente para a nova Basílica de São Pedro de Roma em construção, que com todo o esplendor da renascença o autor apresenta, mais ou menos directamente em *Alma, Fé, Velho da Horta, Templo de Apolo, Festa, Floresta de Enganos*. A nova Basílica está ainda presente em algumas outras peças onde com maior ou menor intensidade serve de pretexto para algumas intervenções do autor. Mas a obra que mais directamente se liga aos acontecimentos históricos de 1506, com a Basílica de São Pedro e Júlio II, é o *Auto da Alma*, que terá sido escrito entre 1506 e 1507, não podendo ser representado senão em 1508, devido ao luto pela morte de Beatriz em 1507, mãe de Manuel I e de Leonor a *rainha velha*. Infelizmente também este auto terá sido bastante danificado pela Inquisição, porque aparentemente trataria de assuntos religiosos. Contudo, anos mais tarde, com os acontecimentos históricos, são as peças *Templo de Apolo* e *Festa*, bem como uma outra também publicada fora da *Copilaçam*, mas de *autor anónimo*, que utilizam a figuração da nova Basílica em construção como cenário para a acção dramática.

Com o *Auto do Velho da Horta* Gil Vicente deu por finda a intervenção do Papa Júlio II na vida activa – política e ideológica – da Europa do seu tempo, traçando o seu desfecho e evidenciando a obra realizada, as *ervas novas* e suas sementes, tudo o que de mais importante aquele *homem* deixou.

Sobre o *Velho da Horta*

Representada em 1 de Novembro de 1512

Toda a acção da peça decorre no *pátio Belvedere*, conhecido por *hortulus* ou *viridarium*, em 1 de Novembro 1512. O pátio denominado ***Pátio das Estátuas***, que hoje se conhece por *Pátio Octogonal* (planta quadrada com os vértices cortados, que formam mais quatro lados, bem mais pequenos que os do quadrado base), era um pequeno jardim (hoje ladrilhado) no pátio interior do palácio de Inocêncio VIII (Papa 1484-1492), o ***Palácio Belvedere***, então residência papal. No pátio ladrilhado ainda se encontra a tradicional *fonte* no seu centro, desconhecemos se na sua forma original, que serviria também de bebedouro para os cavalos.

O jardim de Belvedere como *Museu do Vaticano*, no seu início só foi aberto a visitas públicas de populares (pagas, tal como qualquer entrada numa igreja de Roma) a partir de 1510, algures entre Agosto 1510 e o fim desse ano, período em que também estiveram suspensos os trabalhos de pintura de Miguel Ângelo na abóbada da Capela Sistina. E desde então, com algumas interrupções, se tem mantido até hoje aberto ao público a troco de um pagamento.

Assim, nas próprias cenas do Auto, embora o texto da peça de que dispomos o não refira, poderão encontrar-se várias pessoas (muitos figurantes) pelo jardim, apreciando as plantas de cheiro e as primeiras estátuas do Museu: o Apolo de Belvedere, o Laocoonte, etc.. Numa encenação (embora abusiva) poderão estar também presentes algumas daquelas esculturas (inacabadas) cuja realização foi iniciada por Miguel Ângelo para o primeiro projecto da *Sepultura* de Júlio II.

A acção da peça inicia-se logo após o momento em que se acabou de celebrar a missa dita pelo Papa na Capela Sistina, e a cerimónia inaugural da apresentação pública da pintura de Miguel Ângelo na abóbada. A introdução – até ao verso 29 (seriam 30, um dos versos foi cortado pela censura) – é a apresentação do protagonista, a personagem principal, o Velho que figura o Papa Júlio II. Este apresenta-se em cena, na manhã de 1 Novembro de 1512 como um santo homem rezando um pai-nosso enquanto aprecia as estátuas (simbolizando a missa acabada de celebrar). A oração modificada, *figura* ainda uma *explicação* do latim de igreja usado e as preocupações pessoais de Júlio II que se dirige (rezando) à estátua de Apolo.

A confirmar a data da representação da peça está a paródia de Gil Vicente à *ladainha tradicional* a Todos-os-Santos da Alcoviteira: a *todos santos marteirados*.

Antecedentes (da Reforma): o Papado e a Cultura Renascentista

Para melhor compreendermos algumas *questões* expressas por Gil Vicente no *Velho da Horta* é necessário conhecer, pelo menos num muito resumido trecho, algumas das questões ideológicas da época que estão bem presentes no Auto.

As lutas políticas e ideológicas de todo o século xvi (com consequências bastante sanguinárias) são, em parte, uma consequência do constante adiamento de uma solução condigna para as questões ideológicas e ou religiosas avançadas pelo Concílio de Constança (1414-1418) e que ficaram em suspenso no *Concílio de Florença* (Basileia 1431-1439, Ferrara 1437-1438, Florença 1439-1441-Roma 1442-1445).¹³ Este Concílio foi um reflexo das lutas ideológicas, teológicas e filosóficas da Renascença, pelo domínio da Igreja, um reflexo político e cultural da sociedade de então, a par da luta pelo poder em Roma (Império), em parte entre a França, a Alemanha e a Espanha.

Dada a efervescência cultural vivida na época, uma doutrina comum sobre o exercício do Poder no seio da Igreja foi sendo adiada no decorrer das inúmeras sessões entre as de Basileia e as de Ferrara e Florença. O próprio Concílio ficou dividido, entre as sessões de Basileia (1431-39) e as de Ferrara (1437-38) e suas posteriores de Florença e Roma. Como consequência, um Poder absoluto sobre a Igreja e a Fé, foi por fim dado ao Papa, na sequência do Concílio anterior, todavia, com a condição de o Papa marcar para breve um Concílio ecuménico, que então decretaria quem devia decidir das questões da Fé e da Igreja em geral, se um Con-

13 O Concílio foi iniciado em Basileia (tomando o nome de *Florença* mais tarde) em 14 de Dezembro de 1431, e logo as tendências *pró-conciliarismo* levaram o Papa a dissolvê-lo. Reaberto de novo, o concílio rebela-se contra o Papa, defendendo a superioridade do (conselho) Concílio e permanecendo em reuniões à revelia do Papa. Este convoca um *verdadeiro e legítimo* Concílio para Ferrara em 1437, que mais tarde transfere para Florença e Roma.

Em Maio de 1439 o Concílio de Basileia decretou o Conciliarismo: a) *É uma verdade de fé católica que o Concílio Geral, representando a Igreja Universal, tem uma autoridade superior à do Papa e a qualquer outra de quem quer que seja*; b) *É uma verdade de fé católica que o Papa não pode de nenhum modo dissolver, transferir nem prorrogar o Concílio geral representando a Igreja universal, a menos que o Concílio consinta nisso*; c) *Deve ser visto como herege quem quer que contradiga as verdades precedentes*. (Rhorbacher, *Histoire de l'Eglise*, Gaume et Frères, Paris 1866, vol. XI, p. 324. Citado por Orlando Fedeli – *Conciliarismo*, Monfort, Associação Cultural).

cílio se o Papa, isto é, se os dogmas da fé deviam ser definidos por um poder Conciliar se por Pedro.

Anos mais tarde, em 1460, o Papa Pio II pela *Bula Exsecrabilis* condena o *Conciliarismo*, contudo, porque a decisão escapa ao estabelecido antes, a questão manteve-se sempre sob contestação pública.¹⁴

Com a conquista de Constantinopla pelos turcos, a nomeação do seu Patriarca pelo poder Turco, a união das Igrejas cristãs, iniciada em Ferrara (1438), tende a desfazer-se. E em 1475 a separação dos cristãos completa-se.

O repetidamente requerido Concílio só teve lugar em 1512, foi o V *Concílio de Latrão* de 1512 a 1517, e só aconteceu porque o rei de França, Luís XII, *o pai do Povo*, em 1511 convocou um concílio (para Pisa) à revelia do Papa Júlio II, com o objectivo de o depor e tratar as questões ideológicas que muitos consideravam ainda em aberto.

E tanto este acontecimento, como esta questão (do conciliarismo) do poder conciliar ou papal, surgem figuradas no *Auto do Velho da Horta*. Em verdade, esta questão ficou melhor figurada em *Sibila Cassandra* que o antecede.

Convém lembrar alguns dos factos que evidenciam o poder *despótico* dos Papas que sucederam a Pio II, os factos que ajudam a compreender a situação social e política, bem como as ideologias da época, incluindo a aversão do papado às ideias livres do renascimento, à liberdade de pensamento dos humanistas.

Em 1466 o Papa Paulo II dissolveu o *Colégio* de compiladores a quem cabia redigir os documentos do Papado, o que provocou a indignação entre os poetas e retóricos de Roma, habituados a ocupar cargos e prestar tais serviços.

Sixto IV, com o intuito de aumentar o território do Estado Pontifício, conduziu o seu sobrinho, o Cardeal Riario, a uma tentativa (fracassada) de assassinato de Lourenço o Magnífico e seu irmão, em 1478, na conspiração dos Pazzi, instigados pelos banqueiros do Papa (os Salviati) inimigos dos (banqueiros) Medici. O arcebispo de Pisa, um dos organizadores deste golpe, foi enforcado nos muros do Palácio *della Signoria*. Na sequência disto o Papa Sixto IV fez guerra a Florença e incitou Veneza a fazer guerra a Ferrara. Todavia em pouco tempo foi obrigado a fazer a paz por uma aliança dos restantes Estados italianos contra o Estado Papal. Autorizou a Inquisição espanhola em 1478 e nesse mesmo ano anulou os decretos reformistas do Concílio de Constança (1414-1418). Mas, apesar disso, Sixto IV indignou-se com os *excessos* da Inquisição espanhola em 1482.

Inocência VIII vai mais longe, iniciando e apoiando os dominicanos naquilo a que se chamou de *caça às bruxas*. Envia à Alemanha os inquisi-

14 Já quase no final do V Concílio de Latrão, o Papa Leão X reafirmou o direito de supremacia do Papa sobre os Concílios na *Bula Pastor Aeternus* de 19 de Dezembro de 1516. Depois, em menos de um ano, Lutero revolta-se publicando as 95 teses na porta da igreja.

dores cuja actuação viria a servir de base, em 1487, à obra *Malleus Maleficarum*, o *Martelo das bruxas*, uma espécie de manual a seguir em casos de acusação de bruxaria: descrição, caça, prisão, tortura, queima; em suma condenação e castigo das bruxas.

Ainda Inocêncio VIII, quando em 1486 Pico della Mirandola – que Garcia de Resende na sua *Miscelânea* (1535) considerou como o maior filósofo do seu tempo – chega a Roma e publica as suas 900 teses em *Conclusiones philosophicae, cabalasticae et theologicae*, e oferece a estadia paga a todos os estudantes que com ele as quisessem debater em público, o Papa pôs termo ao debate e nomeou uma comissão que condenou grande parte das teses, perseguindo sem tréguas o seu autor.

Alexandre VI (Papa 1492-1503), Rodrigo de Bórgia – foi Cardeal em 1456, nomeado por seu tio, o Papa Calisto III, e logo depois chamado a ocupar o mais alto cargo na Administração do Estado Pontifício, que mantém até ser eleito Papa, percorrendo os pontificados de Calisto III, Pio II, Paulo II, Sixto IV e Inocêncio VIII – além de continuar a perseguição a Pico della Mirandola e outros humanistas dos círculos da *Academia Platónica de Florença*, manda executar muitos dos opositores à vontade do Papa, move os processos que condenam Savonarola, etc..

Contudo, tais Papas foram mais chefes de Estado do que Pastores da Igreja, e assim seria também com Júlio II e os que se lhe seguiriam. A questão da *doutrina* da Igreja e o compromisso assumido de convocar um Concílio ecuménico foi ficando para segundo plano, pois para os partidários da autoridade do Papa, esta não podia ser posta em causa, tal seria pôr em causa toda a arquitectura conceptual em que se baseou a fundação e estruturação progressiva da Igreja Romana.¹⁵

O Estado Pontifício era (é) um Estado privilegiado, com receitas de toda a Europa, o seu orçamento permitia as despesas colossais e pagava a corrupção. Toda a Itália usufruía indirectamente destas receitas, e numa visão redutora, mas real, os projectos eram a construção de igrejas, palácios, fortificações e mais ainda as guerras contínuas por maiores vantagens. Tais iniciativas moviam a logística necessária, a qual envolvia as populações fornecendo mão de obra de todo o tipo. Os mais qualificados para estas tarefas, os artistas plásticos (que também eram engenheiros, fundidores, etc.) ficaram a ganhar.

Devemos uma das grandes obras do Renascimento ao Papa Sixto IV, a Capela Palatina, hoje conhecida como Capela Sistina.

¹⁵ Embora não tivéssemos tratado plenamente deste assunto no nosso estudo *Auto da Alma, Erasmo, o Enquiridion e Júlio II*, apresentamos aí algumas das razões desta concepção ideológica (teológica) da Igreja Romana. Todavia, de um modo visual e sintético, podemos observar essa concepção formulada pela pintura num quadro a fresco da Capela Sistina (1480-1483), de Pietro Vannucci (il Perugino), *Cristo entregando as chaves do Céu a São Pedro*.

A pintura da Capela Sistina

As pinturas murais, a fresco, na Capela Sistina, haviam sido mandadas fazer por iniciativa de Francesco della Rovere, o Papa Sixto IV, tio de Júlio II, e foram realizadas entre 1480 e 1483 por Pietro Vannucci (il Perugino), Sandro Botticelli, Domenico Ghirlandaio, Cosimo Rosselli, e com o apoio de muitos dos seus colaboradores de oficina, entre os quais devemos destacar Bernardino di Betto (il Pinturicchio), Luca Signorelli, Biagio di António e Bartolomeo della Gatta. Na abóbada da Capela, um céu estrelado havia sido pintado por Pier Matteo. Após a conclusão da obra, em 15 de Agosto de 1483, o Papa Sixto IV consagrou a nova Capela e dedicou-a à Assunção da Virgem Maria. Oficializava e promovia assim o culto mariano, um aspecto fundamental da Arte da Renascença e não tanto medieval.

Todavia o tecto – como a parede de topo do altar – da Capela ficou danificado em Maio de 1504, pelo menos com uma grande brecha, uma consequência muito provável da construção da Torre Bórgia e da demolição da antiga Basílica Romana de São Pedro, que se afundava no terreno pantanoso onde havia sido construída.

Bramante ficou encarregado de consolidar a abóbada da Capela, e concluídas as obras, aconselhou Júlio II a contratar Miguel Ângelo para a pintar, dada a sua fama de pintor adquirida em Florença. Assim em 8 de Maio de 1508 foi assinado contrato, que incluía pintar, na confluência da abóbada com as paredes, os doze apóstolos integrados com motivos ornamentais.

Tempos depois, a pedido do artista, que considerou o primeiro projecto uma *coisa pobre*, o Papa aprovou um projecto da iniciativa de Buonarroti, com o qual se concretizou a idealização plena da sua pintura: a ilusão (em grafite) de uma estrutura arquitectónica que organiza nove quadros com episódios bíblicos do Génesis, ladeados por medalhões sustentados por figuras nuas, e entronadas, as figuras dos videntes – os profetas e as sibilas – sentadas e envolvidas pelos seus símbolos; por baixo, estão pintados os antepassados de Cristo, representados nas enxutas e lunetas norte, sul e parede oeste (entrada); e, nos quatro cantos, outros episódios bíblicos.

Em Agosto de 1510, Miguel Ângelo deu por terminada a primeira metade da abóbada, ou seja, da parede de entrada até a Criação de Eva. O seu trabalho só viria a ser retomado em Setembro de 1511, por falta de verbas, e sobretudo, para angariação de fundos junto das Cortes europeias (na procura de outros mecenas) promovendo o valor artístico e importância daquela obra.

A pintura da abóbada, já concluída, foi *entregue* ao Papa em 31 de Outubro de 1512, conforme acordo previamente estabelecido entre este e Miguel Ângelo, e na manhã de 1 de Novembro o Papa celebrou missa na

Capela para fazer a sua apresentação à Corte papal, aos embaixadores, duques e restante nobreza europeia.

Esta sessão pública de apresentação da pintura de Miguel Ângelo na abóbada, serve de *pretexto*, em Lisboa, para a peça de teatro de Gil Vicente, a que dá o título de *O Velho da Horta*. Contudo, a *obra dramática* envolve toda Arte da Renascença, em especial a primeira (apenas projectada) *Sepultura* de Júlio II, e em plano de fundo, não menos importante, a escultura greco-romana – Apolo, Laocoonte, etc. – com a fundação do *Museu do Vaticano*, e o seu *mythos* vai muito mais além, pois constitui mais uma abordagem de aspectos importantes da História da Europa, integrando-se assim, com as outras peças, no *super-projecto* do autor.

Aspectos formais do texto da peça

A estrutura do texto da peça é simples, Gil Vicente segue as recomendações de Aristóteles quanto à forma do texto, sublinhe-se que também no que diz respeito ao verso, tanto para a tragédia como para a comédia: na sua métrica, ao contrário da epopeia, o *drama* deve seguir o ritmo normal da língua falada num diálogo,¹⁶ e por isso, na língua portuguesa o *verso mais coloquial*, que melhor podia corresponder ao *jâmbico* grego, seria, para o autor dos autos, a *redondilha maior*, quebrada quando necessário para assim melhor evidenciar as rimas, sublinhando diferentes ritmos nos diálogos. Todavia, estes aspectos – do texto e suas formas – dirão mais respeito à *dicção* e em certa medida à *elocução*, e pouco ou nada interferem com a estrutura da peça – com a estrutura de uma *obra dramática* – embora tenham alguma importância na sua forma global e em muitas particularidades da obra.

No início o prólogo é composto por seis quintilhas em redondilha maior¹⁷ com uma rima **abaab**. De resto, com a excepção de dois casos – 130e 136e, onde a seguir à primeira estrofe se segue uma cantiga do Velho – todo o restante texto da peça é composto por *enlaces* (coplas) de duas estrofes, uma quadra com a rima **abba** e uma sextilha com o primeiro e o sexto verso quebrados e com a rima **aabaab**.¹⁸

16 Devemos citar o que diz Aristóteles na *Poética*, “...quando apareceu o diálogo, naturalmente encontrou-se o verso apropriado. De facto, o iambo é o mais coloquial dos metros.” E em Nota da tradutora podemos ler: *o mesmo se encontra na Retórica III*, 1408b, 33-35. *Poética*, ed. Gulbenkian 2004, tradução de Ana Maria Valente.

17 Na segunda quintilha o terceiro (ou quarto) verso foi cortado pela censura. Referimo-nos sempre à edição da *Copilaçam de 1562*.

18 Um conceito de estrofe e de uniões de estrofes (em enlaces, ou em conjuntos mais amplos) já foi por nós exposto em *Auto da Alma, Erasmo, o Enquiridion e Júlio II...*, Julho de 2008.

O texto da peça sofreu pelo menos cinco ou seis cortes da Censura, quatro dos quais foram versos completos (7-8, 103-104, 438-439, 550-551) e o quinto, metade de um verso (315). Para este último propomos, para o completar o verso, um termo que, *fazendo* a linguagem do Parvo, sugira a sua deslocação à reunião do Concílio, ou como *propunha* o rei de França, – ao conciliábulo – substituir o Papa:

... Parvo	<i>Polo céu sagrado</i>	
	<i>que meu dono está danado!</i>	
	<i>Viu ele o demo no ramo.</i>	
	<i>Se ele fosse namorado</i>	
	<i>logo eu vou [ao conciliábulo]</i>	315
	<i>buscar outro amo.</i>	315a

O texto poderá ainda ter sofrido outras alterações pontuais, uma das quais admitimos ter sido no verso: *Eu já, senhor meu, não posso*, (633), com a introdução da expressão *senhor meu* excedendo a métrica, contudo, pode ser um sublinhar da situação ainda realizado pelo autor, o que, neste caso, não nos parece (nossa opinião) *superficial* nem desnecessário, porque o verso a seguir é mais um encaixar de uma frase na frase corrente. *Eu já, (senhor meu) não posso, / sem gastardes bem do vosso, / vencer uma moça tal!* (635).

Noutro caso, todavia, haverá troca de versos, logo após a alteração de um outro, são os versos 433 e 434, talvez devido a alguma intervenção da Censura no verso 432, que não corresponde à rima comum. Na pior das hipóteses faltariam aqui – a seguir ao verso 431 – dez versos (o sexto corte da Censura) que podiam corresponder a uma *reza de esconjuração* da Alcoviteira, porque o verso 432 provoca um *sem sentido* na estrofe, com ou sem a troca dos dois versos seguintes, muito embora tais *rezas* não tenham necessariamente que ter sentido.

...Alcoviteira	<i>De antemão</i>	
	<i>faço uma esconjuração</i>	430
	<i>c'um dente de negra morta</i>	
	<i>ante que entre pola porta</i>	432
	<i>qualquer duro coração</i>	434
	<i>que exorta.</i>	433

A aparência e a realidade temática

Gil Vicente apresenta o conceito fundamental da peça pelas palavras do Velho acerca da natureza do amor, seguindo o formulário lírico da época. O Velho no fim dos seus dias (*um velho amante*) prossegue com a sua paixão,

agora uma *menina*, uma Arte nova (*ervas novas*). Uma *menina* (a pintura de Miguel Ângelo) que se lhe apresentou na sua velhice. Perante a situação o Velho sabe que desse amor não receberá nada em troca. Jamais a Moça lhe poderá retribuir um amor semelhante... A não ser na sua *Sepultura: que morrer é acabar / e amor não tem saída*.

Aqui a síntese entre o *parvo e o filósofo* de *Floresta de Enganos*, a síntese alcançada pelo autor na construção do diálogo atinge um dos pontos altos da sua mestria: não só é perfeito para a leitura pelo espírito (alma) mais simples (*parvo*), um *Velho* apaixonado por uma jovem que zomba dele; como se aplica perfeitamente a uma leitura mais complexa, pelo espírito (alma) mais complexo (*filósofo*) integrando na História da Europa da época, o carácter da figura representada no protagonista, apresentando o legado mais importante que o Papa Júlio II deixou às gerações futuras, às ideologias, e mais ainda, à filosofia da Arte, pelo *prazer inteligível*, que só podemos alcançar pelo desfrutar da uma obra Arte. Porque, para Gil Vicente (e também para nós), o grande legado de Júlio II foram as obras de Arte de que foi grande impulsor e mecenas, donde se destacam: (1) o Museu do Vaticano no *pátio das estátuas*, o então jardim conhecido por *viridarium* ou *hortulus* (a Horta), (2) a Basílica de São Pedro ainda não muito visível na época e portanto, sobretudo (3) a pintura de Miguel Ângelo na abóbada da Capela Sistina. Contudo, o Velho não alcança uma *união* eterna (casamento na morte) com a Moça, pela sua *Sepultura* ficar por concluir e sem saber se alguma vez se concluirá.

Velho *Oh fortuna triunfante!*
Quem meteu um velho amante
com menina?

O maior risco da vida, 90
e mais perigoso, é amar...,
que morrer é acabar;
e amor não tem saída.

E pois, penado,
ainda que seja amado, 95
vive qualquer amador...
Que fará o desamado,
e sendo desesperado
de favor?

Evidentemente, Gil Vicente sublinha a importância da *Horta*, – o Museu – não apenas por servir de título ao seu Auto, mas por ser o lugar onde decorre a *acção dramática* inserindo a sua peça naquele espaço, de modo inteligível,

incluindo a pintura da Capela Sistina: *Onde se criou tal flor, / eu diria que nos céus!?* (...) *Pois damas se acharão / que não são vosso sapato.*

O facto de o autor da peça introduzir Miguel Ângelo (Alcoviteira) como intermediário entre o Papa (Velho) e a Arte (Moça), demonstra também o valor atribuído à Arte do seu tempo, – também as suas Artes plásticas – aos artistas e às suas manifestações mais destacadas e a um dos seus grandes mecenas: Júlio II.

Outras questões que se destacam no tema da peça, são expostas pela **sabedoria do Velho**, ao exprimir o conflito do *Desejo* (e a vontade) com a *Razão*, quando esta impõe as suas limitações (cautelas, contrato, condições...) perante a entrega generosa, sem querelas, ao sentimento humano do amor, e a pronta resposta da Moça ao manifestar o seu acordo às palavras do Velho.

Velho	<i>Quanto for mais avisado, quem de amor vive penando, terá menos siso amando porque é mais namorado.</i>	140
-------	---	-----

	<i>Em conclusão: que amor não quer razão, nem contrato, nem cautela, nem preito, nem condição, mas penar de coração sem querela.</i>	145
--	--	-----

Moça	<i>U-los, esses namorados? Desinçada é a terra deles! Olho mau se meteu neles, namorados de cruzados...</i>	150
------	---	-----

	<i>Isso si!</i>	
Velho	<i>Senhora eis-me eu aqui, que não sei senão amar...</i>	155

Devemos constatar que aqui a Moça apoia e dá maior força às palavras do Velho, pois: *onde estão namorados como esses?* Já não se encontram tais namorados. Nestes tempos que correm apenas os vemos interessados pelo dinheiro: *Olho mau se meteu neles, / namorados de cruzados... Isso sim!*

As personagens e os figurados

Velho – figura o Papa Júlio II, caracterizado no prólogo e, com o cenário (e os autos anteriores, na *mythologia do autor*) permite identificar o Velho como o senhor da Velha.

Moça – figura a Arte, o pensamento livre, uma nova liberdade, uma liberdade de criar e decidir por si só. A Moça é digna, confiante e amistosa. Primeiro como *donzela bela*, passa por todos os conceitos de Arte que Platão expõe em *Hípias* (maior), para oferecer na peça o belo (a Arte) como *prazer inteligível*.

Parvo – figura Erasmo de Roterdão, um dos servidores da Velha que defende um renovescimento do passado, uma reforma da Igreja.

Velha – figura a Igreja (instituição). É a “mulher”, este seu mundo que o Velho tem de suportar.

Alcoviteira – figura Miguel Ângelo, a quem compete unir o Velho, pelos desejos últimos, com a Moça, conforme o contrato estabelecido para a construção da Sepultura de Júlio II.

Alcaide – figura o oficial de Justiça em si mesmo (antiga designação).

Beleguins (4) – figuram os agentes de polícia que acompanham o Alcaide.

Mocinha – figura uma *Vidente* na forma de uma outra Moça. A sua função na peça é a de ler na água da fonte, – como já antes se (pre)via na fonte: *vereis minha Sepultura ser chegada* – lendo como presente o que está por vir (futuro). Uma *ex-machine*, com a finalidade de resolver e fechar os episódios em aberto.

O Cenário

O lugar da *acção dramática* é o *pátio Belvedere (octogonal)*, um pequeno jardim com plantas de cheiro, no interior do **Palácio** de Inocêncio VIII (1485-1489), o **Belvedere**, – era então a residência papal – a área envolvente era conhecida por *hortulus* ou *viridarium*. Ao *pátio octogonal* chamou-se na época **jardim das estátuas** e *pátio das estátuas*. Bramante construiu, para a *inauguração* da pintura da abóbada da Sistina, um *corredor entre a Capela e o Palácio de Inocêncio VIII*, para acesso do Papa, cumprindo parte do seu projecto (1510) para os edifícios actuais (1565-1590). O lugar da *acção*, pode estar repleto de gente que admira as estátuas em exposição, pois as *verduras* que mais deslumbram a Moça são as estátuas do *jardim*.

Um pátio ajardinado (com as tradicionais plantas de cheiro) no interior de um palácio, com estrutura semelhante a muitos outros, como também a muitos claustros de igrejas e conventos, com a habitual fonte ao centro, pode servir de cenário, colocando-se nele alguns adereços sugerindo as cópias das estátuas que em 1512 já faziam parte do Museu do Vaticano. Aliás este é um tipo de cenário muito comum nas peças de Gil Vicente, querendo talvez dizer que muitos dos seus autos teriam sido representados em espaços deste tipo, onde o público se disporia em redor, talvez em dois ou mais andares de altura,

pelas arcadas do *pátio* (claustro), e onde um dos lados do quadrângulo seria ocupado pelos bastidores e entradas de cena.

A peça pode – e deve – ser encenada com a presença de muitos figurantes (12 mulheres e 12 ou 13 homens), deslocando-se no palco em observação das estátuas, entrando e saindo de cena, de modo a que se crie o necessário ambiente de uma exposição de Arte, criando-se uma imagem da importância que terá sido na época aquela abertura magnífica do *jardim das estátuas* (o Museu) e da Capela Sistina.

Por *Horta*, além do *jardim das estátuas*, entende-se toda a área, com o *Corredor* de Bramante, feito para a inauguração da abóbada da Capela Sistina, e a própria Capela; Gil Vicente evoca o Museu e as Artes (*ervas novas*) a *cousa nova*.

Um adereço indispensável será a peça que deve figurar uma *Rosa de Ouro*, de preferência a *Rosa Sistina*, a fim de a mostrar ao público. Um *reflexo* da peça de ourivesaria será observada pela Moça na *água da fonte*, exclamando: *Que rosa, que diamante*, (85) / *que preciosa perla fina*. E será a Alcoviteira a regatear a necessidade das pedras preciosas para satisfazer os requisitos do seu trabalho.

Estrutura da peça

O *Auto do Velho da Horta* divide-se em duas partes, mas antes há um *prólogo* que antecede a entrada da Moça. E com a entrada desta inicia-se a *primeira parte* que vai terminar com o primeiro canto do Velho (versos 370 a 374), dando lugar a um curto intervalo, após o qual se dá início à *segunda parte*: estando o Velho presente, como no início do Auto, em apreciação daquelas obras de Arte oferecidas por si ao Museu do Vaticano, entra a Alcoviteira para observar e desenhar as estátuas, são as suas rezas e adorações. Esta segunda parte vai terminar com a prisão da Alcoviteira pelo Alcaide e a lamentação do Velho (até ao verso 712). Por fim, tem lugar como que um reinício da peça, o que constitui o *êxodo*, uma curta acção que, ainda do mesmo modo que as outras partes, começa com a entrada da Mocinha no Jardim estando o Velho na sua apreciação habitual das estátuas, mais uma vez, sublinhamos, repetindo o início da acção da peça.

Super-estrutura: **Prólogo; Acto I; (intervalo); Acto II; Êxodo.**

O prólogo serve para apresentar e caracterizar o protagonista, o Velho, um homem da Igreja, o Papa Júlio II: reza o Pai-Nosso mas dirige-se à estátua de Apolo, como sempre mais preocupado com os assuntos da terra e o comer quotidiano, *panem nostrum que comemos / cotidianum teu é / escusá-lo não*

podemos; com uma vida de grandeza que aceita como destino pelas responsabilidades das funções que desempenha, pelo que também é magnânimo e tolerante, *dimittimus qualquer error / aos nossos devedores*; homem com as suas fraquezas, *porque fracos nos sentimos / formados de triste lodo*, pelo que espera a piedade dos céus. Contudo, bem livre de tristezas: *e nos livre Tua Alteza / da tristeza sem medida*.

Cada uma das duas grandes partes, os *dois Actos*, divide-se ainda em outras partes, pela introdução das canções ou por outros esquemas de divisão da acção, esquemas que servem para saltar no tempo, percorrendo lapsos que, no segundo Acto, serão longos períodos simbolizando meses e anos. As partes mais importantes em que se dividem os dois Actos agrupam-se, ou são constituídas, pelos episódios. Assim, podemos dividir a peça em cinco episódios distintos: dois episódios no primeiro acto, dois no segundo, e um quinto no êxodo, mas desta questão trataremos mais adiante com o *mythos* da peça, pois na realidade, a *estrutura* mais completa de uma *obra dramática* só se obtém de uma forma perceptível a partir da análise do seu *mythos* e com a sua exposição.

A acção remete-nos para a segunda metade de 1512, prefigurando o dia 1 de Novembro de 1512 e a metade dia seguinte – o dia de Todos os Santos e o meio dia de finados (reflectindo o Velho na sua morte, depois de na primeira parte ter feito referência à sua *Sepultura*) – uma vez que o Auto terá sido concebido algum tempo antes deste dia 1 de Novembro, pois a data do acontecimento figurado, após a festa de inauguração pública da pintura da abóbada da Capela, havia sido anunciada com alguma antecedência – com os convites feitos aos monarcas e duques europeus para estarem presentes na cerimónia – porquanto, por exigência do Papa Júlio II a Miguel Ângelo, foi feita a marcação do dia da entrega da obra concluída (31 Outubro) e a *mostra* da pintura do tecto da Capela Sistina.

Figura-se no Auto, em suma, a última fase da vida do Papa Júlio II (já doente havia meses), nos seus últimos dias de lucidez, quando ele se dá conta que a sua *Sepultura*, encomendada a Miguel Ângelo, ficou por fazer e o escultor se lhe vai escapar, farto de promessas de pagamento, prevendo o autor do auto que o escultor e arquitecto da *Sepultura* vá trabalhar para outros, para quem o artista estaria também em dívida, como o fresco sobre a *batalha de Cascina* no Palácio *Vecchio (della Signoria)* da República de Florença. Mas figura-se também no Auto, ainda no primeiro acto, a firme determinação do Papa Júlio II de impor a sua vontade no seio da Igreja, para o que quer que fosse e sem olhar a meios ou Concílios.

A segunda parte, o II Acto, é constituído pelas cenas com a Alcoviteira, – e foi criado como *analepse*, um *flash-back* que nos conta, numa história fi-

gurada e resumida, o que se terá passado em alguns momentos entre 1505 e 1512, com a contratação em 1505 de Miguel Ângelo, figurado na peça pela Alcoviteira, para realizar a Sepultura de Júlio II. Referimo-nos aqui ao primeiro projecto da Sepultura, que foi suspenso com o projecto de Bramante para a construção da Basílica de São Pedro, e depois, com a pintura da abóbada da Capela Sistina em 1508, entregue por conselho de Bramante a Miguel Ângelo.

São também figuradas nesta segunda parte as dificuldades em arranjar dinheiro, tanto como as exigências pelo pagamento do seu trabalho, os apoios monetários necessários a satisfazer os artistas pela realização de todas as obras de Arte que sucessivamente o Papa contratava, e até a insistência de Miguel Ângelo junto de mecenas de várias Cortes europeias para o financiamento dessas obras, bem como o conhecido incumprimento dos prazos contratados (e de algumas obras) por parte do artista, nomeadamente ainda nesta altura, a pintura do fresco da *batalha Cascina*, da guerra de Pisa, para a *Sala Grande* do Conselho do palácio Vecchio em Florença, pois o artista teria deixado por concretizar o projecto com a sua partida para Roma, chamado por Júlio II em 1505 para conceber um grandioso (romano e imperial) monumento para a sua sepultura...

Da fama da pintura de Miguel Ângelo à Capela Sistina

Ao governo de Lourenço o Magnífico em Florença sucedeu a República e logo a tirania de Savonarola, e pouco depois de novo a República. E esta, a *Signoria* de Florença, projectou em 1503 uma decoração, para a sua Sala do Conselho (hoje a sala do *Cinquecento*) do *Palazzo Vecchio*, que pudesse competir com o fascínio vivido sob o patrocínio dos Medici e glorificar a grandeza e o poder republicano de Florença, prevendo a pintura da *Sala Grande* com dois grandes frescos em paredes opostas, de dois grandes artistas florentinos: Leonardo da Vinci foi encarregado de realizar um dos frescos celebrando a *batalha de Anghiari*, a vitória de Florença sobre os milaneses em 1440, e a Miguel Ângelo foi dado o tema da *batalha de Cascina*, da vitória sobre as forças de Pisa em 1364.

A Miguel Ângelo cabia a maior responsabilidade, com a *batalha de Cascina* (Pisa) para decorar a Sala do Conselho, pois com os murais o governo republicano de Florença, em guerra com Pisa, pretendia criar ânimo, enaltecendo o passado da força militar vitoriosa. Pretendia mostrar a sua determinação em vencer, pois Florença aproveita a trégua entre a França e a Espanha e a captura de César Bórgia, para voltar a submeter Pisa lançando em 1504 uma nova campanha militar.

Da guerra entre Florença e Pisa de 1362 e 1364 Miguel Ângelo retira o episódio que levou à vitória de Florença: em 28 de Julho de 1364, os soldados florentinos e seus comandantes, debaixo de grande calor são surpreendidos pelas forças de Pisa enquanto se banham no rio Arno. Res-

pondendo com prontidão ao alarme dado, os florentinos reagem e contra-atacam capturando numerosos soldados de Pisa. Pela cópia realizada a partir de um esboço feito por Bastiano da Sangallo, Miguel Ângelo tinha projectado pintar uma multidão de homens nus banhando-se no rio, numa representação do momento inicial da acção dos soldados florentinos que, avisados da aproximação do inimigo, se apressam a vestir e a pegar nas armas para fazerem frente às forças militares de Pisa.

Esta obra nunca chegou a ser concretizada, também porque a República caiu em Setembro de 1512, antes da conclusão da pintura da abóbada da Capela Sistina, e desta queda da República de Florença, Gil Vicente só deverá ter conhecimento depois do *Auto do Velho da Horta* já estar escrito.

Leonardo da Vinci da sua tarefa, o seu fresco na Sala Grande do Conselho, concluiu apenas parte da *Batalha de Anghiari*, abandonando a obra sem a concluir – possivelmente também quando Miguel Ângelo estando em Florença, fugido do Papa, nem pegou na obra – pois em Junho de 1506, Leonardo vai trabalhar para Milão, aceitando o convite para engenheiro militar do marechal de Chaumont, Charles d'Amboise, que na Lombardia era comandante do exército de Luís XII, rei de França que então era também Duque de Milão.

Esta pintura teria sido destruída alguns anos depois, conhecendo-se por desenhos feitos a partir do seu cartão – o projecto da obra em tamanho real – a parte central do desenho e composição por uma cópia realizada por Rubens a partir de outras cópias entretanto perdidas.

Leonardo esteve em Florença em Setembro de 1507, pela morte de seu pai, mas vai permanecer em Milão ao serviço de Luís XII até à expulsão dos Franceses de Itália em Maio de 1512. E em 1513 está em Roma.

Encontrámos assim em campos opostos, Leonardo da Vinci ao serviço de Luís XII rei de França, e Miguel Ângelo ao serviço do Papa Júlio II. Durante estes tempos (entre 1503 e 1505/6), os *cartões das batalhas* de Miguel Ângelo e de Leonardo da Vinci, que tinham sido realizados nas suas dimensões finais, foram expostos ao público em Florença tendo causado um grande impacto, em especial nos artistas da época. Nas suas memórias, Benvenuto Cellini diz-nos: *Enquanto estiveram intactas foram a escola para o Mundo*. E Vasari escreveu em 1550:

Ao verem estes esboços os outros artistas renderam-se de admiração (...) havendo quem declarasse que estas obras nunca mais poderiam ser superadas – que nem sequer por Miguel Ângelo, – que nunca ninguém mais voltaria a alcançar tal perfeição.

Contudo, como constatamos, no segundo acto do *Velho da Horta* o autor refere-se sobretudo àquilo que Miguel Ângelo, pelo seu amigo e biógrafo, Ascânio Condivi, designaria mais tarde por “A Tragédia da Sepultura”, para referir o grande monumento contratado pelo Papa Júlio II ao escultor. Parece-nos que a segunda parte da peça (2º acto) integra, no *mythos* da obra, uma figuração da realidade do “drama” que constituiu a contratação, e o andamento do projecto, bem como o início da *Sepultura* de Júlio II, obra que viria a ser interrompida com a fuga de Miguel Ângelo para Florença, após a aprovação do projecto de Bramante para a nova Basílica de São Pedro, em véspera da cerimónia oficial de lançamento da primeira pedra da Basílica.

O primeiro projecto da *Sepultura* de Júlio II foi iniciado em 1505, ainda antes da aprovação do concurso para a nova Basílica de São Pedro, quando o Papa mandou chamar o escultor a Roma para o efeito, e logo após a aprovação dos seus desenhos, Miguel Ângelo parte para Carrara para adquirir o mármore necessário para uma obra colossal bem ao gosto romano e imperial.

A obra prevista, de que ainda existem esboços do projecto, era um edifício imponente com dezenas de esculturas, tendo o artista passado meses a seleccionar o mármore, o seu corte e transporte para Roma. E quando retorna a Roma sabe que o projecto de Bramante para a nova Basílica foi o preferido pelo Papa, em detrimento do projecto de Sangallo seu amigo, que previa a *Sepultura* anexa à nova Basílica de São Pedro. Miguel Ângelo tenta por diversas vezes falar com o Papa, mas este deu ordem na portaria para o não deixarem entrar... Júlio II tinha um contrato para cumprir e procurava encontrar uma ideia para justificar a sua alteração, enquanto Miguel Ângelo procurava o cumprimento do contrato, os pagamentos respeitantes ao seu trabalho e ao transporte do mármore. Contudo, o abandono da obra pelo artista daria razão ao Papa para o levar à *Justiça*, e depois, poder chegar a um acordo para alteração do contrato estabelecido.

Ficaram na época conhecidas as peripécias entre o Papa Júlio II e Miguel Ângelo, quando na véspera do lançamento da primeira pedra da Basílica de São Pedro de Roma, madrugada de 18 de Abril de 1506, o escultor abandonou Roma deixando aos seus servidores a ordem de lhe venderem tudo o que ali deixava e depois se dirigirem ao seu encontro em Florença. O Papa, logo que soube, enviou a guarda no encalço de Miguel Ângelo – cinco homens, um alcaide e quatro beleguins – para o prender e fazer voltar a Roma. O artista conseguiu alcançar os domínios de Florença antes que a guarda o alcançasse e assim escapou... Os representantes do Papa insistiram com responsáveis da Senhoria de Florença (República) para lhes fosse entregue Miguel Ângelo, mas este obteve a protecção do Estado Florentino.

Só em finais de 1507, mais de um ano depois e após várias insistências do Papa, Miguel Ângelo aceitou a encontrar-se com Júlio II, fora de Roma com a protecção de Florença, em Bolonha, onde depois de algumas cenas de confronto com altos membros da Igreja, o Papa o defende e justifica as atitudes do escultor, chegando depois a um acordo com o artista para a realização de uma estátua em bronze para a igreja de São Petrónio em Bolonha (estátua destruída em 1511, para proveitamento do bronze para os canhões) e adiando uma resolução sobre a sua *Sepultura*.

São os contactos entre Júlio II e Miguel Ângelo, figurando este – um intermediário entre o Papa e a Arte, o Velho e a Moça,¹⁹ – a Alcoviteira, que requer por diversas vezes os pagamentos pelo trabalho realizado, incluindo já os pagamentos pela pintura da abobada da Capela Sistina, pois bem se sabe que nos primeiros anos de trabalho, 1508 e 1509, Miguel Ângelo passou por muitas dificuldades financeiras (sendo depois, em 1511, soberbamente recompensado). Estes foram novos contratos de trabalho sem que o artista se dedicasse a um novo projecto para a *Sepultura*, a fim de realizar com ela aquela *união* eterna do Papa com a sua Arte. Pois, Gil Vicente figura nos diálogos entre o Velho e a Alcoviteira, a preparação da *união* do Papa Júlio II (o Velho) com a Arte (a Moça), uma tarefa que Branca Gil deve cumprir com ânimo, pois *ando agora tão ditosa / que acabo mais do que queria...* Assim se estima a *união* que se devia realizar na *Sepultura*, contudo, o Papa consome os seus bens (e os da Igreja) com a Arte de Miguel Ângelo em obras para a Igreja, e, ela – a Arte (Moça) – ainda que estando presente, escapa-se-lhe, sem que a pretendida *união* se venha a concretizar na *Sepultura*.

Moça	<i>Que folgura!</i> <i>Que pomar e que verdura,</i> <i>que fonte tão esmerada...</i>	205
Velho	<i>Na água, olhai vossa figura,</i> <i>vereis minha Sepultura</i> <i>ser chegada.</i>	

Também encontramos aqui, nesta intervenção do Velho, após o manifesto deslumbramento da Moça com a verdura do pomar e a beleza da fonte, a indicação de que na água daquela *fonte tão esmerada* é possível *ler o futuro*,

19 A Arte apresentada como uma dama, como o objecto de Amor de uma personagem, surge em diversas peças de teatro de Gil Vicente, lembramos aquela a que já fizemos referência em *Auto da Alma*, *Erasmus*, *o Enquiridion* e *Júlio II...* (isbn 978-972-990004-4), quando nos referimos ao *Auto de Vicenteanes Joeira*, onde a Arte de Gil Vicente é apresentada como a dama a quem ama, *por seu dano*. E o mesmo se passa no diálogo entre Abreu e Sá no *Auto de Dom Fernando*.

Ao mesmo objecto de amor, a Arte, se refere a Alcoviteira mais adiante no *Auto do Velho da Horta*, pela aos *martirizados pelo Amor* na Corte portuguesa.

e isso mesmo servirá para alertar o público e justificar a *leitura* que a Mocinha há-de fazer para (concluir) o final da peça, como mais adiante neste texto daremos conta.

Da super-estrutura ao **mythos** do Velho da Horta

Logo após o *prólogo*, a acção do **I acto** decorre num primeiro dia. Na acção do **II acto**, figura-se o tempo pela *analepse*, representando a “tragédia da Sepultura”, que decorre desde alguns anos antes (1505) até atingir esse mesmo dia (1 de Novembro de 1512). E por fim, passa-se ao *êxodo* que, decorrendo na manhã do dia seguinte à acção do I Acto, descreve na sua *acção* o desenlace final que, sendo formulado como *prolepse*, dá uma óptima qualidade formal e continuidade à *acção dramática* da peça.

O *mythos* da peça figura toda a História que diz respeito aos esforços promovidos pelo Papa Júlio II em prol da nova (Moça) Arte da Renascença e pelo seu muito estimado *Museu do Vaticano*, mas em especial pela Arte de Miguel Ângelo, o esplendor concretizado na *pintura* da Capela Sistina, na *escultura*, em muitas das estátuas para sua sepultura, e nesta, a sua *arquitectura* (em princípio prevista como anexo à Basílica de São Pedro, mas num outro projecto, o de Sangallo), mas também na *ourivesaria*, no desenho dos *trajes*, na *música instrumental* e no *canto*... Mais, porque ainda na luta desenvolvida pelo Papa no próprio seio da Igreja, pela concretização da “sua” Arte, a sua Moça, aquela que o Velho quer para si, mas que não se deixa completar em *união* na sua *Sepultura*, que se deixa ver apenas pelo seu reflexo na água – os desenhos do projecto inicial, e algumas das estátuas iniciadas e que ficaram para sempre incompletas – deixando a Alcoviteira por realizar a *união* do Velho com a Moça, sem que ela se lhe ofereça para sempre na sua última morada. Porque Miguel Ângelo nunca chegou a completar o projecto da *Sepultura* (nem o inicial nem outro) enquanto Júlio II foi vivo.

Junte-se também no amor à Arte do Papa Júlio II, o canto da Moça, e a música instrumental figurada na acção, a partir do momento em que o Velho pede ao Parvo que lhe traga a viola para tanger, bem como a música acompanhada pelo canto do Velho. Todavia da música do *Auto do Velho da Horta* não restam vestígios.

No primeiro acto encontramos dois episódios: o primeiro compõe-se pelas cenas do encontro da Moça com o Velho; e o segundo é constituído pelas cenas do Velho com o Parvo e com a Velha. No segundo acto estão também dois episódios, pela *analepse*, o autor conta a história percorrida pelo Velho (Júlio II) para conquistar a Moça (a Arte), os esforços em prol da construção da *Sepultura*, da Basílica, da pintura de Miguel Ângelo na Capela Sistina, e das suas enormes despesas para alcançar esses objectivos, e por fim a prisão

da Alcoviteira deixando por concluir a *união* da Moça (a Arte), com o Velho (Júlio II) na *Sepultura*. Mas encaixado neste episódio há um outro, a ladainha da Alcoviteira dirigindo-se a algumas das pessoas (12 homens e 12 mulheres) presentes entre os *figurantes* ou o seu público – solicitando a contribuição dos mecenas a fim de poder continuar a obra de pintura da abóbada da Capela Sistina – apelando para que pelos seus amores e paixões socorram aquele Velho enamorado, pois também eles e elas *sofrem* e estão martirizados pelo seu amor pelas Artes.

Um último episódio, o quinto – *última jornada* – surge no êxodo onde se completam os enredos, as histórias aparentes da peça, onde se fecham as *tramas* e se conclui o seu *mythos* na forma da *prolepse*, exposta por uma *visão do futuro* que se apresenta ao olhar da Mocinha que no Auto funciona como uma *vidente, ex-machine*, onde o autor pretende antever uma situação complexa em Itália com a morte do Velho, Papa Júlio II.

Vejamos o primeiro episódio: Embora se considere pela didascália inicial²⁰ que a paixão do Velho pela Moça se oferece à primeira vista, pela primeira vez, com a entrada da Moça em cena, nada há na acção e no texto conhecido da peça que nos diga isso. A paixão do Velho pelas *Moças* é antiga, é anterior ao início da peça, contudo o Velho nunca tinha visto uma “Moça” tão bela, como a abóbada da Capela Sistina...

A Moça vem em busca de quem tratava mais directamente dos contratos de Miguel Ângelo com o Vaticano talvez fosse o braço direito de Júlio II, chanceler e tesoureiro, o secretário encarregado desses assuntos do Estado Pontifício, o Cardeal Alidosi.²¹ É mesmo ele quem assina os contratos, é ele

20 A didascália inicial não nos parece ter sido escrita pelo autor do Auto pelo facto de não estar ordenada, pois coloca a entrada do Velho em cena antes da data do auto e da referência ao rei.

21 No *Auto do Velho da Horta* a *ausência* do hortelão pretende ter significado. Foi sempre este Cardeal Alidosi (Alidosius), também familiar de Sixto IV e por este nomeado escrivão do Cardeal Giuliano della Rovere seu sobrinho, que tratou até à sua morte (em 1511) de toda a burocracia da Igreja, do Estado Pontifício e dos assuntos do Papa Júlio II. Em 1503, Júlio II nomeia Francesco Alidosi, chanceler e tesoureiro do Estado Pontifício. Pela grande amizade que os unia fundiram as suas armas: as armas dos senhores de Castel del Rio (os Alidosi) com as armas dos Della Rovere. Foi nomeado Cardeal em Dezembro de 1505, com a oposição de alguns cardeais.

O Cardeal Alidosi seria quase sempre o intermediário entre Miguel Ângelo e o Papa Júlio II, foi mesmo ele quem assinou os contratos para realização da projectada *Sepultura* e depois da pintura da abóbada da Capela Sistina.

Segundo o Cardeal Pietro Bembo, Alidosi era um homem cruel e sem escrúpulos. Foi morto, assassinado, à frente de uma grande comitiva, no dia 24 de Maio de 1511, pelo duque de Urbino, Francesco Maria della Rovere, sobrinho do Papa e um dos chefes militares do Estado Pontifício, futuro Cardeal, que desde há muito o acusava de traição ao Estado e à Itália, pelo favorecimento dos domínios franceses em território italiano.

que no Auto é figurado e referenciado por Hortelão. Ele já não está presente, pois havia sido morto pelo sobrinho do Papa, o duque de Urbino, Francesco della Rovere, em 24 de Maio de 1511. A este *hortelão*, figura do tesoureiro e chanceler do Estado, competia pagar e também controlar o cumprimento do trabalho de Miguel Ângelo.

A conclusão da pintura da abóbada da Capela, é neste Auto o esplendor final no florescimento da Moça, e com a sua entrada em cena esperando encontrar o Hortelão, surge o cumprimento comentado do Velho à Moça. É um galanteio perante a sua beleza e magnificência agora completada.

A Arte (a Moça) desabrocha no *jardim* (Horta) com a apresentação pública da abóbada da Capela Sistina, como se pode ler nos primeiros versos após a entrada em cena da Moça: ... [Velho] ***Onde se criou tal flor / eu diria que nos céus.*** [Moça] ***Mas no chão!*** [Velho] ***Pois damas se acharão / que não são vosso sapato;*** [Moça] ***Ai como isso é tão vão! / E como as lisonjas são / de barato.*** O que corresponde a uma visão *figurada* (e muito resumida) para nos informar de onde surge a Moça (criou-se com a pintura da abóbada de grande vão da Capela), enquanto as damas, que nem chegam ao seu sapato, já preenchem as paredes da Capela.

Todavia a Moça não figura apenas a pintura do tecto, ela é uma alegoria à Arte (as Artes plásticas), pois ela é também a escultura e a arquitectura de Miguel Ângelo figurada pelo projecto da *Sepultura* prevista (1505) como que anexa à Basílica de São Pedro de Roma, tal como diz o Velho quando a Moça se vê no seu reflexo na água:

Na água, olhai vossa figura, vereis minha sepultura ser chegada.

Contudo, para Gil Vicente as Artes plásticas não estariam completas, sem os trajes, os figurinos, e sobretudo sem ***a ourivesaria*** (uma das especialidades mais caras ao autor do Auto), e por isso a Moça é também uma flor, uma rosa, uma ***rosa de ouro***, tal como aquela que em 1506, o rei de Portugal, Manuel I, tinha recebido do Papa Júlio II. Assim se introduz a ourivesaria na peça, com uma ***rosa de ouro***. A Moça como ***aromática rosa de ouro*** foi tratada no *Auto do Velho da Horta* pelo autor com um carinho muito especial.

A ***rosa de ouro***, surge quando o Velho trata a Moça como ***minha rosa***, contudo é especialmente enunciada, e até descrita, um pouco mais adiante no diálogo, quando a jovem se confronta com o Velho e se aproxima da ***fonte tão esmerada***, a indicação ao público é dada através do ***imaginário***, a Moça observa o seu próprio reflexo no espelho de água da ***fonte***: ***Que rosa, que diamante, / que preciosa perla fina.***

Moça *Vossa alma não é lembrada
que vos despede esta vida?*
Velho *Vós sois minha despedida,
minha morte antecipada.*

Moça	<i>Que galante!</i> <i>Que rosa, que diamante,</i> <i>que preciosa perla fina.</i>	85
Velho	<i>Oh fortuna triunfante!</i> <i>Quem meteu um velho amante</i> <i>com menina?</i>	

Rosa de ouro – Rosa Sistina

A *rosa de ouro*, na época, era na verdade um ramo de rosas todo em ouro, com caule, folhas e flores (várias em botão e muitas outras abertas) muitas das vezes com grandes ramas e mais de uma dúzia de flores. Nesta época, a *rosa de ouro* tinha algo de especial e ficou conhecida como a **rosa sistina**, dado que foi o Papa Sixto IV que a transformou (na tradição) a partir de uma única rosa e alguns botões, para mais de uma dúzia de rosas. Foi Sixto IV que lhe atribuiu os requintes que perduraram daí em diante pela Renascença.

As flores de ouro eram matizadas de vermelho, nas rosas abertas era colocado um rubi no seu centro e nas outras rosas eram também colocadas outras pedras preciosas (diamantes) no miolo ou nas pétalas. Por fim ainda se juntava algo muito especial, os perfumes dados pelas plantas, bálsamos da bênção, que se colocavam no recipiente que era também uma peça de Arte, um **vaso metálico esmaltado** (a panela), onde era colocado o ramo de rosas em ouro, com uma mistura das **plantas de cheiro**, além da própria rosa – que a Moça há-de colher para os *cheiros*, a razão que apresenta para a sua presença na *Horta* – o almíscar e outras.

Velho	<i>Que buscais vós cá donzela</i> <i>senhora meu coração?</i>	40
Moça	<i>Vinha ao vosso hortelão</i> <i>por cheiros para a panela.</i> (...)	
Velho	<i>Ó meus olhinhos garridos</i> <i>minha rosa</i> , meu arminho.	50
Moça	<i>Onde é o vosso ratinho?</i> <i>Não tem os cheiros colhidos?</i> (...)	
Moça	<i>Que galante!</i> <i>Que rosa, que diamante,</i> <i>que preciosa perla fina.</i> (...)	85
Velho	<i>Colhei rosa, dessas rosas,</i> <i>minhas flores, colhei flores...</i>	190

*Quisera que esses amores
foram perlas preciosas.*

*E de rubis
o caminho per onde is
e a horta de ouro tal
com labores mui subtis
(...)*

195

São as *hortaliças* e o seus *cheiros* que, as *rosas*, a Moça (também *Rosa de Ouro*) quer do Jardim para *cheiros* na *panela*... E é uma das rosas (e estas serão as flores colhidas para os cheiros) que o Velho requer da Moça e que esta lhe entrega na sua última cena, no fim da sua intervenção. A cena de saída da Moça logo após a sua canção, é composta por uma acção em que, em termos plásticos, se figura como o jogo de mãos da *Criação de Adão* de Miguel Ângelo no tecto da Capela Sistina.

Este tratamento especial dado ao jogo de mãos das personagens ficou também expresso, e foi assinalado na didascália o momento em que as mãos se devem tocar. O Velho agarra com segura delicadeza a mão da Moça: [Didascália] **Tomou-lhe a mão.** [Moça] **Jesus! E quereis brincar? / Que galante! E que prazer...** (240). A importância que este momento deve manifestar na acção dramática da peça reflecte-se pelo cuidado que o autor teve em o deixar bem expresso pela didascália.

Assim, a intervenção da Moça (a Arte) iniciando-se no Auto²² com o tecto da Capela Sistina, a sua criação nos céus, no seu grande vão, no local onde se acham outras damas (as outras pinturas de outros artistas) que não são seu sapato, vai terminar com a figuração daquele quadro do fresco da abóbada que ainda hoje se considera o mais significativo da pintura de Miguel Ângelo na Capela, a *Criação de Adão*, onde Deus-Todo-Poderoso, como Júpiter na figura de Júlio II, estende a sua mão quase tocando a mão de Adão também estendida em sua direcção. No *Auto do Velho da Horta*, o Velho, o Papa Júlio II, o Júpiter de *Quatro Tempos*, também ele estende a sua mão para a Moça (a Arte) a qual também a estende para ele a fim de lhe entregar uma das suas rosas, e num momento mágico as suas mãos tocam-se, o Velho segura a mão da Moça que apenas lhe pretende entregar uma rosa... Para Gil Vicente este é o verdadeiro sentido da Criação: o Amor e o Belo, e assim a Arte.

O primeiro acto termina com o segundo episódio, um conjunto de cenas que retratam a luta política e ideológica que se travava na Europa naquela

22 Como na realidade, a primeira obra acabada que Miguel Ângelo fez para o Papa Júlio II foi a pintura da abóbada da Capela Sistina.

época, bem como a posição do Papa Júlio II perante essa situação política e ideológica. Na segunda metade do ano de 1512, a posição do Papa reflecte-se mais pela sua opção cultural de apoio ao investimento nas Artes e na construção da grandiosa Basílica, do que pelos problemas de doutrina, o que se verifica no *mythos* do Auto, o que corresponde bem a uma continuidade na *História da Europa* de Gil Vicente.

Situação política e ideológica na Europa

Embora para Portugal a questão nacional estivesse resolvida desde 1385, a questão do domínio da Nação pelo poder da Igreja e do Papa mantinha-se estável – o Poder em Portugal sempre se manteve (e mantém apesar da Concordata) obediente ao Papa – enquanto que pelo resto da Europa estavam então no início as lutas nacionalistas, e com elas a formação dos Estados da Europa com uma consequente independência em relação ao poder Papal, uma independência a que Portugal foi estranho, uma libertação quase geral do poder da Igreja, requerendo os bens territoriais e patrimoniais para o Estado nacional, ou em contrapartida o domínio pelos principais governantes europeus do Estado Pontifício e do próprio Papa, e através deste, o domínio da Igreja e dos restantes povos. Nesta última luta competiam no momento, a Espanha de Fernando o Rei Católico, a França de Luís XII e o Imperador Maximiliano que então dominava várias Nações europeias.

No tempo a que respeita o *Auto do Velho da Horta*, a França, no norte de Itália, ocupava Milão e grande parte de condados, ducados e outros feudos independentes ou dependentes do Imperador. Num esforço para unir a Itália, Júlio II – tal como muitos dos senhores dos territórios ocupados – pretendia expulsar os franceses, e para isso seria criada a *Santíssima Liga*, que viria a ser formalmente constituída em 4 de Outubro de 1511, como uma aliança (1) da Espanha (que detinha todo o sul da Itália – Nápoles – e a Sicília), (2) da República de Veneza e (3) do Estado Pontifício, a que pouco mais tarde, mas já em meados de Novembro, cumprindo a promessa do ano anterior, após receber a oferta pelo Papa de uma *Rosa de Ouro*, se juntaria (ainda com reservas) Henrique VIII de Inglaterra, mas a confirmação desta última adesão pode ter chegado a Portugal já em Dezembro de 1511.

Estes acontecimentos históricos foram tratados por Gil Vicente no *Auto de Sibila Cassandra*, representado no Natal de 1511, um auto onde o *mythos* é composto pelas *origens do conflito* e, *em parte*, com a situação instável de quase guerra, da recém formada *Santa Liga* de 1511 contra a França e seus aliados. E para compreender esta parte do *Velho da Horta*, que neste aspecto

da História apenas constitui uma breve referência à situação já apresentada em *Cassandra*, apresentamos aqui o que até agora lográmos alcançar com as pesquisas que efectuámos.

Breve sumário da “saga da religião” nas obras de Gil Vicente

Fora das fronteiras de Portugal *Sibila Cassandra* é possivelmente o auto de Gil Vicente mais representado, estudado, traduzido e comentado, sobre ele já se disseram as maiores barbaridades e já se lhe teceram os maiores elogios, de Pelayo a Potter.²³ Já foi classificado de *mistério medieval* a teatro *pós-modernista* (e ambas as coisas), embora se afirmem as dúvidas sobre o seu sentido, pelo que não se percebe como se pode classificar algo que ainda não se compreendeu. Nele encontrou Potter, depois de Melveena McKendrick e outros, a manifestação da liberdade feminina numa expressão pós-moderna, e este aspecto constitui, talvez, aquilo que de mais importante se tem visto neste Auto de Gil Vicente.

Sobre a questão da interpretação (o entendimento) de uma obra de arte, houve quem pretendesse criar a ideia de que as suas formas são interpretáveis a qualquer indivíduo sem formação, ou que estão ao alcance de todos conforme a cultura, a informação, a sensibilidade e até o estado de espírito, isto é, a disposição fisiológica ou afectiva do indivíduo leitor, ouvinte ou observador. De facto estas são *ideias* sem qualquer fundamento, *feitas* por serem as mais apropriadas a néscios capitalistas compradores de Arte, aos “coleccionadores” dos tempos modernos. Aqui fica o que em *Gil Vicente, Carta de Santarém, 1531*, dissemos:

“A ideia bizarra de que a leitura de uma obra de arte (seja de poesia, música ou pintura) pode ter vários significados conforme a leitura de cada um, a sua cultura e seus gostos pessoais, à semelhança ou não de uma qualquer exegese, ou à semelhança da exegese bíblica, parece-nos uma fantasia de quem, sendo incapaz de realizar a leitura de uma obra de arte, assim decide justificar as suas interpretações por aquilo que melhor julga entender, e nem assim entendendo, a pretende explicar pelos sentidos (sensibilidade), pelos sentimentos (afeições), ou pela expressão de particularidades individuais, sempre mais características do leitor da obra do que do seu produtor. E se *detentor de cátedra*, querendo justificar a incapacidade de leitura da obra de arte, resolve teorizar, e a partir de citações de doutas citações perdidas de sentido por deslocação de objectivo, de cultura, de época ou até, com mais frequência, de objecto, assim estabelece os *tais princípios* mais optimizados para o *vendedor* apresentar uma obra ao *coleccionador* (o capitalista), ao museu, ou ao Estado, e assim ser bem sucedido na promoção das mais boas manifestações humanas

23 Por habito não pretendemos repetir ou contradizer, o que algumas dezenas de investigadores disseram a respeito deste Auto, ou de Gil Vicente, todavia há que tomar posição.

(ditas *expressões*) que enchem as *coleções* e centenas de museus municipais e nacionais ditos de arte contemporânea.

Sem entrar em citações (de intertextualidades, ou outras) podemos dizer que todos os significados de uma obra de arte passam pelas vivências do seu autor, e estas são sempre pessoais (biológicas, afectivas, sensíveis, racionais, etc.), como todas as actividades humanas, nem mais nem menos que em qualquer outra actividade e em pesos semelhantes para cada um dos aspectos), mas em Arte (cultura) as vivências são, sobretudo, sociais e culturais, entendendo-se que no social e no cultural se encontra a história do individuo produtor, e o histórico-social do meio em que vive, da sociedade política, económica e cultural do seu tempo.”

Alguns investigadores têm lido na obra dramática de Gil Vicente, e apresentado como trabalho científico, aquilo que dizem ser o *carácter profundamente religioso* do autor. Contudo, a sua autobiografia só pode ser lida na obra se de tal o autor nos tiver dado uma referência exacta, ou mesmo figurada. Ora, o autor não nos quis dar a conhecer praticamente nada da sua biografia, a não ser aquilo que referiu nas obras, todavia, apenas quando disso mesmo faz referência, ou se figura, mas nunca rebuscando-o em outras personagens (muito menos nas alegóricas), porque, quaisquer outras personagens que não tenham sido assinaladas com algo da sua pessoa por Gil Vicente, de modo nenhum pretendem personificar o autor.

Ler uma devoção religiosa em Gil Vicente por intervenções de personagens que não figuram na peça o próprio autor é o mesmo que avaliar a devoção de Miguel Ângelo pela sua pintura na Capela Sistina, pelo sentido das figuras representadas, ou pelas suas esculturas religiosas. Ou a devoção de Leonardo da Vinci pelo sentido da sua pintura, ou pela cena ou figuras pintadas, por exemplo na *Última Ceia*, na *Madona dos Rochedos* ou qualquer outra. Quando sabemos que este último era agnóstico e o escultor também não tinha grandes preocupações religiosas...

Em verdade a *religiosidade* de uma qualquer obra — se pode existir — não depende tanto da religiosidade do seu autor, mas do seu *artifício*, da sua capacidade de criar ilusão, em suma, das suas capacidades artísticas, mas não e nunca de uma maior ou menor religiosidade do autor ou mesmo da sua religião. Se assim fosse os melhores artistas da Igreja seriam as pessoas mais santas, ou mesmo os seus santos. Admitimos poderem existir, ocasionalmente, tais fenómenos, pois até encontramos obras de Arte *religiosa* realizadas por frades e freiras. Mas apesar disso, constatamos apenas que as obras da Arte, são *feitos* humanos, actividades criativas do homem em áreas diversas (*artifícios* bem longe da religião) e, os tais *cientistas* das letras, das Artes e humanidades, que vislumbram religiosidade em *obras de Arte* (ou mesmo em textos menos artísticos), ou que através dos objectos de Arte produzidos por alguém com o fim de *dar algum pra-*

zer sensível e inteligível ao seu público, vislumbram religiosidade no próprio autor, deviam ter disso perfeita consciência.

Sobre a carta de Santarém e o seu discurso aos clérigos na sequência das catástrofes de Janeiro de 1531 no vale do Tejo, já nos pronunciámos na análise que elaborámos dessa carta e do discurso²⁴ nela incluído, concluindo que em Santarém o autor apenas está a usar, e muito bem, a sua retórica.

Quanto ao que Luís Vicente classificou na *Copilaçam* como obras de devoção, devem corresponder àquilo que o autor na carta *preâmbulo* refere, e como evidenciámos antes,²⁵ seria o rei de Portugal e não o autor das obras, que as considerava como obras de devoção. O que por vezes o autor nos diz, ou quem escreveu as palavras de dedicatória ou didascália inicial, é que esta ou aquela obra foi feita, representada, ou dirigida a alguém (sobretudo à rainha velha), caracterizando a referida pessoa como muito devota, cristianíssima, etc., talvez justificando assim os temas aparentes escolhidos e a introdução de personagens (eles ou elas, as personagens e ou público) muito devotas e cristãs dedicadíssimas.

Como o *Auto da Alma* do qual já publicámos a análise, *Sibila Cassandra* é uma peça complexa. E tal como os outros autos de Natal faz parte da *saga da religião*, e são estas as obras dramáticas onde Gil Vicente talvez mais e melhor dissimule as ideias que pretende expor. Ao afirmar que todos os autos de Natal fazem parte de uma *saga* da religião, não queremos dizer que a *saga* lhes esteja limitada, pois como o *Auto da Alma* e *Rubena*, outras peças fazem parte da *saga da religião*. Contudo, os autos de Natal surgem naqueles momentos em que sucedeu algo, em que surgiu alguma inquietação, ou mesmo alguma mudança nas bases que suportavam a ideologia da religião, na doutrina da Igreja católica romana. Assim, por exemplo:

em *Pastoril Castelhana* está figurada **a situação de religiosidade requerida pela Corte portuguesa**, pois Leonor a rainha velha o requereu, pelo que o autor, figurado em Gil Terrón, para produzir o próprio auto teve de aprender os *achques de Igreja* – assim o expressa na *acção dramática* e por ela – e como afirma, para continuar a produzir, vai enfrentar a situação e aceitar tais imposições;

em *Quatro Tempos*, além de muitas outras figurações de *Triunfos*, o autor representa a entrada na cena política europeia do Papa Júlio II, o Júpiter romano, onde **nasce de novo Cristo, agora como Apolo** filho de Júpiter;

em *Fé*, figura-se uma visita à Capela Sistina por gente da Corte portuguesa... (o único auto de Gil Vicente sobre cujo conteúdo ainda mantemos dúvidas, pois aquilo que conhecemos parece-nos ser apenas um fragmento);

24 Gil Vicente, *Carta de Santarém*, 1531.

25 Gil Vicente e Platão, *Arte e Dialéctica*, *Íon* de Platão...

em *Sibila Cassandra* o autor representa a quase clivagem com a convocação por Luís XII de um Concílio para Pisa, mas em Cassandra ninguém acredita, pois que afinal, sem as tais 32 galinhas, **a ruptura resulta num fracasso**, e assim não vai nascer nenhum Jesus a partir de Cassandra, a adesão à convocação para Latrão foi bem sucedida e a guerra está a ser bem preparada pelo Papa Júlio II;

em *Auto das Barcas* representa-se, entre outras coisas (em particular referentes à *Ordem de Cristo*), a crise da Reforma (Latrão 1517) no seio da Igreja (*Inferno*), e quando, na segunda parte, põe **o Natal no Purgatório**, o autor especifica a fase de *espera* em que a crise na *saga da religião* se mantém, para depois com *Gloria* representar a questão (bem luterana) da **salvação pela fé** e não pelas obras, pois que pelas obras, todos aqueles *senhores* iriam directos ao inferno;

em *Pastoril Português* apresenta a **Nova Ordem internacional** (novo *pastoril*), a sua orquestração – *baile mandado* e alianças – e o novo *cura*, Papa Clemente VII, que substitui *o outro*, Adriano VI, da confiança política do Imperador, surge assim **uma nova imagem (da Senhora) da Igreja** que vai gerar muita expectativa;

em *Feira*, Natal de 1524 como se comprova,²⁶ representam-se os conflitos criados pelas decisões firmes de Clemente VII (desliga-se da Banca dos Fugger) em confronto com o Império e os seus meios *financeiros e políticos*, tanto no seio da Igreja como na Europa, o seu reflexo nas ideologias (na religião) e na luta pelo Poder, e assim, pelo TEMPO (que *tudo tem*) **começa-se a feira chamada das Graças**;

em *Mofina Mendes* o autor representa – na *acção* a aprendizagem da doutrina pela Virgem – o **nascimento da Nova Igreja Inglesa**, como consequência do *Acto de Supremacia*, de salientar a figuração de Thomas More como frade (louco pondo a própria vida em causa) dizendo para Henrique VIII que, se quer filhos que os adopte ou os compre (como aos escravos), e argumentando contra os catedráticos das Universidades europeias a quem o rei tinha requerido pareceres em seu apoio.

Contudo, de entre muitas outras *sagas* onde a *religião* surge mais dissimulada, fazem também parte da *saga da religião* ou, de outra forma, da *saga da Igreja* – a *religião* constitui a ideologia de todo o século XVI – autos tais como: *Alma*, *Rubena* (Cismena, com o Cisma Luterano) *Templo*, *Clérigo*, *História de Deus*, *Ressurreição*, *Festa*; *Romagem* onde o autor figura a *sessão* (já *protestante*, com a constituição da Igreja Protestante) que substituiu a missa católica, dirigida por Lutero figurado em

26 Note-se que na apresentação Mercúrio se refere à inquietação causada pelo alinhamento dos planetas e de tudo o que daí se adivinha, dando o autor os necessários ensinamentos sobre a questão, e durante o Auto é referido o jubileu, *Ano do jubileu* (1525) que se inicia, no Natal de 1524, 1525 pelo nascimento. E todo o seu *mythos* na *acção dramática* demonstra a sua datação em 1524, como evidencia a sua análise. Stanislav Žimic notou na *acção*, ser o auto anterior a 1527.

Frei Paço; *Cananeia* onde se representa uma visão das causas, do decorrer e das consequências previsíveis na sangrenta *Nova Jerusalém* – a teocracia de Münster – com a intervenção também brutal e sangrenta da aliança de Carlos V (da Inquisição) com os príncipes protestantes, logo após a entrada na cena política do Papa Paulo III; e por fim, a *Floresta de Enganos*, cuja descrição parcial já fizemos.

No que respeita à *saga da religião*, parece-nos estar a faltar, um auto de 1513 onde Gil Vicente teria apresentado uma figuração da entrada na cena política e religiosa do Papa Leão X, tal como fez para todos os outros Papas. Pois quanto a Adriano VI, *o bárbaro* – quis destruir a pintura da Capela Sistina, – eleito em Janeiro de 1522, dirigia então a guerra de repressão contra os *Comuneros* em Espanha e só tomou posse em Agosto e, com o luto na Corte portuguesa, a sua presença na obra de Gil Vicente só se tornará evidente mais tarde, mas não na *saga da religião*.

O Auto de Sibila Cassandra, representado no Natal de 1511 ***Um breve apontamento como base a desenvolver***

Como o *Auto da Alma* também *Cassandra*, embora de forma indirecta, se relaciona com a Basílica de São Pedro, integrando na ideologia da época, a figura do rei Salomão – o *construtor* do Templo – pois até então a figura ideal de rei, para a ideologia cristã da renascença (até 1506), era o rei David,²⁷ como a literatura e Artes plásticas (sobretudo escultura) o vinham evidenciando. Com a Basílica de São Pedro em construção o novo ideal passou a ser Salomão,²⁸ mais tarde Manuel I, Carlos V e Filipe II serão até identificados com a figura de Salomão.

Já em *Quatro Tempos* (1503), Gil Vicente tinha apresentado a devida observação quanto às dúvidas no destino do rei David, quando da eleição do Papa Júlio II (um César romano), um Júpiter ao qual o rei David, que o venera e adora, pede ajuda e, sabendo que vai desaparecer da ideologia da época, lhe roga que ainda o deixe andar por aí pastando o seu gado...

Como antes acabámos de expor, Gil Vicente, cumprindo o seu projecto de História da Europa, colocou em cena nas suas peças, os conflitos ideológicos e as clivagens que se deram no pensamento religioso (a ideologia imposta) da sua época, porém registando os momentos mais críticos por que passaram todas as ideologias que se manifestaram no seu tempo, sociais, políticas, culturais e religiosas.

Entre os autos que agrupámos numa *saga da religião*, *Sibila Cassandra* é um dos mais importantes e, em termos de ideologia, prossegue o confronto já exposto no *Auto da Alma*, manifestando agora algumas con-

27 Donatelo, Verrocchio, Miguel Ângelo, Pedro Berruguete...

28 Salomão estava presente na Renascença com os Cânticos. Contudo, a figura do rei Salomão como tal, por si próprio e como personagem, não tinha tido ainda uma presença destacada.

sequências menos perceptíveis das ideias de Erasmo de Roterdão no seu confronto com o Papa pela reforma da Igreja. Bem visível no auto está a figuração rigorosa da situação política na Europa em 1511. Contudo, é um auto complexo na figuração das ideologias, porque, se na generalidade faz o elogio do pensamento (já publicado) de Erasmo – a liberdade de pensamento e sua expressão – em aspectos tão importantes como a dignidade da mulher, submete as ideias do religioso de Roterdão a uma crítica muito rigorosa, focada com precisão nos pormenores mais gravosos publicados no *Manual* do militante cristão, o *Enquiridion*, e mais ainda no *Elogio da Loucura*.

Cassandra corresponde sem dúvida à profetiza com o mesmo nome na mitologia grega, filha de Príamo rei de Tróia, possui o dom de prever o futuro, que lhe foi concedido por Apolo (o deus grego que é também o Cristo da Renascença), contudo, com a virgindade a que se sujeita, com este dom da profecia também lhe foi concedido o infortúnio de nunca ninguém acreditar nas suas profecias...

Cassandra corresponde a uma tradição ibérica (?), que se reflecte na *General Estória* de Afonso X,²⁹ onde se expressa a profecia de que a partir dela havia de nascer o filho de Deus – um novo *ramo* na religião – agora a partir de Erasmo.

Cassandra, irmã de Páris, está com (Paris) Luís XII de França, em relação a factos concretos, a acontecimentos da História da Europa, figura o conciliábulo de Pisa (clivagem na Igreja) na *acção dramática*, bem como as ideologias em causa na luta entre o rei de França e o Papa Júlio II, entre a ideia de uma Igreja dirigida por uma assembleia em Concílio – *conciliarismo* – ou uma Igreja governada por um Poder centralizado, dirigida apenas por um homem, como sucessor de Pedro.

Cassandra apresenta-se como a troiana (francesa) que profetisa a destruição de todos os seus e de Tróia (a derrota da França), por seu irmão Páris (Luís XII) raptar e se apoderar de Helena (a Igreja, convocando o Concílio de Pisa), mulher de Menelau (Júlio II) rei da Grécia (o Estado Pontifício).

Cassandra figura o pensamento de Erasmo pela ideologia exposta no *Enquiridion* (1503), a liberdade de pensamento, a liberdade de interpretar (aqui fantasiando) as Escrituras. E a partir dela haverá de nascer Jesus, está nascendo uma nova ideologia religiosa, um outro cristianismo liderado por Erasmo ou por aquela sua *Estultícia*, todavia, ninguém (na época, 1511) acredita nesta profecia.

Cassandra figura ainda o pensamento de Erasmo pelo exposto no *Elogio da Loucura* (1511), pois, como sublinham no Auto a generalidade dos

29 Após M. I. Resina Rodrigues, Mariana Leite, *Gil Vicente, leitor de Afonso X*, in *Guarecer on-line*, refere a descoberta de: *Manuscrito CXXV 2/3* na Biblioteca Pública de Évora. É possível que Gil Vicente o conhecesse como conheceria muitos outros.

seus interlocutores, ela está louca, fantasiando a Bíblia, mas ela está bem sabedora, tal como a *oradora* (Moria) de Erasmo, senhora de si exprime a sua *loucura*. E, como Erasmo afirma, o que escreveu neste livro é o mesmo que escreveu no *Enquidion*, mas agora zombando da situação, assim também Cassandra está louca ao ponto de mangar com aquela proposta de aliança com Salomão: a aliança entre o *reformismo* – ainda a ideologia de Erasmo – e a Igreja Romana da nova Basílica, o Templo de Apolo.

Cassandra figura também uma poderosa crítica à ideologia de Erasmo – também exposta em *Elogio da Loucura*, – para quem a *mulher* é o pecado, e a fonte de muitos males (todos os do casamento), pois no Auto, Gil Vicente inverte a situação que foi exposta por Erasmo, no que respeita às relação entre o homem e a mulher na sua união matrimonial, dignificando a mulher em contraposição ao que ficou escrito, de novo, no *Elogio da Loucura* onde, para acreditar na mulher, para admitir o casamento e ter uma vida conjugal, um homem só pode ser néscio ou estulto... Talvez por esta razão – por Gil Vicente figurar quase sempre nas suas obras uma crítica a Erasmo – se não tivesse ainda relacionado também *Sibila Cassandra* com o pensamento daquele religioso de Roterdão.

Cassandra foi caracterizada por Gil Vicente figurando aquele *soberbo* orgulho de Erasmo na pele de Moria (a *Loucura*), e enquanto ideal, *nesta acção dramática*, ela representa o próprio religioso em toda a sua *grotesca autocontemplação narcísica*³⁰ (em *Romagem*, Frei Narciso figura Erasmo) e o pecado da *soberba* é o que mais se evidencia na afirmação de uma orgulhosa liberdade de pensar e exprimir a sua *visão do mundo* (um outro *Jesus*) da qual não quer abdicar.

Cassandra, em suma, é a Mulher, mas sobretudo a *donzela bela* daquele poema que o autor lhe dedica, antes do final, a liberdade de pensar por si mesma e de criar – tal como a Arte, – com vontade própria, na perspectiva humana de um futuro melhor, com mais dignidade e humanidade, e coisa mais bela não haverá. A esta Cassandra, Gil Vicente presta a maior homenagem, como bem denota o poema.

Cassandra foi a *figura ideal* – a melhor e mais indicada – encontrada por Gil Vicente para representar a realidade histórica que pretendia figurar no seu Auto. Ela é a figura sobre a qual se centra toda a *acção dramática*, o núcleo de toda a trama e de todos os significados do Auto, o âmago do conteúdo e da sua ideologia.

Salomão é o jovem que figura uma nova Igreja para Júlio II, a Igreja do novo Templo, a Basílica de São Pedro de Roma, representa o novo conceito de uma Igreja Romana, Magnífica, Majestosa e Imperial, características do rei Salomão.

30 Stanislav Zimic, *O sentido alegórico do Auto de Sibila Cassandra de Gil Vicente*, Actas do Colóquio em torno da obra de Gil Vicente, Lisboa 1988.

Salomão, como jovem, representa ainda o sentido de renovação da Igreja, uma Igreja mais renovada que se pretende que seja a que há-de sair do convocado Concílio de Latrão, onde os reformistas esperam encontrar uma aliança com Erasmo (o casamento em causa), mas onde o outro lado, a Igreja de Roma, espera impor a sua vontade (Papal) como uma Igreja Majestosa e Imperial.

*Salomão – diz Erasmo – não teve pudor de dizer no capítulo trigéssimo: **sou o mais estulto do varões**;³¹ que antes transcrevera: **quem acresce a ciência acresce a dor; muito senso muita indignação**; para dizer que *a sapiência que não se esconde é mais vil do que a estultícia que permanece recôndita*; referindo o orador (Moria) que: *pretendem com fumos de sábios ofuscar os outros como faz o meu amigo Erasmo, que sempre nomeio para lhe prestar a devida honra*.*

Note-se que o tão famoso e comentado verso nas palavras de Salomão, *y más treinta y dos galinas* (e mais 32 galinhas), quer dizer que além das rosas e do gado, do ouro das *rosas de ouro*, do Estado Pontifício, as vilas e lugares, tem ainda *mais trinta e dois cardeais* para reunir em Latrão, enquanto que em Pisa estão cerca de meia dúzia. Enquanto a sociedade europeia espera que de Latrão saia uma (nova) Igreja renovada, ou reformada, em 1517, com as conclusões do Concílio (no complexo *Auto das Barcas*), muitos viram goradas as suas expectativas.

A questão do casamento de Cassandra com Salomão, é a reforma da Igreja tão solicitada, e de tal forma é requerida que, por adiamentos sucessivos, gera a clivagem com a convocação por Luís XII de um Concílio em Pisa. A Reforma da Igreja em aliança com as ideias de Erasmo é requerida pelas tias, as populações das *serranias*, essa vontade é exposta sobretudo com um sentido de esperança numa mudança e até aceitando o novo Templo. Enquanto que a Reforma da Igreja do ponto de vista dos tios, os governantes do lado do Papa, que também se deve realizar numa aliança com as ideias de Erasmo, é requerida exigindo submissão das suas ideias (de Cassandra) à vontade da Igreja Instituição, contudo, uma reforma que se admite que possa ser realizada com uma Igreja renovada, que há-de sair do Concílio de Latrão e que, necessariamente, admita a grandeza e majestade do novo Templo (Basílica), o casamento de Cassandra com o jovem Salomão.

As Sibilas, Erutea, Peresica e Ciméria, tias de Cassandra, também se confrontam com a ideologia de Erasmo representada na sua sobrinha, figuram a cultura e ideologia da Igreja instituída e sedimentada nos povos, pelo seu peso histórico nas Nações europeias, representam os (três) povos, de França, Suíça e Alemanha, que pretendem a união da Igreja (o casamento), aceitam bem Salomão, o novo Templo (a Basílica de São Pedro), querem uma reforma da Igreja, mas com Cassandra, elas são as

31 Erasmo, *Elogio da Loucura* (LXIII), Guimarães Ed., 2001, p.111-116....

suas tias, com a liberdade de pensamento – por isso elas são de um universo (popular) exterior ao cristianismo – e livre interpretação da Bíblia.

O povo por Eritreia (franceses), ou mais popular Erutea, prevê para os gregos (a Santa Liga) a queda de Tróia, enquanto por Ciméria (alemães) prevê uma descendência e Pérsica (Peresica) a morte de Alexandre.

As tias, na *acção* funcional, são um equivalente aos doutores da Igreja no *Auto da Alma*,³² ou às Virtudes em Mofina Mendes. Têm por função apresentar uma consciência histórica e social, um colectivo, no caso presente, uma *consciência colectiva* relativa à ideologia da Igreja, a religião. Em relação à exposição do conteúdo da peça, desempenham a tarefa funcional do coro do antigo teatro grego, um pronunciamento da consciência colectiva.

Em *Sibila Cassandra*, como o coro e o corifeu no teatro grego, as tias Sibilas exprimem a colectividade das forças sociais e a sua ideologia, a *opinião da maioria* (segundo Platão), e cada uma das Sibilas cumpre, na *acção dramática*, a sua mais tradicional função, como já demonstrou Maria Idalina Resina Rodrigues.³³

Os *bíblicos* tios de Salomão, representam a doutrina da Instituição, figuram a ideologia da Igreja e as forças políticas e sociais dominantes no momento histórico que se vive na Europa. Contrastando com as Sibilas (povos), são as vozes do Poder. A sua representação passa pela figuração dos principais governantes que estão do lado da Igreja, os que estão organizados na Santa Liga contra a França (Pisa).

Moisés (Moisem) figura o Papa Júlio II – como Gil Vicente, também Miguel Ângelo o representará no túmulo na figura de Moisés, – que era reconhecido como o libertador de Itália nas suas deslocações à frente dos exércitos do Estado Pontifício. Júlio II pretendeu libertar a Itália dos franceses e era visto pelo povo como o condutor do rebanho da Igreja, como na Bíblia Moisés à frente do povo de Israel. Aqui em *Cassandra*, como no *Auto da Alma*, Júlio II vem dizer que só à Igreja Instituição compete interpretar a Bíblia e ensinar a sua doutrina, e que a união de Salomão com Cassandra deve respeitar e dar sequência ao universo histórico desenvolvido pela Igreja. Cassandra (Erasmus e Pisa) deve deixar-se de *fantasias* (interpretações livres da Bíblia), submeter-se à *leitura* da Instituição (Papa, Moisés) e pelo casamento à vontade de Salomão (Latrão), e aos seus deveres tradicionais, deixar-se de *loucuras*.

Isaías figura Fernando de Aragão, o mais forte poder militar na Europa, é ele quem decide e (Isaías) profetiza o que vai acontecer, o que

32 Como os doutores da Igreja no *Auto da Alma*. Este foi um pormenor que nos escapou no *Auto da Alma*, possivelmente como outros aspectos da obra. A verdade é que como pioneiros estamos a desbravar o terreno: *Auto da Alma de Gil Vicente, Erasmus, o Enquiridion e Júlio II...*

33 Maria Idalina Resina Rodrigues, 1999, Via Spiritus nº 6, artigo *Deambulações e inquietações em torno do Auto da Sibila Cassandra* (193-235).

ele vai impor à comunidade dos países. Com Ciméria (povo da Alemanha) profetiza uma Igreja guerreira, e desde logo uma guerra contra Lúcifer, no caso contra Luís XII. Ele quer a união entre Cassandra e Salomão, mas com o domínio do homem da casa, conforme concepção de Erasmo sobre a situação da *mulher* no casamento, o que (Gil Vicente) Cassandra, *a louca perdida*, vinha denunciando.

Abraão figura Leonardo Loredano, o doge de Veneza, que de sua vontade nada tem a afirmar, pois vencido pela força acompanha a aliança com o Papa Júlio II...

Este Auto terá sido elaborado entre 4 de Outubro (constituição da Santíssima Liga) e início de Novembro de 1511, enquanto Henrique VIII³⁴ adia a adesão à Liga, pois apesar das promessas e de ter recebido uma *rosa de ouro*, só aderiu à aliança (com limitações) em meados de Novembro. Na mesma altura, o imperador Maximiliano e os Suíços, ainda estavam a apoiar o rei de França contra o Papa. Esta situação permite datar com exactidão o *Auto de Sibila Cassandra*.

Na análise de pormenor há que ter presente que as referências à situação política (histórica) ao elaborar a peça (1511), são de um passado muito recente, estão em cima do acontecimento, enquanto que as referências ideológicas têm vários aspectos: algumas são *do momento*, todavia, as sociais estão sedimentadas remontando a algo anterior, sobretudo à requerida reforma da Igreja; outras dirigem-se ao que acabou de suceder, a convocação do Concílio de Pisa e do Concílio de Latrão; outras apontam para a ideologia exposta no *Elogio da Loucura* de Erasmo; outras às motivações críticas dirigidas a Erasmo quanto ao casamento e à mulher; etc.. Tudo, tendo sempre presente outros textos que eventualmente estejam a servir (se estiverem) de suporte aos diálogos e à caracterização das figuras nas personagens. Quanto à *intervenção* de Erasmo na doutrina da Igreja, como em *Alma*, *Floresta de Enganos* e outras peças, Gil Vicente põe na voz de Cassandra efeitos da *doutrina* de Erasmo: *porque nunca di pasada* (735) / *concertada* / *ni debiera ser nacida*.

Uma análise de pormenor tornará mais visível a *acção dramática* e permitirá reconstituir a estrutura da peça. Mas, há que ter ainda em atenção a forma geral da obra e do texto nas estrofes. Numa passagem rápida pelo texto pode-se constatar o riscar da censura, pois terão desaparecido numerosos versos.

Pela visão geral da peça, como muitas outras de Gil Vicente construída com as *técnicas da tragédia* expostas por Aristóteles, parece-nos uma Comédia que encerra em si a tragédia de ninguém dar crédito à Mulher,

34 A Inglaterra decidiu aderir à Santa Liga (Papa, Veneza e Espanha) em 13 de Novembro de 1511, em 17 assinou o convénio com o Estado Pontifício e só em 20 de Dezembro com Fernando de Aragão. Maximiliano e os Suíços em Maio de 1512 mudam de campo, e neste ano, a República de Florença cai, e os Medici em Setembro aderem a esta *Santíssima Liga* contra a França.

à *donzela bela*, a Cassandra, à defesa das liberdades de pensamento e de ideias próprias, bem como a ameaça de guerra que se mantém. Parece-nos que o conflito, presente desde o início da peça, prossegue sempre em crescendo, complicando-se e atingindo o auge com Isaías, até que, com a introdução da *peripécia*, – o choro infantil e o descortinar do presépio – se resolve o conflito, todavia, como uma conformação *ao momento* (do acontecimento), pois Cassandra esmorece e aceita a situação: a adesão geral à convocatória do Concílio de Latrão. O desenlace que se verifica está pois dividido em duas partes: a primeira representa satisfação geral de conformismo à decisão de continuidade do poder Papal, com a aceitação do Concílio de Latrão; a segunda constituída por canto, música e dança, que tem ainda em si dois aspectos, expressa um elogio e a esperança em Cassandra (reformismo de Erasmo), ao mesmo tempo que evidencia a situação de guerra que se aproxima, porque o conflito principal se mantém, os chefes de Estado (França e Espanha) pretendem dominar a Igreja, passando de dominados pelo Papa, a dominadores da Igreja, e assim dos restantes Estados Europeus.

Aquilo que se apresenta na conclusão da peça, nos últimos poemas cantados, já ficou em grande parte esclarecido: o primeiro canto, *ro ro ro*, a peripécia com a realidade, corresponde à primeira situação descrita: na Igreja (a Instituição arrasta-se) tudo continua na mesma, tal como mandava a tradição, louva-se assim a união da Igreja (Latrão) e a unidade dos cristãos. Contudo, na segunda parte do desenlace, Gil Vicente reintroduz na *acção dramática* a permanência da situação que decorreu durante todo o Auto, com a *cantiga feita e ensoada pelo autor*:

*Muy graciosa es la doncella
cómo es bella y hermosa.*

*Digas tú el marinero
que en las naves vivías
si la nave o la vela 770
o la estrella es tan bella.*

*Digas tú el caballero
que las armas vestias
si el caballo o las armas 775
o la guerra es tan bella.*

*Digas tú el pastorcico
que el ganadico guardas
si el ganado o los valles
o la sierra es tan bella.*

A donzela é a Cassandra do Auto (a Mulher), a liberdade de pensamento, a liberdade de interpretar com ideias próprias. Provém do *Enquidion* e constitui, neste auto, uma leitura crítica do *Elogio da Loucura*. Para Gil Vicente nada há de mais belo do que a liberdade de pensar, inter-

pretar por si próprio, de produzir ideias e até de fantasiar como a sua Cassandra, a liberdade de Criar. A *donzela bela* será a Arte (a Moça) no *Velho da Horta*, com quem Júlio II (o Velho), apesar dos esforços da Alcoviteira, não alcançará a união eterna.

Isto bailado de terreiro de três por três, parece-nos ser uma *dança guerreira* que completando a trilogia (visual, musical, poética) começa por ser o elemento visual que serve de fundo à *cantiga, feita e ensoada pelo autor*, que após o canto se transforma e ganha independência, uma maior força guerreira para, por fim, se transformar numa força militar para o vilancete *a la guerra*... Assim, se representa a situação de conflito que se mantém entre a Igreja (Latrão), pelos seus fundamentos na doutrina religiosa de um sucessor de Pedro *com as chaves do Céu* – representados pelo Estado Pontifício e Júlio II – e a ideia do *conciliarismo* reposta por Luís XII, rei de França (Pisa),³⁵ mas também o reformismo requerido e há muito adiado. Representa-se no *bailado* uma situação de guerra declarada, lida como expulsão dos franceses de Itália, com a formação da Santa Liga, *pues los ángeles sagrados / a socorro son en terra. A la guerra!*

A la guerra 780
caballeros esforzados
pues los ángeles sagrados
a socorro son en tierra...
A la guerra!

Con armas resplandecientes 785
vienen del cielo volando
Dios y hombre apellidando
en socorro de las gentes.

A la guerra
caballeros esmerados 790
pues los ángeles sagrados
a socorro son en tierra...
A la guerra!

O *bailado de terreiro de três por três* constitui pois uma representação da guerra, pois como se pode confirmar, com a Liga em formação: são ainda em Novembro de 1511, França, Alemanha e Suíça, os três de um lado, e os três do outro, o Papa (Estado Pontifício), Espanha e Sereníssima República Veneziana. Estes dois momentos do Auto ganham assim todo o significado e devem ser encenados com o valor necessário ao entendimento da obra. Gil Vicente terá com toda a certeza destacado mais o momento da *cantiga, feita e ensoada pelo autor*: *Muy graciosa es la don-*

³⁵ Para ler *de facto* esta peça, deve-se estudar *Le Concile Gallican de Pise-Milan, Documents Florentins (1510-1512)*, publiés par Augustin Rhnaudet -1922 - Universidade de Grenoble.

cella..., pois teve o cuidado expresso de o destacar também na didascália, e o último momento, com o vilancete, é um êxodo em triunfo.

O canto de Cassandra e a cantiga de folia de entrada dos tios com Salomão são dirigidas à liberdade de pensamento e sua expressão, à livre interpretação e criação – Cassandra não admite imposições – pelo que é de destacar a situação que Gil Vicente detecta (a *Reforma*) em toda a Europa:³⁶ A luta ideológica era então figurada pelo confronto: *a Graça – interpretação da Bíblia, Erasmo – andava fora da Igreja*; e pelo lado da Igreja: *fora da Igreja não há salvação (Auto da Alma)*.

*Sañosa está la niña
ay Dios quién le hablaría?*

*En la sierra anda la niña
su ganado a repastar
hermosa como las flores 315
sañosa como la mar.*

*Sañosa como la mar
está la niña
ay Dios quién le hablaría?*

Sublinhe-se a voz do povo (*erasmiana*) na intervenção de Erutea (França), com o apoio de Peresica (Suiça), *Ansí Dios te dé mil vidas* (615), antecedendo a *peripécia*: *Cuando.. (...) // Y cuando vieren perdida / y consumida / la vergüenza, y la razón, / y reinar la presunción, (645) / nesta sazón / perderá el mundo la vida. //...*

Figurando o conflito histórico

A *situação política na Europa* mudou pouco depois, em Junho de 1512 morre o Concílio de Pisa (já em Lyon), pois também em 17 de Maio, o Imperador Maximiliano havia largado a aliança com os franceses, juntando-se à Santa Liga com os Suíços. Ficou assim completa a *Santíssima Liga*, a força militar contra os que lutavam para que o *poder de decisão* sobre os dogmas da Igreja ficasse entregue aos Concílios e não apenas ao Papa, e todos contra Luís XII, o *pai do povo*.

Recapitulando, na frente ideológica, Luís XII de França que enfrentava então o Papa e a ideia do poder papal em oposição ao conciliar, conseguiu reunir um grupo de cardeais e convocar para 16 de Maio de 1511 um terceiro

³⁶ Em *Comentários* (pag.64) acrescentamos a nossa perspectiva mais ligada ao *conteúdo da obra* ainda em termos de estudo a desenvolver.

Concílio em Pisa, a iniciar em 1 de Setembro, mas o início atrasa-se para 1 de Outubro. Todavia, com escassas adesões, e os protestos da população de Pisa, muda-se para Milão ocupada pelos franceses, e viria a abortar em Lyon em 1512. Houve lugar a sete ou oito sessões onde se decidiu a suspensão de Júlio II como Papa. Porém o que se passava na parte francesa (Pisa) nunca foi aceite pela maioria dos cardeais, sobretudo porque em 18 de Julho de 1511, ainda antes do início das reuniões em Pisa, Júlio II classificou-o como um *conciliábulo*, declarou-o nulo e convocou o V Concílio de Latrão a ser aberto em 19 de Abril de 1512. Este Concílio viria a iniciar-se em 3 de Maio de 1512 devido a uma vitória das tropas francesas em Abril de 1512.

O concílio de Florença (Basileia 1431-1439 – a divisão – Ferrara 1437, Florença 1439, terminado em Roma em 1445) tinha sobreposto o poder Papal ao poder conciliar (o Poder de decisão sobre as questões da Fé, das Escrituras e da Igreja) e era ainda essa mesma questão que estava também em causa, como vai estar ainda durante todo o período da Reforma.

A derrota dos que defendiam o *conciliarismo* (no final do Concílio de Basileia, 1431-1439, Florença, 1437-1445), levou a que até à eleição de Júlio II não se realizasse nenhum outro Concílio ecuménico. Contudo, Júlio II foi eleito Papa em 1503 com a promessa sob juramento de que convocaria um novo Concílio ecuménico. Luís XII quis impor o cumprimento dessa promessa, além de também querer ser ele a controlar a Igreja. Só após a morte do rei Luís XII, já com Francisco I, em 1515, a França abandonou as decisões de Pisa e acedeu a estar presente no V Concílio de Latrão, que se realizou no Palácio de Latrão, anexo à Basílica de São João de Latrão, a Santa Madre Igreja, a Sede do Bispo de Roma, o Papa. No *Auto do Velho da Horta* é também esta luta, na frente ideológica, que uma parte do seu *mythos* configura, sem que se sobreponha ao tema fundamental da peça.

No primeiro acto, depois da identificação inicial do protagonista (prólogo) e da sua caracterização, da motivação da peça com as cenas da Moça com o Velho, e logo após a saída da Moça, as cenas finais deste Acto I, vão evidenciar o aspecto mais político da luta ideológica dentro da Igreja (instituição) e demonstrar o Poder do Papa como senhor da Igreja impondo a sua vontade e as suas ideias, pela Arte, de uma Igreja Majestosa e Universal, imponente, enriquecida pela beleza e grandeza da “sua” Arte (agora o panorama exposto à sua vista – as estátuas no jardim – e a música instrumental acompanhada por canto), assim como a sua liberdade de impor as suas decisões no seio da Igreja, em contraste com a ideia de uma Igreja em que o poder de decisão sobre as acções do Papa tivesse como suporte os princípios ou as conclusões tomadas em reunião de um qualquer Concílio, mesmo que por si convocado e amplamente participado.

O Papa impõe a sua própria vontade – a vontade de Giuliano della Rovera – no seio Igreja, o que Gil Vicente figura nos diálogos com o Parvo e com a Velha (Igreja instituição) e todos os outros que o esperam *para comer...*

Parvo	<i>Dono, dezia minha dona:</i>	
	<i>que fazeis vós cá até à noute?</i>	
Velho	<i>Vai-te daí, não te açoute!</i>	
	<i>Oh! Dou ò decho a chaçona!...</i>	250
	<i>Sem saber!</i>	
Parvo	<i>Diz que fôsseis vós comer</i>	
	<i>e que não moreis aqui.</i>	
Velho	<i>Não quero comer nem beber.</i>	
Parvo	<i>Pois que haveis cá de fazer?</i>	255
Velho	<i>Vai-te di!</i>	

Erasmus de Roterdão

O Parvo, criado do Velho, constitui uma figuração de Erasmo de Roterdão (um clérigo, padre da Igreja).

*... Todavia o verdadeiro e único deleite da alma é o gozo da consciência pura. Os seus **saborosíssimos manjares** são o estudo das Sagradas Escrituras; os seus **dulcíssimos cantos** os salmos do Espírito Santo; **a mais festiva companhia, a comunhão de todos os Santos; a mais suave delícia, a fruição da Verdade...** (Erasmo de Roterdão – *Enchiridion*, 1503)*

Já no *Auto da Alma*, na segunda parte da peça, Gil Vicente tinha usado a metáfora dos *manjares*, nas *iguarias*, mas aí invertendo correlativamente a situação, aplicando-a para criticar Júlio II nas formas exteriores do culto, rituais e adoração das relíquias.

No *Velho da Horta* o **jantar** (os *manjares*) são tomados na perspectiva de Erasmo, como na transcrição acima, *na comunhão de todos*. O objectivo do Parvo, pela sua caracterização na **acção dramática** da peça, é manter o casamento (aliança) entre a Velha (Igreja em Concílio, Pisa e Latrão) e o Velho (Papa Júlio II), e para isso desenvolve todos os esforços. Nas palavras de Erasmo: *Cuida portanto de ser membro do seu Corpo e tudo te será possível unido à Cabeça*.

As atitudes sempre insistentes do Parvo são de conciliação entre o Velho e a Velha (na preferência pelo conciliarismo), mas tem também sempre, como

pressuposto, o requerer da indispensável presença do Velho no jantar (do Papa em Concílio), comendo os *manjares* que a Velha sempre haverá de preparar (alimentando o seu espírito com o preparado em Concílio) porque, senão, vai procurar outro dono (ao outro Concílio, ao conciliábulo de Pisa. Acresce, portanto, serem as refeições, a panela cozida, preparadas pela Velha – os alimentos do intelecto preparados pela Igreja para serem tomados em conjunto (em Concílio) – pois, também do outro lado (de Pisa) há expectativa de um acordo: *veio lá meu tio* (Luís XII) *estava minha dona* (Igreja) *foi-se-lhe o lume pela panela* (a decisão – lume – de convocar o Concílio para Pisa), e, se não houver acordo, acerto ou concertação nas concepções, haverá que acarear as decisões (dos dois concílios: Pisa e Latrão): *senam acertá-lo acario...* Toda a *acção* do Parvo é configurada, pela sequência da caracterização das ideologias (até então publicadas) de Erasmo, conforme Gil Vicente as representa no *Auto da Alma* (1508) e em *Sibila Cassandra* (1511).

O Concílio de Pisa (conciliábulo), no qual foi exigida por convocatórias a presença do Papa, devido aos protestos da população de Pisa mudou-se para Milão (então em poder dos franceses) e, depois, em Junho de 1512 para Lyon, mas este “concílio” nunca chegou a ser fechado ou concluído. Luís XII manteve até à morte as decisões de Pisa com a destituição do Papa Júlio II, e só em 1515, o novo rei de França, Francisco I, aceitou aderir ao Concílio de Latrão anulando todas as decisões de Pisa.

Gil Vicente figura a seu modo o que considerou ser a posição de Erasmo no confronto ideológico entre o conciliarismo e o Poder Papal no momento histórico, entre o início do ano e o mês de Agosto de 1512, pois, a peça **O Velho da Horta** foi com certeza representada pela primeira vez em 1 de Novembro de 1512, dia de todos os Santos, como o comprova *a ladainha a todos os santos marteirados* – (24) doze santos cortesãos e doze santas damas da Corte, – celebrando em Lisboa, no mesmo dia da reabertura do **Jardim das estátuas** (a Horta), a inauguração do **corredor de Bramante** – no museu do Vaticano – abrindo um acesso glorioso entre as estátuas romanas à Capela Sistina, para aí desfrutar da **pintura de Miguel Ângelo na abóbada da Capela** (as ervas novas):

PARVO: *Dono, veio lá meu tio / estava minha dona entam ela / foi-se-lhe o lume pola panela / senam acertá-lo acario* (260).

PARVO: *... está a panela cozida. / Minha dona quer jantar! // Nam quereis?*

Está tudo preparado para que, em conjunto (em concílio) se alimentem as almas, para que cada um alimente o seu espírito (concepção de Erasmo).

VELHO: *Nam hei de comer que me pês / nem quero comer bocado.*

Desse jantar (*a mais festiva companhia, a comunhão de todos os Santos*) o Velho não quer comer, nem por nada, nem qualquer migalha (não aceitará qualquer decisão)!

aceita, de modo nenhum, a atitude do Velho (Júlio II) de permanecer quase alheio ao que se passa nas reuniões conciliares dos Bispos e Cardeais. Mas a censura actuou cortando uma ou mais palavras no verso: (315) *logo eu vou* [ao conciliábulo] *buscar outro amo*.

Parvo	<i>Ireis vós pera o Sanhoane?</i>	310
	<i>Polo céu sagrado</i>	
	<i>que meu dono está danado!</i>	
	<i>Viu ele o demo no ramo.</i>	
	<i>Se ele fosse namorado</i>	
	<i>logo eu vou [conciliábulo (?)]</i>	315
	<i>buscar outro amo.</i>	315a

O Papa Júlio II e a Igreja

Quando a Velha entra em cena e trata o Velho por Fernandeanes,³⁷ ficando na aparência assinalado no Auto o seu nome, porém este nomear de Fernando (quando o classifica com um Fernandeanos), é uma piada a Fernando II de Aragão, que em 1505 com 53 anos de idade se casou com a jovem Germana de Foix de 18 anos acabados de fazer. Pois, para Gil Vicente, foi este caso de Fernando o Católico, que serviu de pretexto para criar esta classe de apaixonados, os *Velhos apaixonados* pelas jovens tomaram a designação de Fernandeanes, e assim vão ser designados nos autos.

A Velha (Igreja) pretende controlar e mandar no Velho, mas este não se deixa controlar – desde o *Auto da Alma*, logo que entra na igreja (e Igreja): *Mandai-me ora agasalhar / capa dos desamparados / Igreja madre!* (505) – e agora, que ele próprio abriu o V Concílio de Latrão, precisa sublinhar com firmeza que não aceita qualquer controlo, por isso a Velha (Igreja) é desautorizada, e se ela protesta por ele conceder tantas *rosas de ouro*, – *Quem vos pôs i essa rosa?* – as já oferecidas e a oferecer aos governantes europeus, o Velho diz para ela: (330) *Não curar! (...) Não cureis de me falar! Que não se pode escusar / ser perdido*.

Na verdade é o Papa que, por sua livre vontade, decide o que muito bem quer, e jamais aceitará ser controlado. E Júlio II prefere o Belo, adora a Arte! A arte que se manifesta na grandiosa majestade da Capela Sistina, da nova Basílica de São Pedro de Roma, nos palácios com a Arte de Bramante, e o seu *corredor* de acesso à Capela Sistina para aí colocar mais estátuas, a pintura de Rafael no Vaticano, e em especial no Museu da sua criação, onde tudo deve convergir, na época o *jardim das estátuas* – *viridarium* ou *hortulus* – a *Horta*

³⁷ Esta questão dos Eanes ou Anes, como Pedreanes, já a tratámos em *Auto da Alma*, *Erasmus, o Enquiridion e Júlio II...*, 1ª Edição, Julho de 2008..

de Gil Vicente. E esta sua firme vontade, como nos diz Gil Vicente no Auto, é ele que impõe à Igreja. Contudo, apesar de ter gasto toda a sua fortuna com a Arte, perde a sua *união* com a Moça pela não concretização do projecto da Alcoviteira, Miguel Ângelo com a sua *Sepultura*.

A Velha faz depois referência aos sessenta anos do Velho,³⁸ o que poderia ser um erro tipográfico, ou um erro de avaliação da própria época, todavia, como Giovanni Papini escreve quando cita Ascâncio Condivi, discípulo e biógrafo de Miguel Ângelo, fazendo referência aos factos que envolveram a conclusão da pintura da abóbada da Capela Sistina, também nos diz que Júlio II teria uns sessenta anos, além dos biógrafos que o colocam nascido em 1453.³⁹

*“Enquanto pintava, – refere Condivi – por várias vezes quis o Papa Júlio ir ver a obra, subindo por uma escada móvel, e Miguel Ângelo estendia-lhe a mão para o ajudar a subir ao andaime.” O Pontífice aproximava-se dos sessenta anos; contudo após ter subido aos muros de Mirandola, não obstante o estorvo das roupas e da idade, também gostava de subir por aquela escada que o conduzia para junto do seu grande amigo.*⁴⁰

Logo após a decisão de Luís XII de convocar o concílio de Pisa (conciliábulo) em Setembro de 1510, Júlio II assume o comando do seu exército e marcha para o norte de Itália. Contudo, Júlio II é vitimado por uma doença grave, estando próximo da morte em 1510 durante a campanha militar com os seus exércitos. Em Bolonha estando a ser vencido pelos franceses, é salvo pela intervenção do exército veneziano, e depois de ter recuperado escassamente da sua enfermidade, mas sofrendo ainda com a dureza do Inverno, continua a sua marcha à frente do exército contra Mirandola, conquistando a cidade em 20 de Janeiro de 1511.

38 Terá nascido em 1453? Algumas biografias colocam o nascimento do Papa Júlio II, Giuliano della Rovere em 1443, mas esta é apenas uma data conjecturada, e Christine Shaw no seu livro *Julius II. The Warrior Pope*, propõe, também por conjectura, 1445 para o ano do nascimento. Contudo, o conhecimento do sujeito, realiza-se pela sua carreira pública, que só se inicia em 16 de Dezembro de 1471, quando é nomeado cardeal de *San Pietro in Vincoli* e Bispo de Carpentas, França, por seu tio, o Papa Sixto IV. Ora, considerando esta data e somando-lhe uns 40 anos, e considerando ainda que teria iniciado a sua carreira não aos trinta anos, mas aos vinte, ou mesmo antes como era habitual aos religiosos, teríamos os *sessenta anos*.

Há ainda a considerar que os *sessenta (anos)* pode ser, naquela época, ou nos meios poéticos (é constante em vários autores), ou número ou idade *mágica*, assim: acima dos *sessenta* já não se contam. Complicando mais o que consta no *Auto da Festa* sobre a idade de Gil Vicente.

39 Biografias fruto de outras pesquisas, como a de David M. Cheney, colocam o nascimento de Giuliano della Rovere, o Papa Júlio II, em 1453, confirmando deste modo G. Papini, e Gil Vicente. Todavia o nosso autor dramático podia não saber a idade exacta de Júlio II, e falar nos *sessenta* por avaliação sua.

40 Giovanni Papini, *Vida de Miguel Angel*, Ed. Emece, 1980.

Algum tempo depois o Papa volta para Bolonha, mas, no início de Maio abandona esta cidade, que, após pouco mais de uma semana, é conquistada pelos franceses... Nesta ocasião, com a saída do Papa de Bolonha, os apoiantes de Bentivoglio teriam destruído a estátua de bronze representando Júlio II, uma obra de Miguel Ângelo que se encontrava num nicho do frontispício da igreja de São Petrónio. Em Agosto de 1511 a sua enfermidade complica-se, agravando-se perigosamente, chegando a estar de novo à beira da morte, já em finais do mês de Agosto.

Com a sua doença a avançar, o Papa Júlio II, ficou feito num farrapo humano, tal como Rafael Sânzio o representa na sua pintura. De uma figura possante e de carácter firme, que lhe valeu o cognome de *o terrível*, tal como Miguel Ângelo o representou (em Bolonha) e depois no Moisés da *Sepultura*, após aquelas fases por que passou, na complicação da sua doença, surge naquela figura que nos foi dada por Rafael.

Para transmitir este estado, de um Velho à beira da morte, são-lhe dirigidas diversas palavras, primeiro pela Moça, depois, de um modo muito bem sublinhado, pelo Parvo, mas a Velha também o refere: *Quer já cair da tripeça / e tem rosa na cabeça / e embicado*. Contudo, o Velho não perdeu o ímpeto e impõe-se, e corre com a Velha que se escapa com medo dele: *Ui amara! Aqui sou morta / ou espancada*.

O primeiro acto termina com o Velho a cantar, dando conta da sua mudança interior, num retorno à sua juventude e seus amores, mas a canção informa também o público que se vai voltar atrás no tempo, que a seguir se vão representar algumas cenas do passado – *volvido nos han volvido* – da vida do Velho e tema em questão.

Canta:	<i>Volvido nos han volvido</i>	370
	<i>volvido nos han...</i>	
	<i>Por una vecina mala</i>	
	<i>meu amor tolheu-me a fala</i>	
	<i>volvido nos han.</i>	

Mancias, Miguel Ângelo e a Sepultura de Júlio II

Como referimos, no segundo acto são figuradas as peripécias entre o Papa Júlio II e Miguel Ângelo, entre o Velho e a Alcoviteira. Em especial os passos conhecidos para a contratação do artista com o objectivo de realizar a *Sepultura* para Júlio II, mas também a pintura da abóbada da Capela Sistina.

Logo após a chegada da Alcoviteira, dos primeiros cumprimentos e justificação das andanças, o Velho passa a expor o seu caso, e este seu caso é em primeiro lugar o da sua *Sepultura*, pois *o caso, é sobre meus dias...* O que quer

dizer, sobre a sua vida e morte muito próxima. Explicando a Branca Gil qual o motivo porque pretende a mediação dela, resume: desde cedo (*em tempo*), contra o que seria racional (na sua posição, no seu cargo), se deu conta (*sobre tenção* – com intenção e por **desafio** a outro como ele – Mancias) do seu grande amor (*de muito namorado*), mas de um amor tão sofrido (*tão penado*) que fez dele outro Macías (*fez de mim outro Mancias*), o enamorado,⁴¹ **o eterno cativo de seu amor**, sofrendo a sua *pena* no seu *cárcere* (aqui no Auto a sepultura) para toda e eternidade. O Velho pede ainda a Branca Gil que não desdenhe da sua vontade nem o culpe de ter tomado o cuidado de lhe pedir uma tão forte **união** com o objecto do seu amor, a Moça. Podemos constatar, então, que na sextilha a seguir, completando a quadra, o Velho iniciando a descrição do seu íntimo para pôr a Alcoviteira ao corrente da sua situação amorosa, glosa a primeira parte do poema *Cativo de minha tristura* de Mancias, tal como este ao seu *amigo*.

Assim, pois tal como no poema de Mancias, o enamorado (aqui o Velho), estando triste, descreve ao amigo (na Alcoviteira) a sua *tão penada e atormentada ventura*, que por estar tão enamorado não sabe se Branca Gil o vai *culpar de tomar tal cuidado* (*que não sei – a quem mais – diga disto que vos digo*), *e do velho testampado* (transbordando o quebranto) *zombar*, fazendo folia... Porque: *Que bem sei, nunca devia outra coisa pensar*, porque se pelo mundo isto se sabe, *hão de fazer folia* zombando de mim.⁴²

...Velho	<i>O caso é, sobre meus dias...</i>	385
	<i>Em tempo, contra razão,</i>	
	<i>veio amor sobre tenção</i>	
	<i>e fez de mi outro Mancias...</i>	
	 <i>Tão penado,</i>	
	<i>que de muito namorado,</i>	390
	<i>creio que me culpareis</i>	
	<i>porque tomei tal cuidado,</i>	
	<i>e do velho testampado</i>	
	<i>zombareis.</i>	

Mais uma vez Gil Vicente conta com a informação e cultura do seu público, conta que todos saibam quem é *Mancias*,⁴³ conta que conheçam a *lenda*

41 Em português, como ficou registado por Gil Vicente, o nome é *Mancias, o namorado*. Pois, também assim há-de surgir em 1516 no *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende.

42 Leia-se o poema de Mancias, *Cativo de minha tristura*, que transcrevemos com os nossos comentários, nas páginas já a seguir..

43 Sobre o poeta Mancias, há um bem elaborado estudo de Antonio Cortijo Ocaña, publicado como introdução à sua apresentação da obra de Lope de Veja, *Porfiar hasta morir. Persistence until death*, EUNSA, Edição da Universidade de Navarra, 2004. ISBN: 9788431321451.

Pode também ser lido em www.humanista.ucsb.edu

criada sobre a sua vida, mas em especial, que tenham bem presente a sua obra poética, para a poderem *reconhecer* e confrontar com o diálogo do Velho com Branca Gil. Pois, de seguida a Alcoviteira sublinha esta relação fazendo referência ao amor cortês tão divulgado pelos cancioneiros: *E na Corte / nenhum mancebo de sorte / não ama como soía... / Tudo vai em zombaria! / Nunca morrem desta morte / nenhum dia. // E folgo ora de ver / vossa mercê namorado... / Que homem bem criado / até morte o há de ser!* Assim, até morto, ou até na morte o há de ser! Como o sujeito do poema de Mancias...

(Leia-se o poema mais à frente).

Também este Velho subiu em alteza para ganhar maior estado, e caiu em tal pobreza que morre desamparado: pois, mais malfadado está, maior a queda! Também ele provou a ingenuidade louca (sandice) do Amor, e de tal modo a sentiu crescer na sua loucura que nem a soube pesar. Também ele sente que pelo seu amor há-de vir a fazer trovas. E se o Velho viveu no seu refúgio, no seu interior e na sua Horta com esse Amor – Amor que não é *senão ver e desejar*, – será seu desejo, na morte, unir-se ao objecto do seu Amor. Se a união em vida, a sua ventura em demanda, – pelo seu estatuto social e pela religião lhe põem em dúvida a sua sorte neste seu amor – o seu coração manda que lhe seja sempre negada, só o seu senhor (Deus), pondo-lhe termo à vida, o poderá unir ao seu Amor eterno na *Sepultura*.

A Alcoviteira sublinha o amor cortês com muita ironia, dirá que pelos desígnios de Deus o homem foi feito para amar, e o Velho *que não daria um real / por homem desnamorado*, preparando assim o elogio daqueles *mártires de amor* pelas Artes, na *ladainha da Alcoviteira* quando ela, para pedir o apoio à concretização dos desígnios do Velho, se dirige individualmente aos homens da Corte, e os compara com aquele poeta galego, o eterno enamorado, enquanto que, quando se dirige às damas, lhes pede que *socorram* aquele Velho enamorado como Mancias, *quase morto (...) porque está de partida / sem porquê (...)* para *que não morra de sandeu / em tal idade (...) que sua vida vejo estar desesperada...*

Até que o Velho acordando do seu desmaio, e dando conta que está vivo, pronuncia alguns versos que glosam a seguinte quadra de Mancias:⁴⁴

*Pois prazer non posso aver
a meu querer e de grado,
mais val morrer que non ver
meu ben perder, oh coitado!*

*Pois prazer não posso haver
a meu querer e de grado,
mais vale morrer..., que não, ver
meu bem perder... Oh coitado!*

44 Em todos os poemas de Mancias seguimos o texto pelo *Cancioneiro Gallego-Castelhano*, estudo de Henry Lang, Yale University, 1902. Pois, no *Cancionero de Baena* (1430-45), a tradução do galego para castelhano dos poemas, na nossa opinião, é fraca e contém alguns erros.

Velho *Oh coitado!*
Ai triste desatinado,
ainda torno a viver...
Cuidei que já era livrado... 590

Cativo!... É, contudo, o poema de Mancias, que mais se adequa a este passo e, em todo o seu sentido, parece-nos que (a lenda) o *mito* criado sobre a vida de Mancias corresponde a uma interpretação (da época) do próprio poema,⁴⁵ e até em parte, ao *mythos* do *Auto do Velho da Horta*, e assim o transcrevemos.⁴⁶

Cativo! de mia tristura ja todos prenden espanto e preguntan que ventura é que m' atormenta tanto. (4)	Cativo de minha tristura já todos prendem espanto e preguntam que ventura é que me atormenta tanto.
Que non sei no mundo amigo a quen mais de meu quebranto diga d' esto que vos digo: Quen* ben see, nunca devia al pensar, que faz folia.	Que não sei no mundo, amigo, a quem mais de meu quebranto diga de isto que vos digo: <i>Quem</i> bem sei, nunca devia al* pensar, que faz folia.**
Cuidei sobir en alteza por cobrar mayor estado, e caí en tal pobreza que moiro desamparado.	Cuidei subir em alteza por cobrar maior estado e cai em tal pobreza que morro desamparado.
Con pesar e con desejo ben vos direi, mal-fadado, (15) o que ouço ben e vejo: (16) Cando o louco cree mais alto sobir, prende mayor salto.	Com pesar e com desejo, <i>que</i> vos direi, malfadado? <i>O que eu sei, bem o vejo:</i> Quando o louco crê mais alto subir, prende maior salto.
Pero que provei sandece, por que me dev' a pesar, minna loucura assi crece que moiro por én trobar. (22)	Pero que provei sandice, por que me devo-a pesar minha loucura assim cresce que morro <i>porém</i> [(eu) por isso] trovar.

45 Esta ideia já foi exposta por Antonio Cortijo Ocaña em *Porfiar hasta morir...*, onde diz que a relevância deste poema: *radica en convertirse en poema fundacional del mito de Macías-amante*.

46 Traduzimos pondo em evidência o *sentido...* No *Cancionero de Baena*, no verso (4) a *ventura* já foi passado; em (22) no manuscrito consta *tovar* com um erre [r] em cima, como emenda, para que se entenda *trovar*, pois Mancias morre por fazer trovas na sua loucura amorosa; em (15,16) *Alfonso de Baena* pode estar mais correcto, tanto no *que*, que interroga, como em: *lo que yo he ben o vejo*; o poeta quer dizer que muito bem vê, com clarividência, a loucura em que caiu, e que *bem o sabe*. Há ainda outras diferenças sem agravo. Obs. — *pero* no séc. xvi é também português, leia-se por exemplo, *Ropicapnefma* de João de Barros.

Pero mais non averei
se non ver e desejar,
e por én assi direi:

Quen en carcer sol viver,
en carcer deseja morrer.

Minna ventura en demanda
me poso atan dultada, (*)
que meu coraçõ me manda
que seja sempre negada.

Pero mais non saberán
de minna coita lazerada, (**)
por én assi dirán:

Can raioso é cousa brava,
de seu sennor sei que trava.

Pero mais não haverei
senão ver e desejar,
e *porém* [eu por isso] assim direi:

Quem em cárcere só viver,
em cárcere deseja morrer.

Minha ventura em demanda
me pôs a tão duvidada,
que meu coração me manda
que seja sempre negada.

Pero mais não saberão
de minha coita lacerada,
porém [por isso eles] assim dirão:

Cão raioso, é coisa brava
de seu senhor sei que trava.

* *Que*, em vez de *quen*, tam-
bém seria aceitável...

* al – outra coisa.
** faz folia – provoca zombaria.

(15)(16)(22) Ler Nota 44, na página anterior.

(*) A sua ventura torna-se tão dúbia, tão incerta na demanda... Que o seu coração lhe manda que sempre a ela se negue.

(**) A expressão “coita lazerada” deve ser interpretada num múltiplo sentido de *coito*, assim: o *serviço de amor* desfeito; o coração despedaçado; o seu *refúgio* (esconderijo) devastado; e o seu *íntimo* (cárcere em que vive o poeta) aniquilado... O *seu senhor* bravo pelas trovas serem conhecidas (topado o refúgio), raivoso como um cão, *trava*, põe termo ao amor do poeta, ao refúgio interiorizado (amor cortês), e na lenda, põe termo à vida do poeta fazendo da prisão a sua sepultura.

— Chamamos a atenção para a perfeição do poema (talvez adquirida com a *tradição*), na sua estrutura, organização formal, nas sequências (e narrativas), ritmos, formulação do conteúdo e *motivação* de significados.

Mancias terá vivido em meados do século XIV, tornando-se durante os séculos XV e XVI⁴⁷ no principal arquétipo de mártir de amor.⁴⁸ O Marquês de Santillana refere-o numa carta: *aquel grande enamorado Macías, del qual no se fallan syno quatro canciones, pero ciertamente amorosas e muy fermosas sentencias...*⁴⁹

Já antes a Moça havia preparado o público para a introdução da obra de Mancias, referindo os *velhos viver*, dizendo: *Já perto sois de morrer... / Donde nasce esta sandice, / que (quanto mais na velhice) / amais os velhos viver? // E mais querida / (quanto mais de partida) / é a vida que deixais!?*

47 No século XVII, Félix Lope de Vega, na sua peça *Porfiar hasta morir*, coloca em cena uma figuração sua sobre a lenda da vida do poeta galego, *Macías o enamorado*.

48 Sobre a sua vida foi criada a lenda, cujo *motivo* nasce com os seus poemas e se fixa com a obra de um autor do seu tempo, também galego (possível conterrâneo), Juan Rodríguez del Padrón: *Siervo libre de Amor*.

49 Marqués de Santillana, *Poesías Completas II*, Madrid. Clásicos Castalia, p.219.

(125). Pleno desta *sandice*, esta loucura tola e ingénua, este *penar de coração sem querela...*, tal é o estado de espírito do Velho, que, após requerer do Parvo uma viola para *tanger*, fornece mais um *senal* que nos orienta para o citado poema de Mancias, dizendo para a Velha: *Não sei que é, nem que não, / que hei de vir a fazer trovas!* Como Mancias (no poema), o Velho quer morrer por ao seu amor o seu amor encontrar.

A introdução de Mancias serve também para caracterizar o amor do Velho como cortês, e o seu desejo de *mais não haverei senão ver e desejar*, como amor à Arte, e da sua *união* na morte com ela no seu *refúgio*, de modo que, vivendo assim neste amor: *Quem em cárcere só viveu / em cárcere deseja morrer...* O *cárcere* do Velho é também a *Horta* – onde espera ver a sua *Sepultura ser chegada*, – o *jardim das estátuas*, e o seu Senhor (Deus), *bravo*, aí o há-de travar, aí lhe porá termo à vida unindo-o na morte naquela – obra de Miguel Ângelo – *Sepultura* com a Moça.

Gil Vicente no diálogo com a Moça, sem que se possa assinalar uma relação formal directa, *glosa na acção* da peça os *gozos de amor* expostos em *Siete gozos de amor* de Rodríguez del Padrón. Haverá ordenação diversa, mas *glosa el ciego contemplador / que cegó tu resplendor / la ora que te miré*, ou, *fue por no ser entendido / que en bivo fuego de amores / yo ardía...*, a esperança do prazer, a morte antecipada, etc.. Para se concluir o *desejo de sepultura* do Velho, como Rodríguez del Padrón considera merecer que o seu amor (à sua amada) fique preso ao seu corpo na (como) sepultura, pois se preso ao seu amor viveu, nesse *cárcere* deseja morrer, e morrendo como Mancias, numa glória comum, com ele mesmo deseja ser sepultado.⁵⁰ Como refere Cortijo Ocaña: *o código cortês, em suma, encerra um paradoxo trágico: o amor é morte, e não apenas como metáfora stilnovista e cortês, senão como a necessária conclusão do código na sua aplicação à realidade.*⁵¹

Concluindo, devemos referir ainda que:

Têm especial interesse (1) as cenas da prisão da Alcoviteira com as referências aos açoites que corresponde às descrições da fuga de Miguel Ângelo em 17 de Abril de 1506 para Florença e a tentativa da sua prisão pelo “Alcaide” e beleguins enviados pelo Papa, à qual se opôs a *Senhoria* de Florença; (2) as descrições de algumas bastonadas que Júlio II terá dado a Miguel Ângelo em mais de uma ocasião; (3) impõe-se a questão da *Sepultura*, que foi sendo adiada e silenciada, o que é devidamente *fantasiado* por Gil Vicente; (4) as vezes que o artista se queixa da falta de dinheiro (1509-10), pagamento

50 Referimo-nos à interpretação dos últimos versos de *Siete gozos de amor*, no nosso estudo *Gil Vicente, Auto da Visitação, sobre as origens*, p.75-76.

51 *Porfiar hasta morir. Persistence until death*, EUNSA, Edição da Universidade de Navarra, 2004. ISBN: 9788431321451.

da pintura da abóbada da Capela Sistina,⁵² e as grandes recompensas a partir de 1511-12; (5) as angariações de fundos, muitas vezes requeridas pelo Papa, e até pelo artista, junto de vários Mecenas conhecidos nas Cortes europeias, que o autor figura com a Alcoviteira a dirigir-se aos cortesãos, entre os figurantes (público), que com certeza são os mecenas das Artes na Corte portuguesa, alguns deles serão mais tarde reconhecidos como poetas, pelo *Cancioneiro Geral* (1516) de Garcia de Resende, fazendo do mesmo modo referência às suas paixões pela Arte, todos eles e elas *martirizados* pelo seu amor à Arte; e (6) também Miguel Ângelo deixa naquela Horta (Museu) boa parte da sua obra (na altura, a pintura da abóbada da Capela Sistina), o que é *figurado* por Gil Vicente com a seguinte intervenção da Alcoviteira, dirigindo-se ao Velho (da Horta): *Sus, nome de Jesus Cristo, olhai-me pela cestinha!* Pela Capela (a sua pintura).

A Alcoviteira

No *Velho da Horta* Branca Gil é o nome da personagem e, como se vai tornar hábito na sua obra, Gil Vivente vai utilizar o seu *Gil* para designar as personagens nas quais põe algo de seu, tendo iniciado isso com a figuração de si próprio em Gil Terrón de *Pastoril Castelhana* como já o escrevemos, e mais tarde dando-nos de tudo isto informação em *Pastoril Português*, quando repetindo, quase prosaicamente nos faz crer que os pretende enumerar (e confidenciar-nos), mas sem os *apelidos*, a “identidade”, *cujo não direi...*

... Vasco Afonso *E um Gil um Gil um Gil...,
que má retentiva hei...
Um Gil, cujo não direi...,
um que não tem nem ceítíl,
que faz os aitos a el-rei.* 75

Assim, neste Auto, Branca Gil, é Branca pelo mármore branco das esculturas de Miguel Ângelo, Gil porque a escultura é também consigo, é a relação com o autor, (historicamente, terá sido) é a sua Arte, e à qual neste Auto lhe presta a maior homenagem deixada na sua obra.

52 De início Miguel Ângelo ainda não se atreve a pedir os pagamentos devidos, sabemos pelo texto de uma carta que escreve a seu pai em Janeiro de 1509: “*Faz um ano que não recebo um centavo do Papa e não lho peço porque não tenho adiantado o meu trabalho como creio que ele merece. Esta é a dificuldade deste trabalho, dele não ser a minha profissão. Tempo perdido sem proveito. Que Deus me ajude*”. A sua insistência pelos pagamentos vai continuando, numa outra carta reafirma a mesma penúria, dizendo: “*Continuo aqui de pouco ânimo e fraca saúde, com muito trabalho, desgovernado e sem dinheiro*”. G. Papini, *Vida de Miguel Angel*.

Pensamos que a introdução de uma Alcoviteira no Auto, pode corresponder a uma intervenção de Gil Vicente em relação à criação, ou alteração, das leis sobre esta *actividade social*, com a publicação das *Ordenações Manuelinas*,⁵³ pois a mesma atitude com uma intervenção de confronto ao Poder já tinha sido tomada com o *Sermão* em Abrantes, a propósito da proibição dos *sermões jocosos* nas igrejas,⁵⁴ como era tradição fazer, *porque alguns foram em contrário parecer que se não pregasse sermão de homem leigo*, e mais tarde, esta mesma atitude também será tomada pelo autor perante a lei, com o *nigromante* em *Exortação da Guerra* e, com a *feiticeira* no *Auto das Fadas*, como no próprio auto o autor faz referência. E mais tarde ainda, já no reinado de João III, confrontando a ordem de *expulsão dos ciganos*, Gil Vicente apresenta a sua visão do problema, em *Ciganas* (1526). Ou mesmo os confrontos directos com o Poder, bem mais firmes, quando reclama contra a proibição dos *Maiores*, o símbolo vicentino da liberdade de pensamento e sua expressão – por vezes até solicita ao rei a sua autorização – como em *Triunfo do Inverno* ou em *Lusitânia* e em várias outras das suas obras dramáticas.

Contudo, esta Alcoviteira de Gil Vicente, não é uma qualquer Celestina, apesar de na *Comédia de Calisto y Melibea* de Fernando de Rojas, uma das suas personagens (Pleberio) fazer referência a Mancias: (...) *Que me dirás de aquel Macías de nuestro tiempo, como acabo amando?*...

Branca Gil prepara a união duradoura (e definitiva) entre o Velho e a Moça e, de certo modo, é simpática aceita com alegria os castigos a que já está habituada, o seu maior defeito parece ser que, pelo seu trabalho e afeição, pelo entusiasmo na realização dos seus projectos, que ultimamente têm sido bem sucedidos, conduzir o Velho ao engano da sua união na sepultura, e à ruína porque sempre se fez pagar bem. Afinal prometeu-lhe uma união que soube pouco tempo depois que (com o novo projecto da Basílica de São Pedro) não se concretizaria naqueles tempos, no decurso da vida do Velho.

A Alcoviteira deve ter sido representada por um actor, um homem vestido de mulher, podia até levar barba, mas com a cabeça coberta, – forma comum de vestir este tipo de personagem – além de ser muito usual na comédia, terá ajudado a compreender o estatuto da figura (Miguel Ângelo) e a sua amizade com o Velho.

A homenagem aos mecenas e o Museu

Gil Vicente refere doze homens e doze mulheres, mecenas portugueses, apaixonados pelas Artes (Moças da Renascença) e financiadores dos artistas.

⁵³ *Ordenações Manuelinas*, Livro V, Título XXIX, Das Alcoviteiras e Alcoviteiros.

⁵⁴ A proibição dos *sermões jocosos* nas igrejas foi das primeiras decisões da Inquisição em Espanha em 1480. É possível a sua chegada a Portugal no reinado de Manuel I.

Tem-se referido a este propósito uma semelhança entre um poema de Garcia de Resende que se data de 1510, e a parte do Auto em que Gil Vicente se refere às damas da Corte, pois as cinco primeiras *damas* da Corte que são referidas no Auto são as mesmas cinco que Resende cita no seu poema e pela mesma ordem, que são: Maria Henriques, Joana de Mendonça, Joana Manuel, Maria de Calataud, Catarina de Figueiró. Na verdade não encontramos grandes semelhanças entre os poemas a não ser nisso mesmo, nos nomes das damas e na sua ordem!

Quero afirmar que a relação entre os poemas é que ambos se referem a um mesmo *objecto* exterior aos dois. Pois, na verdade, não deve ter havido qualquer relação entre o poema, uma carta de Resende a Manuel de Góis que em 1510 se encontrava em São Jorge da Mina (Elmina),⁵⁵ e os versos do *Velho da Horta*, pois como noutros casos que já referimos, os artistas captam a realidade e formulam-na em termos figurativos, e a realidade é também constituída pelos conceitos, pela organização, pelas hierarquias sociais, etc..

Gil Vicente e Garcia de Resende estão a dar forma a uma hierarquia social organizada, de algum modo determinada pela Corte portuguesa, ou a formular uma dada actividade social e ou cultural daquelas damas no ambiente da Corte. Assim, simplesmente por essa razão, as damas citadas são as mesmas e pela mesma ordem são apresentadas. No auto de Gil Vicente são as cinco primeiras, onde a primeira e a segunda mereceram maior destaque. Um rigoroso respeito pelas hierarquias era obrigatório na Corte, tanto para Garcia de Resende como para Gil Vicente, como para qualquer outro, e está presente em muitos dos autos em que o autor tem de referir várias personalidades da Corte, como em *Fadas*, ou em *Exortação da Guerra*, tanto como na *Aclamação de João III*.

Os também *santos martirizados* pelo amor são os mecenas de Portugal, eles, os elementos da Corte que mais apoiam as Artes, a grande maioria deles até ensaiam as suas produções na poesia lírica, e elas, aquelas a quem se fazem os poemas. Com certeza que todos eles eram poetas (e mecenas das Artes), estarão mais tarde (1516) representados pelos seus poemas no *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende, com a excepção de Jorge de Eça (talvez esquecido, ou menos considerado). E elas, com excepção de quatro⁵⁶ (talvez as mais reservadas ou menos belas), estarão de outra forma presentes no *Cancioneiro*, elas são a motivação ou objecto dos poemas.

55 Referenciado por Braamcamp Freire, *Gil Vicente Trovador, Mestre da Balança*, 2ª Ed. p.85, a carta poema faz parte do *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende.

56 Das donzelas citadas por Gil Vicente, as quatro que não se encontram no *Cancioneiro Geral*, são: Beatriz da Silva, Violante de Lima, Isabel de Abreu e Maria de Ataíde.

Gil Vicente figura os pedidos de angariação de fundos aos mecenas europeus. Os *santos* homens, citados por ordem de idade (?), serão doze:

(1) *Arelhano* (seria o mais velho?), João Ramirez Arelhano,⁵⁷ castelhano; (2) *Gracia Moniz*, (com mais de 60 anos), tesoureiro da Moeda de Lisboa, também citado em *Inferno*; (3) *João Fogaça*; (4) *Simão de Sousa*, (de) Tristão da Cunha⁵⁸ confessor, de quem guarda segredos ou a quem confessa os seus amores; (5) *Martim Afonso de Melo*; (6) *dom João de Meneses*; (7) *Gonçalo da Silva*; (8) *Jorge de Eça*, entre todos os homens citados, o único que não é poeta do cancionero; (9) *comendador mor de Avis*, Pedro da Silva; (10) *dom Henrique outro mor de Santiago*, comendador mor Henrique de Noronha; (11) *dom Martinho*, Martinho de Castelbranco; (12) *barão do Alvito*, Diogo Lobo, Vedor da Fazenda.

As donzelas da Rainha, animadoras da Corte, aquelas a quem se dedicam ou dirigem os poemas (oito constam no *Cancioneiro* de Resende), são também doze:

(1) *dona Maria Henriques*; (2) *dona Joana de Mendonça*; (3) *dona Joana Manuel*, filha de poeta; (4) *dona Maria de Calataud*; (5) *dona Caterina de Figueiró*, será namorada de Simão de Sousa; (6) *dona Breatiz de Sá*, (com um verso censurado), celebre pela sua beleza; (7) *dona Breatiz da Silva*; (8) *dona Margarida de Sousa*; (9) *dona Violante de Lima*; (10) *dona Isabel de Abreu*; (11) *dona Maria de Ataíde*; (12) *dona Ana de Eça*.

De salientar que o Barão do Alvito, Diogo Lobo, Vedor da Fazenda, está, segundo os versos do auto, encantado por Cupido, pelo deus do Amor, contudo, com isso Gil Vicente quererá dizer que ele está dominado pelos textos de Erasmo⁵⁹ talvez pelo *Elogio da Loucura* – publicado em 1511 e já presente em *Cassandra*, – ou ainda pelos *Adágios*, ou talvez melhor, pelo *Enquiridion*, pois considera-o aqui como um dos seus mais categorizados anjos,⁶⁰ um *Serafim do deus Cupido*.

A todos estes mecenas, aos homens, em boa parte velhos – babados pela beleza das donzelas, as *damas da rainha* – *martirizados* pela grande paixão pelas Artes, é pedido o apoio para que o Velho Papa possa prosseguir com as

57 Referenciado por Gil Vicente no *Processo Vasco Abul*, como entendido em *amores*.

58 Temos motivos para não contarmos com Tristão da Cunha como um dos mecenas, apesar de ser citado: (1) Gil Vicente quando se refere aos *santos* homens coloca um em cada estrofe, dedicando-lhe algumas palavras; (2) o termo *confessor* serve, na expressão, para caracterizar um dos citados; (3) na hipótese mais provável, esta dupla referência será uma *graçola* do autor, por serem vistos sempre a conversar em segredo durante os espetáculos apresentados nos serões da Corte; e (4) não se vê razão para haver nesta situação 13 homens e 12 mulheres.

59 *Auto da Alma*, Erasmo, o *Enquiridion* e *Júlio II*... Abordámos o tema de Erasmo e Cupido.

60 A hierarquia angélica foi recriada por São Tomás de Aquino, e no seu sistema hierárquico, os Serafins são os anjos superiores, os mais importantes e mais perto de Deus.

entregas de dinheiro à Alcoviteira, a Miguel Ângelo, para que este possa dar conclusão às suas várias obras em curso, em especial para que se poder concretizar a (sempre adiada) *Sepultura*, a união perfeita do Velho com a Moça.

A elas, às damas, a Alcoviteira pede o seu consolo, mas também o seu socorro, a sua contribuição com o apoio às Artes, para que aquele Velho tão próximo da morte possa concretizar o seu projecto: *Santas virgens conservadas / em mui santo e limpo estado / socorrei ao namorado / que vos vejais namoradas...* Repetindo assim este mesmo pedido já feito aos homens: *Todos santos marteirados / socorrei ao marteirado / que morre de namorado / pois morreis de namorados.*

Em 1510 o *jardim das estátuas* (o Museu) e a Capela Sistina estiveram abertos ao público (com entrada paga como era habitual nas igrejas em Roma), para motivar e angariar fundos como contribuição para a conclusão da pintura da abóbada e construção da Basílica, tal como Gil Vicente figura no seu *Auto da Fé*, e as visitas à Capela decorreram durante meses. Assim, é hoje difícil de saber se Gil Vicente terá encenado os seus apelos aos mecenas, figurados nos cortesãos e nas damas da rainha, com a Alcoviteira a dirigir-se ao público nos seus lugares, ou se estes elementos do público (13 homens – Tristão da Cunha cochichando com Simão de Sousa – e 12 mulheres, escolhidos a dedo), não teriam eles próprios colaborado no Auto como *figurantes* personalizados, percorrendo o cenário em observação das estátuas representativas do Museu, ou aí instalados, figurando assim aquelas visitas públicas realizadas em 1510, e as respectivas angariações de fundos.

Pela grande quantidade e rigorosa selecção de gente da Corte a quem Branca Gil se dirige (como observámos) queremos acreditar que as referidas pessoas teriam sido figurantes personalizados, previamente convidados a participar na peça, senão durante todo o tempo de duração do Auto, entrando e saindo de cena e rareando a presença para o final, pelo menos, convidados para que antes da entrada da Alcoviteira se encontrassem já no palco – o pátio onde se representa a peça – observando as *estátuas e rosas de ouro*, objectos que faziam parte do cenário e adereços.

E esta convivência de uma parte qualificada do público (os mecenas, os poetas e as musas inspiradoras com os artistas) percorrendo o *pátio das estátuas*, cenário do palco, no decorrer da peça, com obras de escultura, pintura e ourivesaria, com os actores representando uma acção figurada da realidade, com a música e os diversos cantos, teria dado um carácter especial à concretização e percepção desta obra de Arte dramática. Difícilmente se poderá repetir uma encenação tão viva e real como aquela que terá sido a de Gil Vicente, concebida e realizada pelo autor para assinalar, na História da Europa, a criação do que hoje conhecemos como o *Museu do Vaticano*, homenageando o

seu criador (Júlio II) pela *obsessiva* forma de amor do Velho e plena dedicação do Papa a esse objectivo.

O desenrolar do tempo na acção da peça

Até à entrada do Alcaide com os seus beleguins, os constantes pedidos de auxílio para o apoio daquele Velho apaixonado – assim como o dinheiro que a Alcoviteira lhe vai sacando, apresentando as mais variadas desculpas – são bem justificados no Auto, porque figuram a constante insistência de Miguel Ângelo junto do Papa pelos pagamentos devidos, e os pedidos de apoio junto das Cortes da Itália e da Europa, pois que, durante os primeiros anos (1508 a 1510) em que pintava a abóbada o artista sofreu bastante com as falhas no pagamento do seu trabalho como comprovam as cartas dirigidas a seu pai.

As idas e vindas da Alcoviteira são separadas por canções do Velho tangendo a sua viola. Na primeira vez, conhecemos o título pelos primeiros versos: *Pues tengo razón señora / razón es que me la oiga*. E conforme a didascália, o Velho repete esta mesma cantiga, cantando-a de início ao fim, pois *torna a prosseguir sua música e, acabada, torna a Alcoviteira...*

Trata-se, com toda a certeza, de sublinhar a repetição daquilo que se passa de essencial na *acção dramática*, que a Alcoviteira vem apenas pedir mais dinheiro. Contudo, a expressão, na dicção, com que o Velho canta deverá ser diferente, modificando-se da primeira à terceira vez, pois uma variação denotando o declínio humano na repetição da canção poderá ter servido para induzir no público o envelhecimento do Velho e o desenvolver da sua doença, para que, por este meio, se pudesse representar o decorrer do *tempo histórico* – desde a realização do contrato da sua Sepultura, em 1505, ou talvez melhor, desde o início da pintura da abóboda da Sistina, em 1508, até Novembro de 1512 – contudo, o sucesso deste trabalho do *decorrer do tempo* na peça, dependerá muito mais da capacidade de actuação do actor, da direcção e orientação do encenador, do que do autor da obra.

Se na primeira representação do *Auto do Velho da Horta*, seria em todos os casos a mesma pessoa a actuar, o autor como protagonista e director de encenação, hoje, não sendo assim, há que compreender a peça e acompanhar o actor na sua figuração do Velho, pela letra e espírito da obra, e saber realizar a sua encenação. Acreditamos que a figuração do *decorrer do tempo* poderá ser a justificação para que a canção, nas três vezes que é cantada, seja exactamente a mesma, podendo assim o autor através da perícia do actor tornar evidente o envelhecimento, a progressiva decadência do Velho. Nas ausências da Alcoviteira, também o Velho com a sua cantiga poderá ausentar-se deixando a cena livre e escurecida, e depois voltando a entrar, como que reiniciando a

peça (como já referimos para a divisão estrutural da peça), repetindo a observação e amor às estátuas e, sublinhando assim a sua presença constante na Horta, tal como foi assinalada pelo Parvo e pela Velha.

A peripécia com o Alcaide

Por fim, o segundo acto vai terminar com a lamentação do Velho, depois de o Alcaide com os seus beaguins levarem presa a Alcoviteira.

Como dissemos esta cena evoca as complicações de Miguel Ângelo com os seus clientes, os atrasos e a falta de cumprimento exacto dos contratos. A cena parece figurar a perseguição desencadeada pelo Papa em 1506, feita por cinco homens da guarda de Júlio II, mas no caso real, a prisão do escultor não chegou a suceder, porque o artista teve a protecção do governo da República de Florença. Contudo, no caso criado pelo dramaturgo na figuração no Auto – que é também e ainda (tal como o de 1506) o da *Sepultura* de Júlio II – Gil Vicente prepara a prolepse que compõe o êxodo, ensaia o que vai suceder: o escultor vai ter que prestar contas sobre o contrato antes realizado com o Papa e não há tempo para concretizar a obra, a Alcoviteira está impossibilitada de unir o Velho com a Moça.

Esta cena supõe apresentar no presente *um* previsível *acontecer agora*. Usando algo do passado que (em parte) não chegou a suceder, o autor prevê que possa vir a suceder agora. Seguindo Aristóteles (para a comédia), Gil Vicente figura o previsível pelo mais provável de vir a acontecer. Para compreender esta cena introduzida por Gil Vicente no contexto da acção que se vinha desenvolvendo em analepse, e que assim rompe com o passado, é necessário ter presente que a peça *O Velho da Horta*, foi escrita e portanto criada, algum tempo antes do *tempo da acção dramática* que se representa.

Lembramos que o *Velho da Horta* terá sido representado em 1 de Novembro de 1512, para *mostrar* ao rei de Portugal, Manuel I, o que se estaria a passar em Roma, nesse próprio dia, na abertura pública e solene da Capela Sistina, cerimónia para a qual tinham sido convidadas as Cortes europeias, onde estariam presentes os embaixadores em Roma além de alguns reis, príncipes, duques, condes, etc..

Na peça, aquela gente da Corte portuguesa a que fizemos referência, a quem se dirige Branca Gil na *ladainha*, na cena que serviu para figurar os pedidos feitos aos mecenas para financiamento das obras de Arte em curso e da Basílica de São Pedro e da pintura da abóbada da Sistina em 1510, durante o segundo acto, no diálogo com a Alcoviteira, pode e deve ter estado presente nas cenas de início da peça, no diálogo com a Moça

durante o primeiro episódio, representando então as presenças na cerimónia de abertura da Capela Sistina em 1 de Novembro de 1512.

Volta-se assim ao *presente imaginário* com a peripécia na *acção*, dada pela cena do Alcaide, iniciando-se a reviravolta com a sua entrada abrupta, um facto que irá mudar o rumo da *acção dramática*, desfazendo-se o contrato estabelecido para a *união* do Velho com a Moça, rompendo o acordo e o trabalho em curso de Miguel Ângelo para a concretização da primeira versão da *Sepultura* de Júlio II.

Apesar do Alcaide vir prender a Alcoviteira e apesar do Velho se mostrar condescendente intercedendo a favor dela, acalmando o ímpeto mais feroz com que entrou a força policial, Branca Gil impõe-se pela sua superioridade:

Não hei medo de ninguém! Viste ora!?

E perante a estátua do deus Apolo (de Belvedere), a Alcoviteira “*reza* ainda uma oração”, isto é, silenciosa e demoradamente Miguel Ângelo observa aquela estátua, baixando o joelho ao chão para melhor dar conta de algum pormenor mais belo da escultura, talvez ensaiando mais um esboço, razão pela qual o Alcaide exige:

Levantai-vos dai senhora / dai ò demo esse rezar / quem vos fez tão rezadora? Contudo a Alcoviteira, quer completar melhor a sua observação de pormenor ou talvez concluir o seu desenho e impõe-se, com muita firmeza, soletrando muita serena:

Deixai-me ora, na má hora / aqui acabar... Sublinhe-se o bem soletrado.

As intervenções da Alcoviteira vão crescendo em firmeza e autoridade perante um enfraquecer da voz e da vontade do próprio Alcaide, e com a intervenção dos Beleguins, com o comando: *Sus andar!* A Alcoviteira, firmemente expõe a sua revolta e, em pouco tempo, dir-se-ia que o Alcaide⁶¹ já se encontra à disposição da Alcoviteira, ao ponto dela poder reclamar:

Nunca havedes de acabar / de me prender e soltar!? / *Não há poder!*

Perante a firmeza de Branca Gil, o Alcaide exprime a sua subordinação tanto a ela como aos supostos “senhores” – *Vinde! Da parte de el-rei!* – que a mandam prender, pois ele não pode actuar de outro modo senão cumprindo as ordens que recebeu: *não se pode aí outra coisa fazer*. De bom grado é ela própria, a Alcoviteira, que enfia na cabeça a *carocha*⁶² admitindo o castigo e saindo satisfeita, pois *por fim há que viver*.

61 O Alcaide era, na época, um Oficial de Justiça.

62 *Corocha*, ou *carocha*, era uma mitra de cartão que era enfiada na cabeça dos condenados quando eram deslocados por entre a população, pretendia-se humilhar o preso ou condenado.

Também para humilhar eram as “orelhas de burro” usadas na escola – afinal a mesma mitra de cartão, também designadas por *carocha* – colocadas na cabeça dos alunos que

Alcaide Alcoviteira	<i>Não se pode i al fazer... Está já a carocha aviada três vezes fui já açoutada e em fim hei de viver.</i>	705
------------------------	--	-----

Os *açoites* dados pelo Papa Júlio II a Miguel Ângelo ficaram famosos, e foram descritos pelos seus biógrafos. O assunto deve ter sido tema de conversa nas várias Cortes europeias. Deixamos aqui a transcrição feita por Papini, a partir do que escreveu Ascânio Condivi na sua Biografia de Miguel Ângelo.

Querendo Miguel Ângelo ir a Florença pelo São João, pediu dinheiro ao Papa, ao que este lhe perguntou quando iria acabar a pintura da Capela. Miguel Ângelo, como era seu costume, respondeu-lhe: “Quando puder!”

O Papa, que tinha reacções terríveis, golpeou-o com um bastão que trazia pela mão para se apoiar, dizendo repetidamente: “Quando puder! Quando puder!”. Miguel Ângelo, saiu irritado por mais esta ofensa, recolhendo a sua casa e disposto a partir para Florença, quem sabe se com a mesma intenção que da outra vez, isto é, com o propósito de não mais regressar. Todavia, o Papa recordou-se a tempo da primeira fuga e talvez se tenha arrependido das pancadas dadas a Miguel Ângelo com o bastão, como ele fosse um palafreireiro,⁶³ e mandou que um dos seus favoritos, um tal Accursio, lhe levasse quinhentos ducados e lhe apresentasse as suas desculpas, por aquelas bastonadas tão pouco pontifícias, nem cristãs. Miguel Ângelo aceitou o dinheiro; mas, de qualquer maneira, partiu para Florença.⁶⁴

Reconhecimento e desenlace, o êxodo

Após um curto intervalo o êxodo recomeça do mesmo modo que o início da peça, agora apontando para o dia 2 (dia de finados), dia seguinte – a 1 de Novembro de 1512, o dia em que se está a representar a peça, – e se o segundo acto, que também se iniciou do mesmo modo que o primeiro, decorreu em *analepse* com a Alcoviteira, trazendo à memória o passado recente, agora, no êxodo, representa-se a acção em *prolepse*, descrevendo-se tudo aquilo que irá suceder no futuro... Assim, o tempo que se representa na peça, em que se

assim eram obrigados a permanecer no canto da sala de aula, de castigo quando não faziam os trabalhos, cometiam demasiados erros, ou quando eram indisciplinados. Não devemos esquecer que, ainda em meados do século xx, se usava este costume nas escolas do ensino primário.

63 Palafreireiro era o Moço do *palafrem* (ou Moço de estrebaria), o cavalo, cuidava deste e das restantes bestas da comitiva, em que seguia o seu senhor.

64 G.Papini, *Vida de Miguel Angel*.

assiste à descrição do futuro pela Mocinha, é também ele o amanhã do dia 2 de Novembro de 1512.

Na cena de êxodo, do dia de amanhã, o Velho passeia-se pelo jardim de Belvedere apreciando as estátuas, quando entra a Mocinha com uma mesma encomenda, tal como a que trazia a Moça – uma *rosa de ouro* para algum governante – a *couve e os cheiros*, mas o espírito do Velho está longe, encontra-se perdido na observação de alguma estátua (a Arte, talvez imaginando a Moça na sua *Sepultura*), está tão longe que não dá pela presença da Mocinha, ele nem sequer a vê ou a ouve... Estranhando a situação, a Mocinha exclama, inquirindo: *Está pasmado!?*

A Mocinha vem trazer a realidade que se contrapõe à fantasia daquela paixão do Velho, que andava de tino perdido: *Mas, estou desatinado!*

A Mocinha surge na peça como uma *vidente* – *ex-machine*, – ela sabe o que se passa e há-de fazer com que o Velho desça à realidade. Mais uma vez, seguindo Platão, o autor apresenta a manifestação da realidade pela fantasia da imaginação. Aqui, introduzida pela fantasia descritiva da Mocinha, pois, como *ex-machine* figurada numa *vidente*, ela sabe que o problema foi criado pelo acordo realizado com o contrato entre o Velho (Papa Júlio II) e a alcovi-teira Branca Gil (Miguel Ângelo) para a concretização da união do Velho com a Moça (na *Sepultura*):

– *Na água, olhai vossa figura, / vereis minha Sepultura / ser chegada* (208).

Pela sua *visão do futuro* trazida ao presente, a Mocinha conduz o Velho através da sua própria fantasia ao descrever o que naturalmente *provém dos próprios incidentes em si mesmos*. Conclusão que é resultado provável da situação intrínseca criada no *mythos* e, se não fora a *ex-machine*, este seria o *melhor dos reconhecimentos* (Aristóteles). Ela, com a sua *visão*, conduz o Velho à realidade mais crua.

O Velho sente-se *desventurado e desconsolado* e a Mocinha, para o confrontar com o mundo real, procura comparar a infelicidade de que se queixa, com o que se poderia supor ser pior, a dureza da humilhação e do sofrimento físico. Para isso descreve uma *visão*⁶⁵ que observa e se mostra a ela na água daquela *fonte tão esmerada*, – objecto de culto mágico, a água *crystalina* onde uma *vidente* pode *ler o futuro* – a *visão da realidade* apresentada pela fantasia da *vidente*. Aquilo a que se irá assistir no futuro surge na descrição da *visão mágica da Mocinha*, tal como se ela o estivesse a ver: *mais malfadada vai aquela /.../ com cento açoutes no lombo / e uma carocha por capela!...* Todavia, naquela *visão da Mocinha*, apesar dos açoutes que vai apanhando no lombo – *Oh que grandes que lhos dão!* – Branca Gil vai orgulhosa, alegre e satisfeita, *leva tão bom coração / como se fosse em folia*.

65 Hoje, com as tecnologias de que dispomos, será fácil imaginar e construir uma *visão* apenas destinada ao público, ou que pareça ao espectador que o Velho não lhe tem acesso.

O Velho não vê, não sabe, tem de acompanhar a visão na descrição da *vidente*, pelo que segue ansioso a leitura que a Mocinha faz do futuro, atento às imagens fantásticas da descrição que ouve – que o público vai (também) recriando na sua imaginação, ou por (um costume da época) nalgum jogo de espelhos – interrompida por vezes pelo Velho, para que também o espectador possa acompanhar a narrativa da *vidente*: *Quem? (...) Como? /.../ E o triste do pregão / por que dizia?*

Depois de identificada a Alcoviteira, a ansiedade do Velho aumenta, querendo, pela descrição em curso, ficar a conhecer melhor tudo o que se passa na visão fantástica da Mocinha. Ele quer saber tudo que *sucede*, e sobretudo a causa porque castigam Branca Gil, pelo que a Mocinha lhe transmite uma imagem mais completa, anunciando – Miguel Ângelo trabalha noutra obra para outros – o casamento da Moça, a *Moça que vivia ali à Sé*.

Com este verso, realiza-se no espírito do Velho o *reconhecimento*, como resultado causal da situação criada por si mesmo, cujos efeitos nefastos no seu destino serão expostos por ele no final da peça, – mas não tanto no *mythos* – e é com um grande choque que dá conta da sua desdita transbordando de emoção: *Oh coitado, a minha é!* Pois como ele bem sabia e tinha informado a Alcoviteira, ela *vive junto com a Sé*. A Mocinha replica com ironia: *Agora, má hora é vossa! // Vossa é treva!*

De seguida, continuando, mas já sem olhar a água da fonte, porque as imagens fantásticas da sua visão estão desaparecendo, passa a descrever a sua conclusão dos factos oferecidos pela sua visão, com o *desenlace* desta história, o que em termos formais se traduz no texto por outra estrofe.

Assim, a última intervenção da *vidente*, é já um comentário próprio, uma conclusão dela, e emite a sua opinião não apenas para escarnecer do Velho pelo falhanço do seu projecto de Sepultura, ou pelas consequências dos seus desejos loucos, da sua loucura pela Arte, mas sobretudo para transmitir ao público um sonho utópico habitual em muitos autos de Gil Vicente, o *mito* do jovem príncipe (de Síria ou outro) que buscou, encontrou e leva a sua noiva.

A Mocinha vai-se afastando para abandonar a cena e concluir a sua intervenção na acção, e ao afastar-se faz algumas paragens, momentos em que se volta para o Velho e, para o ridicularizar ainda mais, provocando-o e zombando dele, vai-lhe dirigindo os versos da sua última fala, a quadra...

...Mocinha *O noivo moço... Tão polido!...*
 Não tirava os olhos dela!...
 E ela dele! Oh que estrela!... 755
 É ele um par bem escolhido.

Contudo, no texto que conhecemos, mais uma vez se encontra uma falha (do impressor?), não há didascália indicando a saída da Mocinha, nem sequer a fala que se segue a esta quadra ficou devidamente atribuída ao Velho.

Após alguns momentos, já sozinho em cena, o Velho meditando sobre aquele dia de finados, e reflectindo sobre o decorrer de toda a sua vida, e a morte que se aproxima, expõe a sua desdita, para assim fechar formalmente o enlace iniciado com a última quadra da Mocinha, dando-lhe conclusão e prenunciando já as suas próprias conclusões sobre o enredo aparente.

[Velho] *Oh roubado!
Da vaidade enganado,
da vida e da fazenda!
O velho siso enleado, 760
quem te meteu desastrado
em tal contenda?*

Depois uma chamada ao *mythos*. Que apresentamos a seguir com o Auto.

Na sua longa e meditada reflexão, o Velho lamenta-se agora do seu infortúnio, o desastre dos seus amores. E por fim, confessa o seu falhanço nesta vida (o arrependimento cristão), o facto de deixar *em pobre sorte* as quatro filhas que criou. Deixa as suas quatro filhas sem vintém.

Estas suas filhas são as outras quatro Nações mais importantes de Itália, outras vezes figuradas por Gil Vicente como quatro Estados, lembramos uma dessas vezes: Veneza o Amador, que sempre fala de amores; Milão o Ferrão Brigoso, esgrimista sempre em lutas; Florença o Bailador; e Nápoles o Preguiçoso. São aqueles quatro irmãos que, em *Juiz da Beira*,⁶⁶ estavam para (ou deviam) herdar o asno – o Burro, o Estado Pontifício, pois a Burra ou *burriinha* é a Igreja, – aqueles a quem o Juiz Pero Marques *adia a resolução* (uma sentença) sobre o caso da herança, actuando assim contrariamente ao que era então proposto por toda a Europa, por aquela *grande vaga* ideológica do *erasmismo*, quando afirmava que a Igreja devia largar tudo o que dizia respeito ao governo de um Estado secular.

A comédia, o cómico e o riso

Segundo a tradição mais sedimentada, serão três os géneros dramáticos considerados realistas, a sátira, a tragédia e a comédia. Os três géneros são formas clássicas do teatro grego, e na *acção dramática*, a **comédia**, a par dos outros géneros dramáticos, tem-se definido pelo carácter do protagonista; por

66 Ver o *Auto do Juiz da Beira* de Gil Vicente, onde é juiz o Pero Marques que casa com Inês no *Auto de Inês Pereira*. Pero Marques é uma personagem caracterizada como uma pessoa de boa vontade, confiante e simplória.

vezes inconsciente, néscio ou inocente – mas uma personagem suficientemente complexa, de fracos princípios morais ou que encarna algum vício humano – que, muito naturalmente, é comum representar-se por um arquétipo, seja um mentiroso, um galã, um fanfarrão ou um charlatão, um pícaro, etc..

Na comédia as personagens enfrentam as dificuldades da vida quotidiana, que na acção dramática se reconstituem para escarnecer da debilidade humana, mas se resolvem com os seus próprios defeitos, em desenlaces felizes com o castigo do vício social figurado pelo protagonista. Contudo, na comédia (*mythos* complexo) onde o conflito é mais figurado pela acção dramática do que pelo próprio protagonista consigo mesmo, o confronto é quase sempre entre ele e a sociedade, ou melhor, gera-se um conflito entre ele e a norma (normalidade) social, pelo que, na acção dramática, ele luta pela superação dos obstáculos que o impedem de se realizar e contra a sociedade que lhe impõe as normas (o Parvo e a Velha).

Na comédia, portanto, assistimos ao desenvolver de um vício de carácter do protagonista, que será contrário às regras (a jovem Arte), relativas à época e lugar da acção, e ao bem-estar social da comunidade em que ele vive. Este vício de carácter leva o protagonista a transgredir os preceitos da comunidade social, atingindo os limites do que é considerado *conveniente* e por isso deve ser castigado socialmente sendo ridicularizado na própria acção.

Concluindo, na comédia, o corpo social e ideológico que se opõe ao protagonista deve sair triunfante e feliz, e assim, na acção dramática, há que conduzir o processo de desenlace para a desdita da figura principal, o que surgirá como um castigo a juntar ao ridículo a que é exposto.

Sendo esta a caracterização mais comum da comédia, há contudo algo mais importante na figuração criada para a *acção dramática* de uma comédia realista clássica: aquilo que serve para ridicularizar e criar as situações cómicas que desencadeiam um riso mais significativo e mais profundo na leitura inteligível da *acção dramática* de uma peça..., para este tipo superior de cómico, que produz um riso mais significativo e mais interiorizado, há uma técnica que descende da *comédia antiga* que conhecemos de Aristófanes, e que encontramos sempre nas obras de Gil Vicente. Na verdade tal técnica encontra-se também na tragédia, com a diferença exposta por Aristóteles na *Poética*, enquanto esta se baseia na valorização e enaltecimento do protagonista, a comédia tem por fundamento expor as (reais e aparentes) fraquezas humanas, tornando ridículas as atitudes do protagonista pelos seus vícios ou inconveniências. Esta técnica baseia-se num duplo percurso na construção e, depois, na leitura da acção dramática: (1) um retirado da realidade (para o *mythos*), o qual o autor não pode alterar, mas de que pode sublinhar nos passos que pretende evidenciar, isto é, apenas fazendo referência aqueles acontecimentos que observou como sendo os mais interessantes (ou significativos) para

representar e descrever essa realidade (no *mythos*); (2) o outro corresponde a uma *figuração* daquela mesma realidade que está a ser representada, que é recriada através de um enredo inventado, cuja trama se ajusta exactamente (em paralelo) à trama daquela realidade (no *mythos*), sobrepondo-se a ela na sua forma e conteúdos, e em todos os seus significados – um enredo com princípio meio e fim – que, no caso da comédia, além de caricaturar e ridicularizar as situações e o protagonista (Aristóteles diz que ao contrário da tragédia, onde é semelhante e formulado na perfeição, idealizado) é completamente *dispare* do *mythos* – a figuração filosófica (dialéctica e poética) da realidade histórica que une estas duas partes – da obra dramática.

Como já dissemos⁶⁷ Gil Vicente figura-se, por esta mesma divisão, no *filósofo com o parvo atado ao pé*: (1) pelo *filósofo*, seguindo a norma de Aristóteles para a comédia (expressa na *Poética*), escrevendo o *já sucedido* na História da Europa, mas também seguindo Platão na sua *filosofia* e pelas técnicas do discurso poético e dialéctico; e (2) pelo *parvo*, desenvolvendo naquele discurso a farsa ou a comédia, mas também a crítica política e ideológica. Durma o Parvo ou não... Um e outro numa mesma entidade: a de autor dos autos feitos a el-rei de Portugal. Contudo, unidos de tal modo que constituem uma unidade figurada no texto dos diálogos, seguindo o que Platão recomenda no *Fedro* como preceito para o discurso retórico (dialéctico): *complexo e pleno das mais variadas harmonias para os espíritos mais complexos e simples para as almas simples*.

Quanto ao riso pensamos ser uma forma de exteriorizar o prazer, e como todas as formas de expressão humana tem diversos níveis, o que desde Platão tem sido estudado. Assim como outras formas de expressão humana, também a expressão do prazer pelo riso se representa na *linha dividida na vertical* de Platão,⁶⁸ pois, a expressão pelo riso acompanha as restantes formas de expressão humana, desde os níveis inferiores da *linha*, aos superiores, desde o instinto humano (o sorriso de prazer da criança de poucos dias), ao sorriso do desejo, do sensível à inteligência, subindo pela *linha dividida* até ao inteligível e à *noética superior* com a ironia e com as formas da comédia grega – ou de Gil Vicente – atingindo a beleza que se oferece como *prazer inteligível*, e como o sorriso do recém-nascido ou do desejo, este prazer do Belo (Arte) expressa-se por um sorriso interior que podemos ler nos olhos de quem atinge esse estado.

Mais modernamente muita gente⁶⁹ se tem dedicado ao estudo do riso, contudo para dizer sensivelmente o mesmo por outras palavras, outras formas, etc.. Tal como quando dizemos que o homem primitivo se alimentava de diversas raízes, folhas e frutos, enquanto que o homem moderno se ali-

67 Preâmbulo de *Auto da Alma*, Erasmo, o *Enquiridion* e *Júlio II*...

68 *Gil Vicente e Platão, Arte e Dialéctica*, o *Ion* de Platão...

69 Henri Bergson, Sigmund Freud, Neil Schaeffer...

menta de batatas, cebolas..., couves, alfaces..., e laranjas, bananas, etc.. Uma e mesma realidade à qual se vai acumulando mais informação, realidade que se vai diferenciando cada vez mais e mais, aperfeiçoando a percepção dessa mesma realidade. Contudo, esta questão não faz parte deste nosso estudo.

No *Velho da Horta* o riso é desde logo provocado pela situação, aparentemente irreconciliável, entre a nobreza do cenário (o *jardim das estátuas*), a *reza* do Velho perante a estátua de Apolo (Cristo da Renascença) e logo depois os diálogos, pelas duas ideias integradas: a *realidade figurada* (e sua nobreza) e certa incongruência personificada nas figuras, características próprias para o *ridículo* da comédia.

Além da dualidade de facto, *filósofo* e *parvo*, aquelas *mais variadas harmonias* (Platão) destinadas aos *espíritos mais complexos*, acrescentam elementos objectivos e subjectivos às obras de Gil Vicente, os valores mais subtils, nem sempre fáceis de alcançar sem um conhecimento mais profundo da época, da cultura e até da vida diária, tanto do homem comum, como do meio privilegiado da Corte portuguesa e das elites internacionais. O riso que fica, após a gargalhada da comédia, prolonga-se no sorriso de um prazer inteligível que permanece no espírito, recorrente na memória e, remetendo, amiúde, para as situações mais cómicas da peça.

Contudo, Gil Vicente conhece e põe em prática várias técnicas de desencadear o riso, mesmo as mais simples, as que recorrem ao uso da linguagem, pelos tipos de gente que pode representar, populismos, boçalidades, regionalismos, estrangeirismos, ou os trocadilhos, ambiguidades, etc., – a lista cresceu desde que Aristóteles descreveu tais técnicas – pela análise do teatro grego e pelo conhecimento do teatro romano, de Plauto, em especial. Leite de Vasconcelos sublinhou muito bem esta questão: *desde a antiguidade e em todas as épocas, os dramaturgos sempre aproveitaram os contrastes linguísticos para conseguirem efeitos cómicos, ou porque faz rir ouvir falar uma língua que não se entende ou que (falsamente) se lhe afigure como uma deformação da sua, já porque assim se definem melhor os tipos de personagens que aparecem em cena*,⁷⁰ o que nem sempre tem sido bem entendido, e não apenas quanto ao tipo de *latim* por vezes utilizado.

O *Auto do Velho da Horta*, pelas características genéricas que apresentámos da comédia, seria classificado como tal, todavia, na classificação de Gil Vicente será apenas uma farsa com muitos primores, mas uma farsa complexa, dada a dupla do *filósofo* (a História e a ideologia) e do *parvo* (o *enredo aparente* que se sobrepõe), e cuja encenação necessita de leitura profunda da peça, uma obra que precisa ser reconstruída (posta em cena) com um conhe-

⁷⁰ Transcrição livre de José Leite de Vasconcelos, *Gil Vicente e a linguagem popular*, in *Opúsculos*, vol I, Coimbra, 1928..

cimento muito amplo das questões fundamentais que se encontram figuradas no seu *mythos*.

Seguindo os diálogos de Platão – **Hípias**

Esta questão merecia ser mais bem estudada pois aqui neste Auto o autor trata o **Amor** e o **Belo** em muitos dos aspectos tratados por Platão, – no *Hípias* (maior), no *Banquete* e em *Fedro* – trata o Amor humano, entre homem e mulher, e o Amor pelo Saber (ler, ver e compreender) apreender o objecto Belo, a Arte. Mas como convém à Comédia, é aqui apresentado de uma forma complexa para os espíritos mais lúcidos,⁷¹ mas também para estes e para todos, de uma forma simples, evidenciando o ridículo de um Amor desfasado pelo tempo, entre um Velho *sábio e sandeu* – quando formula o Amor de um Velho que de tanto amar a Arte, o Belo, perderia toda a lucidez – e uma jovem Moça, a *donzela bela, livre*. Contudo, a questão da complexidade e lucidez também está (historicamente) em saber avaliar até que ponto o Papa Júlio II actuou com “correção” quando se apaixonou pelo Belo, pela Arte e pela sua grandeza, ou se a sua actuação não teve qualquer sentido.

São muitas as palavras certas que o autor põe na boca do Velho, e muitas as suas convicções ridicularizadas pelo Parvo ou pela Velha, todavia a Moça seduz o Velho e retira prazer da sedução, enquanto a Alcoviteira se consome, sofre (açoites), mas satisfaz-se plenamente, levando a cabo os projectos do Velho, e até o Alcaide mostra um certo respeito por Branca Gil. Não há dúvida que com o Auto se cria uma grande simpatia pela Moça, mas, pela sua Sabedoria, a simpatia dirige-se também ao Velho. Enquanto que as figuras que criam maior repulsa são tanto o Parvo como a Velha. A Alcoviteira pela sua cumplicidade com o Velho, e logo após a descrição daquela *visão* da Mocinha, também nos deixa alguma admiração, pela satisfação e prazer com que assumiu o sua tarefa e depois como vai orgulhosa e contente. Uma *aparente inversão* de valores que encontramos defendida em *Hípias* (menor), sobre a *avaliação da obra de Arte*, motivando a necessária análise da obra, a que também já nos referimos noutras peças de Gil Vicente.

Lembramos que em *Floresta de Enganos*, Gil Vicente critica Erasmo porque sendo padre da Igreja, e querendo o seu bem, provoca-lhe involuntariamente um mal maior, pois com a sua *doutrina da Graça (a interpretação da Bíblia) fora da Igreja* provoca a cisma luterano: Cupido (desiderius) *mostra o amor natural / que a Grata Célia tem..., / porém, vereis que do bem, (265) / às vezes se segue mal!*

Do mesmo modo que, seguindo Platão no *Hípias* (menor), no *Velho da Horta* o autor evidencia que, na Igreja, Júlio II, por vontade própria, actua mal

⁷¹ A questão foi levantada em *Auto da Alma, Erasmo, o Enquiridion e Júlio II...*

pela doutrina de Cristo (segundo Erasmo), porém, em termos daquela Instituição, actua melhor do que aquele que involuntariamente provoca o mal julgando estar a actuar bem.

Pela questão “o que é o Belo?” (que se deve ler em Platão como: *o que é a Arte?*) levantada por Platão no *Hípias* – na primeira parte (o maior), *o que é, em si mesmo, o Belo* (?) – a primeira resposta que Hípias dá a Sócrates é que o Belo (a Arte) é uma **donzela bela**, a Moça. E esta resposta vai aparecer também noutras peças de Gil Vicente, já referimos esta presença em *Vicenteanes Joeira*, mas também em *Dom Fernando*,⁷² contudo, o dramaturgo atribui ainda outros valores à donzela bela, atribui-lhe os valores humanistas (que Erasmo trata de um outro modo, numa abordagem cristã de liberdade de interpretação das *Sagradas Escrituras*), a liberdade de pensamento e expressão, a liberdade de Criar...

Seguindo Platão no *Hípias*, Gil Vicente no *Auto do Velho da Horta* percorre os vários níveis do Belo na *linha dividida na vertical* de Platão: no desejo instintivo, a donzela bela, a Moça; na natureza, as plantas e os cheiros naquele jardim; na riqueza dos materiais, no ouro das rosas e nos rubis e pérolas; no útil e adequado, o necessário para a panela; no mais apropriado, pelos cheiros; no que é conveniente, pelos comportamentos da Moça e do Velho; etc..

Contudo, Gil Vicente ultrapassa todos aqueles níveis: o *senso comum* e o nível da *opinião da maioria* – níveis que Platão explora sempre em todas as suas obras, conduzindo o leitor, o jovem estudante da Academia, de novo ao interior da Caverna, onde a maioria o vai pretender demover, ou não o conseguindo, o vai sacrificar remetendo o seu saber ao eterno silêncio, esta é a *maioria* que se reflecte em Hípias o sofista, o maior sábio da Grécia, também senhor de um *senso comum* que o sábio jamais será capaz de ultrapassar, – pois também aqui no *Velho da Horta*, o público deve ultrapassar a *aparência* e atingir por si próprio o *Belo no inteligível*, o **prazer** que passa pelos sentidos da vista e do ouvido – não pertencendo nem à vista nem ao ouvido – ao ver e ouvir a sua peça, pois na sua obra o Belo não se apresenta senão pela clarividência do seu *mythos*, como um **prazer inteligível**.⁷³

O Amor e o amor pela Arte, pelo Belo em todas as formas, – o **Cenário** impõe-se na peça: **a Horta**, o **jardim das estátuas**; o primeiro Museu – constitui o tema fundamental da peça. Constitui, uma homenagem do autor às Artes, a todas as Artes e aos seus criadores, aos seus amantes e mecenas, tudo

72 Afirmámos que estes autos, publicados anónimos, são da autoria de Gil Vicente, Julho de 2008, 500 anos do *Auto da Alma*, o primeiro auto de Gil Vicente escrito em português, em *Auto da Alma de Gil Vicente, Erasmo, o Enquiridion e Júlio II...*

73 Tratámos a questão do **prazer inteligível**, em *Gil Vicente e Platão, Arte e Dialéctica...*

isso está presente no *Auto do Velho da Horta*, – além do que referimos do *Hípias* – pelos mais dignos representantes da época na pintura (a Capela Sistina), na escultura (a Sepultura e o Museu), na ourivesaria (a Rosa de Ouro, Rosa Sistina), na arquitectura (a Basílica de São Pedro) e no grande mecenato (Papa Júlio II);⁷⁴ depois os mecenas, os poetas e suas musas da Corte portuguesa, a poesia a evocar o sacrifício supremo pela Arte com Rodriguez del Padrón na paródia *Los siete gozos de Amor: Se te plaze que mis días / yo fenezca malogrado / tan en breve, / plégate que com Macías / ser meresca sepultado / e por brete*⁷⁵ – na sepultura com(o) Mancias o enamorado, o qual jaze sepultado cativo do seu Amor e com o seu Amor em si encarcerado. Deste mesmo modo também Júlio II (no *Velho da Horta*), deseja ser sepultado com a Arte que o cativou, pretendendo que Miguel Ângelo *o una ao seu Amor* na Sepultura.

Sempre presente está o *Amor*, o amor ao Belo, a todas as Artes, não apenas este amor platónico e cortês, onde o amor é morte, mas também o amor humano, a sedução amorosa e pelos desejos e mais íntimos, mas também pelas suas mais vulgares manifestações e, ainda, caricaturadas, na forma de comédia, provocando o riso e evidenciando o ridículo. Por último, a *ex-machine*, o Teatro e a vida.

Comentários

A nossa primeira leitura de *Sibila Cassandra*, que apresentámos como resumo do *mythos* do Auto, não esgota (porque *resumo*) o tema desenvolvido por Gil Vicente. Entre mais uma ou outra questão devemos deixar expresso que, no que se refere à figura de Cassandra, haverá ainda que relacionar a acção da profetiza na guerra de Tróia com a acção da sua figura no *drama* de Gil Vicente.

Lembramos o *Cavalo de Tróia*: Cassandra opõe-se a que o Cavalo fique na cidade e, em frente ao palácio de Príamo adverte que há homens armados no interior do Cavalo (Apolodoro, *Epítome*), o mesmo é confirmado pelo adivinho (o sacerdote de Apolo) Laocoonte que alerta para que o Cavalo seja destruído ou queimado. Ora, Laocoonte havia casado e tinha dois filhos contra a vontade de Apolo e, obedecendo ao oráculo, vai junto ao mar (praia) para prestar sacrifícios a Apolo, todavia o seu deus, resolve a situação de guerra (que os troianos festejavam como terminada) em favor dos gregos, enviando de Ténedos duas serpentes marinhas que atravessam o mar para devorar os

⁷⁴ Falta-nos a música que faria parte deste conjunto, Gil Vicente contou com ela e sublinhou a sua presença, sobre a música nada podemos acrescentar, não temos informação suficiente.

⁷⁵ Sobre o final desta primeira estrofe do último enlace (copla) do poema já nos pronunciámos em *Gil Vicente, Auto da Visitação, Sobre as origens*, onde optámos pela versão do *Cancionero de Palácio: e por brete* (ou *brevet*), isto é, *e por prisão*, ou *e por privilégio*.

filhos a Laocoonte, que acorre em seu auxílio e morre com eles. O martírio de Laocoonte é tomado pelos troianos como sinal desfavorável à destruição do Cavalo e, assim, festejam o seu acolhimento e dedicam-no a Atena. São surpreendidos pelos guerreiros gregos que saem do interior do Cavalo e abrem as portas da cidade às suas tropas. Com a vitória dos gregos Cassandra que se refugiara junto de uma estátua de Atena para se proteger, enquanto a deusa distraída olha o céu, é violada por Ajax filho de Oileu, um dos guerreiros que se tinha ocultado no interior do Cavalo...

A questão que se põe – a ser estudada com os textos de Erasmo e com as motivações e ideologias que levaram ao *Conciliábulo* e se colocaram em Pisa (Milão), em confronto com as posições da Igreja (de Latrão), – é se Gil Vicente ao figurar a realidade da época, com os *perigos do casamento* expostos por Cassandra (que são em seu desfavor), não terá visto em Erasmo, padre da Igreja e seu teólogo (na *acção dramática* um *grego*, apesar de na sua ideologia – em Cassandra – ser um *troiano*), algo semelhante ao *Cavalo de Tróia* que, com a sua aliança com a Igreja (casamento com Salomão), iria destruir não a Igreja (Grécia), mas Tróia, pondo fim às novas ideias de liberdade de pensamento e sua expressão, fim à liberdade individual de interpretar a Bíblia tão bem figurada em Cassandra que a fantasia. Pensamos que Gil Vicente aborda este ponto com todo o primor, até porque Erasmo – não aliou a sua ideologia à da Igreja – nunca se submeteu à Igreja, sempre fez uso da sua liberdade de pensar e de exprimir as suas próprias ideias. Erasmo sempre foi visto pelos seus coetâneos com um pé dentro e outro fora da Igreja.

Cassandra não se submete e não chega a ser violada, esta situação é sublinhada por Gil Vicente com a canção da **donzela bela**: *Muy graciosa es la doncella / cómo es bella y hermosa*. Afirmar a importância que Cassandra não seja violada, porque não há nada tão belo no mar ou no céu (marinheiro), nos vales ou nas serras (pastor), e por ela, – Cassandra, a liberdade de pensamento e sua expressão – a luta é bela e devemos lutar (cavaleiro): *si el caballo o las armas o la guerra es tan bella*.

De salientar a ligação figurativa directa entre a *mitologia troiana* no *Auto de Sibila Cassandra* e as principais esculturas do *jardim das estátuas*, o cenário e parte da motivação do *Auto do Velho da Horta*, as estátuas recém-descobertas de Apolo e do martírio de Laocoonte, que constantemente serviam como modelos (para desenho) aos artistas de então, o que traduz, sem dúvida da melhor forma, a *ideologia* profana e a *cousa nova* na época.

Sem dúvida que o *Cancionero General* de Hernando del Castillo está presente nesta peça de Gil Vicente, não apenas com Rodriguez del Padrón e o frade Íñigo de Mendoza, ou ainda com Rodrigo de Cota ou outros, pois o *Cancionero* constituiu uma motivação constante em toda a peça, tendo contribuído para a reunião e participação dos poetas da Corte portuguesa e, com

eles e com Mancias, talvez servido como mais um estímulo que leva Garcia de Resende à concretização da compilação de poemas e à sua publicação no *Cancioneiro Geral* em 1516.

Comparando (avaliando) esta leitura do *Velho da Horta*, com algumas das leituras mais divulgadas, – mais *tradicionais* – pensamos ter dado a perceber porque optámos por antecipar e tornar pública a leitura deste Auto. Pensamos ser preciso recuperar o sentido de cada uma das peças, e esta é uma das obras em que mais claramente se podem verificar os danos que causam no público em geral – e mais ainda nos jovens porque estão em formação – a divulgação de formulações e encenações mais toscas, até agora mais comuns, das peças de Gil Vicente.

As peças de Gil Vicente têm sido quase sempre apresentadas pela visão (concepção) do mais simples, do *parvo*, raramente atingindo as ideias mais harmoniosas e complexas (ou pelo menos tentando alcançar algumas delas), as ideias mais profundas expostas pelo *filósofo* autor da peça.

Devemos reconhecer que a peça de Gil Vicente que mais tem sido e continua a ser espezinhada é o *Auto das Barcas* (com as suas três partes), e não apenas por se ter começado desde logo por quebrar a sua unidade, possivelmente devido ao facto de ela ter sido publicada em avulso, à medida em que cada uma das partes ia sendo criada e representada. Pois, pode e deve ter havido essa intenção – estratégia planeada – do autor. Porque assim publicando as *Barcas*, tinha por objectivo *dissimular as acusações* (sobretudo as que ultrapassam as acusações *textuais* do diabo, o acusador), pois são acusações muito graves as que Gil Vicente faz ao Poder nesta sua obra, quem sabe se a ponto de pensar abandonar o seu país.

Contudo, o *Auto das Barcas*, depois de reduzido apenas à primeira parte, *Barca do Inferno*, por ser a obra mais divulgada é também aquela cuja “imagem” deformada se encontra mais enraizada na cultura portuguesa, da qual se fizeram e se fazem milhares de cópias, repetindo, imprimindo e recalcando ainda mais as deformações tradicionais, assim tornando mais difícil ver e aceitar nela aquilo que o autor do Auto nela mesma formula. Com a agravante de a juventude estar continuamente a ser formada na leitura pelo *parvo*, sedimentando mais uma já tradicional iliterícia por enormes falhas da escola – além da enorme ausência de leitura e interpretação de objectos de Arte, – a todos os níveis de ensino, e de uma deficiente programação da formação artística em todos os currículos escolares.

A par disto, sucede que o *Inferno*, a primeira parte do *Auto das Barcas* (a peça truncada das outras partes), é também a mais divulgada a nível internacional, interpretada ao nível do *parvo*, que assim é promovida pelas instituições culturais do Estado português, as Instituições que têm por função promover a Cultura do país, dificultando ainda mais a introdução de uma outra

leitura, pois sempre se condena qualquer *galileu* que tente mostrar a realidade de um outro modo.

A transformação conceptual hoje necessária em relação à obra de Gil Vicente talvez não seja tão complexa como a transformação que foi necessária aos universitários dos séculos XVI e XVII em aceitarem as obras de Copérnico e Galileu. Todavia, a dificuldade em ser aceite a nossa *leitura* do *Auto da Alma* de Gil Vicente, denotando talvez o défice de leituras (neste caso específico o *Enquiridion* de Erasmo, que mais parece nunca ter sido lido por *vicentistas*) e a delimitada cultura de muitos *especialistas*, constata-se pela demora nas “perícias” em classificar e arrumar (indexar) as nossas publicações nas poucas bibliotecas públicas – onde apenas são aceites e arquivadas por força da lei – o que reflecte bem o que afirmámos.

Os mesmos défices, e carácter de cultura, pudemos constatar em encenações das peças do dramaturgo e nas actuais preferências pelas *rapsódias* (como Íon), – porque nelas não há que considerar o sentido das obras e os seus conteúdos, que não se alcançam, – ou em algumas publicações recentes de obras e artigos sobre Gil Vicente e os seus autos. Cinco anos após a publicação de *Os Maios de Olhão e o Auto da Lusitânia de Gil Vicente...*

Imagine-se se o nosso primeiro estudo apresentado publicamente fosse sobre o *Auto das Barcas*? Certamente seria considerado uma “*blasfémia*” sobre o *Inferno*.

Porém constata-se ainda, pelo silêncio ensurdecador a que as nossas obras foram e estão sujeitas, apesar da sua ampla divulgação endereçada por correio a todas as Academias nacionais e às instituições académicas (Universidades) e culturais (Fundações, etc.) – e mais ainda pela informação pública, – que os livros que publicámos há dois anos estarão *congelados* em área reservada de um qualquer *Index*. Assim, a nossa opção em deixar para mais tarde uma leitura analítica do *Auto das Barcas* deve ser entendida sobretudo pelas razões expostas, mas queremos juntar outra, de “menor” importância: a falta de documentação sobre a História de Portugal – porque as referências a Portugal existem na peça – embora a peça trate da História da Europa, como as restantes peças de Gil Vicente.

Mas voltemos ao *Auto do Velho da Horta*.

Apresentação da peça

O tema central desta peça, na sua *forma aparente*, é o amor tardio. Um tema literário que naquele ano anda nas *bocas do mundo*, sobretudo na Corte, pois havia sido publicado em 1511 o *Cancionero General* de Hernando del Castillo, que além de incentivar os poetas, nas suas páginas divulga o *Diálogo entre el Amor y un viejo*, de Rodrigo de Cota.

Do *Diálogo...*, Gil Vicente retoma apenas o tema do amor patético de um Velho para construir uma *nova invenção*, dispondo os seguintes elementos no seu enredo: (1) o desejo de uma união derradeira (*vivo não no quero ser, mas cativo /.../ minha morte antecipada*), de um velho senhor com uma *donzela bela*, moderna e prudente que, no desfecho utópico do auto, há-de ser levada por um príncipe (como no desfecho de outras peças do autor); (2) os dissabores causados e sofridos por aquele desejo do Velho no seu meio familiar e social com a imposição do seu poder imperativo, força da sua vontade; (3) os expedientes avançados pelo Velho através da Alcoviteira, e desta para com os possíveis apoiantes daquela união, para alcançar os seus objectivos; (4) uma *peripécia* com a intervenção inesperada da força policial dirigida pelo representante da Justiça, o Alcaide, que na *acção dramática*, vem desfazer a dúvida sobre se os desejos do Velho se vão alcançar, confirmando o que se suspeitava pelas acções enganosas da Alcoviteira; e por fim (5) a *reviravolta*, num *deseñlace* que expõe o falhanço daquela desejada união do Velho – que se quer ver *cativo* na *Sepultura* – em prol da qual *gastou toda a sua fortuna (na Horta) com a Alcoviteira*.

Precedendo os desejos de união do Velho com a donzela, ou até tomando importância quase equivalente, surge a ligação do Velho com a Horta, com o seu pomar e a sua fonte, as suas verduras, – *as ervas novas* – as suas rosas, os seus cheiros, o esplendor de todo o seu *conteúdo*, não enunciado mas observado no cenário, onde alguns dos objectos presentes (adereços) são destacados na beleza do ambiente, e por isso são manifestados pela jovem: *Que rosa, que diamante, (85) que preciosa perla fina. (...) Que pomar e que verdura, que fonte tão esmerada!* (205). Tão forte é a ligação do Velho à sua Horta que nada nem ninguém o consegue afastar dela, aí permanece todo o dia – todos os dias, o mesmo se passa na (analepse) segunda parte – de manhã à noite, como refere o seu servidor: *Que fazeis vós cá até à noite?* E noutra ocasião observando o Velho: *que não há tanto que cá estou!* Nem a Velha, sua mulher, o consegue arrancar da Horta, correndo ele com ela do lugar...

Devemos considerar que a peça põe em primeiro plano (na acção) a ligação íntima do Velho com a sua Horta, pois é isso que dá o nome à peça... O Velho é inseparável da Horta. Em cada momento que a peça recomeça, é apenas o Velho que está presente no seu *jardim*, apreciando as obras de escultura que constituíram o início do primeiro museu.

O Velho pretende unir-se com a jovem numa extensão da sua Horta. A Horta é fonte de verduras e de cheiros para a panela, é fonte de cultura artística que todos procuram, sejam os figurantes martirizados sejam as damas da Corte, ou as jovens que vão à Horta em busca do que ali se cultiva e se desenvolve desabrochando em *ervas novas*.

Pela análise concluímos que o cenário – mais uma vez, como verificámos em *Alma*, ou *Índia* – constitui um dos factores importantes da peça. O cenário é a Horta do Velho, o *hortulus* ou *viridarium*, com o recheio inicial do Museu do Vaticano, uma fonte de cultura, de *ervas novas* – *olhai-me pela cestinha!* ...dirá a Alcoviteira (Miguel Ângelo) deixando lá na Horta a pintura da abóbada da Sistina (*cestinha*), parte da sua obra, – novas verduras e cheiros para a panela, alimentos para o homem no seu sentir e pensar.

Uma encenação terá de considerar este cenário e a estreita ligação do Velho ao seu *Jardim* e a todo o seu conteúdo. Esta intimidade do protagonista com o cenário constitui o começo e o fim, e permanece em toda a extensão da peça, pois *ao abrir* o cenário o Velho está percorrendo o seu *Jardim* e, observando as estátuas com atenção, inicia a sua reza – caracterizando o homem de fé – todavia, nota-se logo que o seu interesse são as Artes, a sua reza é dirigida à estátua de Apolo. Na época, a figura só pode ser o Papa Júlio II.

O riso surge provocado pelos contrastes entre o cenário, o protagonista e o texto do seu discurso, mais ainda com os diálogos da peça em contraste com um “*realismo*” do cenário, a compreensão das figuras nas personagens e com os múltiplos significados do texto, expresso na dualidade criada entre a *forma aparente* (o *ridículo* da figuração própria da comédia) e os conteúdos mais sensatos e próprios da peça. Acresce ao diálogo directo relativo à acção que se desenvolve em cena e da sua relação com o *mythos*, figurando factos da História, as referências relativas ao que se passa fora de cena, e com estas, ao desenrolar dos acontecimentos, nomeadamente com as intervenções do Parvo e da Velha, em contraste com o inteligível texto poético (de Mancias) glosado na peça.

Consideramos que a peça tem como elementos primeiros e fundamentais, o protagonista integrado no seu cenário, o (então) *jardim das estátuas*, (hoje o *pátio octogonal*) a primeira versão do Museu do Vaticano, no dia da inauguração (apresentação pública) da *pintura da abóbada* da Capela Sistina em 1 de Novembro de 1512. Assim ficaram definidos o *lugar* e o *tempo* da *acção dramática* que temos vindo a descrever, e quanto ao tempo que decorre

enquanto se desenvolve a acção também já dissemos tudo enquanto descrevemos a estrutura e os suportes reais da peça. Como se evidencia na peça destacam-se as *ervas novas*, a nova Arte da Renascença, as novas *rosas de ouro* – a rosa sistina, – a pintura de Miguel Ângelo na abóbada da Sistina, as novas edificações e, como acontecimento trágico, os episódios sobre a projectada *Sepultura*. A Moça é a alegoria que personifica tudo isto e, para infelicidade do Velho, vai culminar num falhanço da sua vontade, em grande parte devido às decisões por si próprio tomadas – como numa tragédia grega, – pois malogrado o seu casamento – a sua união na projectada sepultura – e gastos todos os seus meios, as suas quatro filhas (as nações: Veneza, Milão, Florença e Nápoles), por quem se esforçou na procura um futuro melhor, ficam sem nada que lhes possa garantir um futuro em segurança e sem cuidados.

Mas tudo isto era ainda insuficiente para Gil Vicente e, se não temos os objectos da cenografia e figurinos (dos quais ainda podemos imaginar qualquer aproximação), também não temos os objectos musicais, para os quais nem meios temos de os alcançar (se estão ao alcance de alguém, sabemos que em Coimbra há registos de música do século XVI que nunca ninguém cuidou, e menos leu), todavia temos a poesia. Devemos, pois, referir os outros primores da peça: os poemas na *acção dramática*.

O seu público mais habitual é bastante culto, os figurantes são muitos dos poetas da Corte e as suas musas, e se o poema *Cativo de minha tristura*, de Mancias, resume o *drama* do Velho (na *trama* do *enredo*, a aparência do *mythos*), no primeiro episódio da *acção dramática*, no diálogo com a Moça, Gil Vicente coloca na acção, isto é, põe em cena (encena) e desenvolve, o poema do galego Rodriguez del Padrón, *Siete gozos de amor*. Também este poema consta do *Cancionero General* (1511) de Hernando del Castillo, tal como a obra de Rodrigo de Cota a que antes fizemos referência.

As razões de Gil Vicente para ir buscar este poema, para além da referência e até relação com Mancias e a sua sepultura, é que este poema é uma paródia a muitos outros poemas religiosos da sua época que cantavam *os gozos de amor da Virgem*, como o do Marquês de Santillana, Íñigo Lopez de Mendoza (1398-1458), *Los gozos de Nuestra Señora*, ou o poema do franciscano, Fray Íñigo de Mendoza (1425?-1507?) – com larga presença no *Cancionero General* – também intitulado *Los gozos de Nuestra Señora* (Anunciação, Conceição, Reis Magos, Ressurreição, Ascensão, Pentecostes, Assunção)... Perante *este* poema (ou outro de outro poeta, mas para quem lê pelo *Cancionero* podia ser este) e a vida social do seu autor, Rodriguez del Padrón (1395?-1452?), usa a ideia dos gozos da Virgem para referenciar e desenvolver os *sete gozos de amor* e um finalizar (no cabo), como o então jovem frade nos seus versos, dirigindo os seus amores a uma donzela, de quem não será, nem podia ser, correspondido, pelo que os seus prazeres se resumem a *ver e desejar*.

Para uma reconstituição da encenação é importante conhecer o que envolve estas obras e os seus autores, a fim de tentar perceber as motivações e as intenções de Gil Vicente quando coloca *na acção* da sua peça a paródia de Rodriguez del Padrón.

Primeiro, o *Cancionero General* (1511) está fresco na memória de todos, acabou de se imprimir, depois porque vem avivar a lembrança dos poetas de uma elite cultural comum, e por fim, porque nesta obra Gil Vicente encontra *matéria disponível* acessível ao uso, de modo a facilmente fazer chegar a sua *mensagem* não apenas aos espíritos mais cultos, mas a todos os que tinham acabado de ler o *Cancionero*. E nele, em *Otras coplas de Vázquez de Palencia contra Fray Yñigo de Mendoza...*, diz a certo passo: *Que este religioso santo / metido en vanos placeres / es un lobo en pardo manto... / Como entiende y sabe tanto / del tracto de las mugeres!* ... Assim era conhecido Fray Íñigo de Mendoza, mas também pelos poemas eróticos feitos na juventude. Poderia ter sido por *Los gozos de Nuestra Señora* deste frade (ou de outro) que, parodiando, Rodriguez del Padrón incluiu nos seus versos a atitude do poeta, colocando-o às portas do templo fazendo versos à Virgem (ou uma virgem) ...

Ante las puertas del templo / do recibe el sacrificio, / Amor, en cuyo servicio / noches y dias contemplo: // La tu caridad demando / obedescida, Señor, / a aqueste ciego amador, / el qual te dirá cantando / si de él te mueve dolor, / los siete gozos de amor.

Claro que não sabemos se o poema de Rodriguez del Padron teve origem nas atitudes e nas obras de Fray Íñigo de Mendoza, mas isso não é importante para o caso, pois como este frade havia outros, muitos outros, e o que Gil Vicente faz é pegar nesta ou noutra situação semelhante (na comédia: algo *provável* – Aristóteles – ou *possível de ter sucedido*) para assim motivar o seu público para a *acção* do *Velho da Horta*.

O poema de Rodriguez del Padrón não chega a ser ofensivo da Virgem nem da religião, o autor remete a paródia para os *gozos do frade* que se vê cego de paixão, ansioso e transbordando de desejo, em confronto com a Virgem, afinal uma donzela da qual não obtém *favores* e nem os seus *sete gozos de amor* alcança, e assim sendo, não lhe resta senão a sorte de Mancias e com ele ficar na sepultura.

O Papa Júlio II – um pouco mais novo que o frade Íñigo – era também frade franciscano e *também apaixonado* por uma *donzela*, a Moça. E também ele se encontra *ante las puertas del templo / do recibe el sacrificio...* Ao colocar na *acção* os *Siete gozos de amor*, Gil Vicente evoca a situação de um frade franciscano às portas do Templo, podemos, portanto, ler nisso não apenas a sua motivação mas ainda a sua intenção de vestir o Velho com as vestes do Papa, o que na altura da primeira representação terá acontecido.

No desenrolar da acção vemos que o Velho, além de apto na música e canto, nos informa que ainda *há de vir a fazer trovas*, pois também ele, como Mancias, *por isso* deseja morrer...

A poesia vai voltar a estar presente na acção, depois, no diálogo com a Alcoviteira – onde são glosados alguns versos de Mancias, – evidenciando a acção que, como o poeta eterno enamorado, também o Velho prevê para si um destino semelhante, e que, como ele foi sepultado assim deseja que a Alcoviteira o una com a Moça.

Pelo que conhecemos da biografia, nos dois últimos anos de vida do Papa Júlio II, o seu estado de saúde pode *ler-se* no retrato realizado por Rafael Sânzio, onde a figura denota bem a debilidade do homem. Este mesmo estado de grande fragilidade do Velho se dá a entender pelas palavras da Moça no diálogo.

A figura do Velho, na primeira parte da peça, deve pronunciar bem a sua velhice, a sua fraqueza e o quanto débil se encontra já – digamos, *com os pés para a cova*, até para melhor evidenciar o ridículo da situação – para que, na segunda parte, e com a clareza suficiente, se possa evidenciar a analepse, e, nesse contexto, através da mesma cantiga – que repete durante as saídas de cena da Alcoviteira – se torne evidente ao público o seu progressivo envelhecimento, de modo que, por fim, depois da saída do Alcaide e com a entrada da Mocinha, o Velho se apresente tal como se apresentou no início da peça. Mostrando-se que a acção retoma o que se passou na primeira parte quando a Moça saiu de cena e deixou o Velho sozinho.

O episódio dos diálogos com o Parvo e com a Velha figuram os conflitos políticos e ideológicos em curso e, por isso, a *expressão do drama* das personagens deve reflectir também a situação socio-política, pelo *domínio imperativo* do Velho sobre as restantes personagens.

A *peripécia* deve surgir como surpresa e fazer sentir o temor que a pouco e pouco se vai esmorecendo pela intervenção cada vez mais firme da Alcoviteira.

E por fim na parte final, no êxodo, apresenta-se a fantasia com todo o esplendor. Começa por ser em tudo semelhante ao início da peça, mas transforma-se com a aproximação das personagens da *fonte tão esmerada*, onde a vidente (Mocinha) vai ler o futuro.

São personagens do Auto: (1) o Velho figurando o Papa Júlio II, integrado no cenário, o seu Museu (Horta); (2) a Moça figurando a Arte, a *cousa nova* de Miguel Ângelo; (3) a Alcoviteira (um homem, actor) para realizar a *união derreadeira* do Velho com a Moça (a *Sepultura*), figurando o próprio Miguel Ângelo; (4) o Parvo que figura um dos Cardeais, um servidor da Igreja de Roma e do Papa; (5) a Velha, mulher do Velho, que figura a Igreja instituição; (6) a

Mocinha que vem figurando uma *vidente* que, como *ex-machine*, vai descrever a sua visão do futuro próximo; (7) o Alcaide, que se figura com a sua própria função, a de oficial de justiça, introduz a inesperada peripécia na acção; e (8) quatro figurantes activos, os Beleguins que acompanham o Alcaide para levarem a Alcoviteira à prisão.

O *Auto do Velho da Horta* constitui, pois, uma Comédia que poderia ter por título aquele mesmo que foi dado ao caso por Miguel Ângelo, segundo Condivi (1525-1574):

A Tragédia da Sepultura.

Júlio II morreu em Fevereiro de 1513, na altura Portugal era uma potência europeia, e nesse ano seguiu para a Itália uma grandiosa embaixada – com muitas dezenas de representantes da nobreza portuguesa – chefiada por Tristão de Cunha, que após uma recepção espectacular em 1514, permanecerá em Roma durante alguns meses.

Considerando esta situação, caberá aqui colocar a (piada) questão:

Esta peça de Gil Vicente terá sido conhecida, ou descrita em Itália, a peça terá tido algum eco, através de um embaixador, algum cortesão, ou de alguém daquela comitiva? Miguel Ângelo terá ouvido falar desta *Tragédia da Sepultura*?

Devemos insistir: o que a seguir apresentamos são apenas *ideias* a ter presentes numa encenação. Não apresentamos aqui qualquer proposta de encenação.

A peça pode iniciar-se com a presença de figurantes, – visitam o Museu – observando e deleitando-se com as estátuas. Podemos ver os figurantes a entrar e sair no decorrer da peça, ou programar as entradas e saídas que fazem, – os percursos dos figurantes – criando alguma motivação do público para as estátuas, para as peças de ourivesaria – as *rosas de ouro* – e para os aromas das plantas. A fonte *tão esmerada* pode ser um atractivo para os figurantes.

Figurando na *acção* (nas *atitudes* do Velho e da Moça) o poema *Siete gozos de amor* e o diálogo de Platão, *Hípias*, pode encenar-se o descrito no poema e o que sucede no diálogo:

*Ante las puertas del templo
do recibe el sacrificio,
Amor, en cuyo servicio
noches y días contemplo.*

La tu caridad demandando (5)
*obedescida, Señor,
a aqueste ciego amador,
el qual te dirá cantando
si de él te mueve dolor,
los siete gozos de amor.* (10)

A didascália inicial não nos parece de Gil Vicente. Até pela posição da referência à entrada do Velho.

Anda o Velho pela manhã na Horta, *espairecendo*, ao chegar próximo da estátua de Apolo, é-lhe dado espaço aberto, e aí inicia a sua *reza*.

A *reza* do Velho é um *diálogo* com a estátua de Apolo. O monólogo, quase coloquial, serve para identificar e caracterizar o Velho: um homem de fé, mas o seu mundo espiritual é, sobretudo, o das Artes plásticas, e as suas preferências *dirigiam-se* para a antiguidade: a Arte greco-romana.

Auto do Velho da Horta

Gil Vicente

1512

Esta seguinte farsa, é o seu argumento, que um homem honrado e muito rico, já velho, tinha uma horta. E andando uma manhã por ela espairescendo, sendo o seu hortelão fora, veio uma Moça de muito bom parecer buscar hortaliza, e o Velho em tanta maneira se namorou dela que por via de uma Alcoviteira gastou toda sua fazenda. A Alcoviteira foi açoutada, e a Moça casou honradamente.

Entra logo o Velho rezando pela horta.

Foi representada ao mui sereníssimo rei dom Manuel, o primeiro deste nome.

Era do Senhor de 1512.

[Prólogo]

1

Velho

Pater noster criador
qui es in celis poderoso
sanctificetur senhor
nomen tuum vencedor
nos céus e terra piedoso.

Adveniat a tua graça
regnum tuum sem mais guerra

[...aça]

voluntas tua se faça
sicut in celo e in terra.

5

Após a volta pelas estátuas: Apolo, o Laocoonte e outras; a *reza* ao espai-recer, ainda que em silêncio, continua até à entrada da Moça.

Pelo seu jardim, o Velho anda deslumbrado pelas “*ervas novas*” – o projecto encomendado da Sepultura, a Basílica de São Pedro, as jovens *rosas de ouro*, – *rosa sistina* – a estátua de Bolonha já destruída, a pintura da abóbada da Capela Sistina, sobretudo as esculturas de Miguel Ângelo, dominam toda a sua vida espiritual.

A Moça, a personificação alegórica da imagem que o Velho faz da *jovem Arte da Renascença* – a *donzela bela*, as *ervas novas* que nascem no seu jardim.

[1º. episódio]

A Moça surge como a *erva* mais recente a desabrochar no seu *Jardim*, a pintura da abóbada da Capela: *Onde se criou tal flor, eu diria que nos céus*.

Nos *muros* que sustentam o vão da abóbada da Sistina, *damas se acharão que não são vosso sapato*.

Está caracterizada a Moça...

O confronto do Velho com a Moça, o diálogo vai percorrer as *ideias* que Platão colocou em *Hípias* (maior), no diálogo entre o sofista e Sócrates.

Hípias apresenta-se como o maior sábio da Grécia e Sócrates pretende adquirir o saber: *o que é o Belo (a Arte)*? Assim, confronta as ideias do Belo – *o que é o Belo em si?* – com o *pensamento* de Hípias.

E se no *drama* de Platão se analisa a questão, neste *drama* de Gil Vicente – na *Tragédia da Sepultura* – o Belo *acontece*, percorrendo todos os patamares da *linha dividida na vertical*, o Belo dá-se a *ver*, ou a *ler* e a *ver*, num *prazer inteligível*.

2

Panem nostrum que comemos
cotidianum teu é
escusá-lo não podemos
inda que o não merecemos
tu da nobis hodie.

10

Dimitte nobis senhor
debita nossos errores
sicut et nos por teu amor
dimittimus qualquer error
aos nossos devedores.

15

3

Et ne nos Deos te pedimos
inducas per nenhum modo
in tentationem caímos
porque fracos nos sentimos
formados de triste lodo.

20

Sed libera nossa fraqueza
nos a malo nesta vida
amen por tua grandeza
e nos livre tua alteza
da tristeza sem medida.

25

[I Acto]

Entra a Moça na horta e diz o Velho:

4

Velho Senhora benza-vos Deos.
Moça Deos vos mantenha senhor.
Velho Onde se criou tal flor,
eu diria que nos céus!?

30

Moça Mas no chão!
Velho Pois damas se acharão
que não são vosso sapato.
Moça Ai como isso é tão vão!
E como as lisonjas são
de barato.

35

Como no *drama* de Platão, a *ideia de Arte* – a ideia do Belo, do natural à produção humana (a Arte) – ascende progressivamente na *linha dividida*:

...do *instinto* ao *desejo*, pela *donzela bela*, seguindo-se o mundo sensível e das crenças, pelos cheiros, pela visão serena da natureza, dos animais, do paraíso; depois mostra-se o mundo prático e objectivo, do mais rico, pela riqueza dos materiais, o mármore (fonte), as pérolas e rubis, até ao mais útil (a pressa, cheiros para a panela), assim atingindo o racional tanto pelo necessário como pelo prazer de bem-estar, etc.. Sempre presente está o amor e a sedução, os seus acordos, os seus conflitos naturais, a ansiedade e as perspectivas de prazer... E com o amor há de surgir o *não-dito*, e o que *não se mostra ao olhar*, o *prazer inteligível* do Belo no *mythos* da peça.

A peça desenrola-se nas duas frentes, na forma aparente, pela comédia burlesca mais simples e na sua forma mais erudita da comédia de valores.

E esta tem várias frentes.

Movimentam-se, o Velho tosse...

O diálogo evidencia a comédia lida em primeiro plano, mas os ingredientes para a percepção dos outros planos têm de estar bem figurados na acção.

Na acção os *planos* que fazem apelo ao entendimento, depois do cenário e dos figurantes, passam tanto pela encenação como pela representação, pela actuação dos actores. E a actuação está *descrita* nos *Siete gozos de amor*.

5			
Velho	Que buscais vós cá donzela,		40
	senhora, meu coração?		
Moça	Vinha ao vosso hortelão		
	por cheiros para a panela.		
Velho	E a isso		
	vindes vós, meu paraíso,	45	
	minha senhora, e não al?		
Moça	Vistes vós, segundo isso,		
	nenhum velho não tem siso		
	natural.		
6			
Velho	Ó meus olhinhos garridos,	50	
	minha rosa, meu arminho.		
Moça	Onde é o vosso ratinho?		
	Não tem os cheiros colhidos?		
Velho	Tão de pressa		
	vindes vós, minha condessa?	55	
	Meu amor, meu coração.		
Moça	Jesu! Jesu, que cousa é essa?		
	E que prática tão avessa		
	da razão!		
7			
	Falai, falai doutra maneira!...	60	
	Mandai-me dar a hortaliça.		
Velho	Grã fogo de amor me atíça...		
	Ó minha alma verdadeira.		
Moça	E essa tosse?		
	Amores de sobreposse	65	
	serão os da vossa idade!...		
	O tempo vos tirou a posse.		
Velho	Mais amo, que se moço fosse		
	com a metade.		
8			
Moça	E qual será a desastrada	70	
	que atente em vosso amor?		
Velho	O minha alma e minha dor,		
	quem vos tivesse furtada.		

*Yo sólo dirán que fue
el ciego contemplador
que cegó tu resplandor
la ora que te miré.*

El sol no pudo causar (25)

*con toda su claridad
lo que tu sola beldad;
mas no es de maravillar;
¡O si tanta o la meitad
fuesse la tu piedad!* (30)

Solo yo, triste, diré (50)

*deste prazer no gozando,
que nuestra ley, más amando
de lo que manda, passé.*

*Amador que tanto amasse
no digan que ser pudiesse;* (55)
*yo sólo dirán que fuesse
aqueel que la ley passasse
de amar y amor venciesse.*

O Velho avança...

A Moça até aqui deixava-se seduzir
e brincava com isso...

A Moça irrita-se e reage...

Ora, dá-lhe lá favores! ...

Com a reacção acesa do Velho a Moça acalma-se...

A Moça torna-se condescendente...
Quer chamar o Velho à realidade. O seu
discurso quer-se didáctico, mas com as
desaventuras que o homem diz sentir
volta a irritação.

Não vedes que sois já morto...

Moça Que prazer!

Quem vos isso ouvir dizer 75
cuidará que estais vós vivo...,
ou que sois para viver.

Velho Vivo, não no quero ser,
mas cativo!

9

Moça Vossa alma não é lembrada 80
que vos despede esta vida?

Velho Vós sois minha despedida,
minha morte antecipada.

Moça Que galante!... 85
Que rosa, que diamante,
que preciosa perla fina.

Velho Oh fortuna triunfante!
Quem meteu um velho amante
com menina?

10

O maior risco da vida, 90
e mais perigoso é amar...,
que morrer, é acabar,
e amor, não tem saída.

E pois, penado 95
ainda que seja amado,
vive qualquer amador...

Que fará o desamado
e sendo desesperado
de favor?

11

Moça Ora, dá-lhe lá favores! 100
Velhice, como te enganas.

Velho Essas palavras oufanas
acendem mais os amores.

[...uras]

Moça Bô homem, estais às escuras, 105
Não vos vedes como estais!?

Velho Vós me cegais com tristuras,

Os *Siete gozos de amor* têm outras estrofes que podem evidenciar estas ou outras partes da **acção dramática** nos diálogos da peça.

Si fue de mí ofendido (80)
amor y sus servidores
algún día,
fue por no ser entendido
que en bivo fuego de amores
yo ardía. (85)

Ni tu merced entendiese
la tal flama
yo sentir y padecer,
con temor que no ardiessse
la tu fama (90)
por causa de me valer.

Lo que el seso resistiendo,
tú ni otro pudo oir
jamás de mí,
ya biva muerte muriendo, (95)
con desseo de morir,
te descubrí.

como el que es puesto a tormento,
que por fuerça
su mal viene a confesar (100)
y tornando al sentimiento,
más se esfuerça,
de lo encobrir o negar.

mas vejo as desaventuras
 que me dais.

12

Moça Não vedes que sois já morto
 e andais contra natura?

110

Velho Ó flor da mor formosura,
 quem vos trouxe este meu horto?

Ai de mi!

Porque assim como vos vi
 cegou minha alma e a vida...,
 e está tão fora de si,
 que em partindo-vos daqui
 é partida.

115

13

Moça Já perto sois de morrer...
 Onde nasce esta sandice,
 que – quanto mais na velhice –
 amais os velhos viver?

120

E mais querida
 – quando estais mais da partida –
 é a vida que deixais!?

125

Velho Tanto sois mais homicida!
 Que quando amo mais a vida,
 ma tirais.

14

Porque a minha hora de agora
 val vinte anos dos passados...,
 que os moços namorados
 a mocidade os escora.

130

Mas um velho
 em idade de conselho,
 de menina namorado...
 Ó minha alma e meu espelho!
 Moça Ó miolo de coelho...,
 mal assado!

135

15

Velho Quanto for mais avisado
 quem de amor vive penando,

140

*De moverte a compasión
no te debes retraer
yo ver bien y conocer,
aunque ciego, mi pasión.*

*La pena del pensamiento (35)
y deseo no cumplido
aunque el sentido he perdido,
con doble sentido siento:
quanto más mi muerte pido,
se dobla más mi sentido. (40)*

A Moça encanta-se com as ideias do Velho sobre o amor...

Manifesta o desejo de encontrar tais namorados... Quando ela por si própria apenas conhece gente interessada no seu dinheiro.

O Velho avança, ele está ali...

Todo ele é desejo.

A Moça torna a irritar-se...

Que velho tão sem sossego!

**Perante a insistência do Velho
a Moça insulta-o...**

Remelado!... Meio cego!!!

Perante os insultos da Moça, o Velho é diplomático e, aceitando as palavras, sublinha ainda mais as referências aos seus desejos e sua vontade.

Evocando o incómodo sofrido por quem tem de suportar as paixões de um Velho impertinente, a Moça depois de o aturar mais uma vez nos seus avanços, diz estar com pressa, que se quer ir embora... Que prefere ser atendida pelo Hortelão...

O vosso hortelão não vem!?

O Velho estende os braços apontando as estátuas, afirmando que toda a sua Horta é dela, toda ela é Arte...

terá menos siso amando,
porque é mais namorado.

Em conclusão:
que amor não quer razão,
nem contrato, nem cautela,
nem preito, nem condição,
mas penar de coração
sem querela.

145

16

Moça U-los esses namorados?
Desinçada é a terra deles!
Olho mau se meteu neles,
namorados de cruzados...

150

Isso si!

Velho Senhora, eis-me eu aqui,
que não sei senão amar...
O meu rosto de alfeni,
que em forte ponto vos vi
neste pomar.

155

17

Moça Que velho tão sem sossego!
Velho Que garredice me vistes?
Moça Mas, dizei, que me sentistes?
Remelado!... Meio cego!!!

160

Velho Mas, de todo...

Por mui namorado modo
me tendes, minha senhora,
já cego, de todo em todo...

165

Moça Bem está, quando tal lodo
se namora!

18

Velho Quanto mais estais avessa
mais certo vos quero bem.

170

Moça O vosso hortelão não vem!?
Quero me ir, que estou de pressa!

Velho Ó formosa!

Toda minha horta é vossa.

A Moça chega junto da fonte e observa, na água da fonte o seu reflexo, uma **rosa sistina** e expressa a sua admiração pela peça de ourivesaria.

O objecto (adereço) está presente noutro lugar e mostra-se através de um jogo de espelhos...

O Velho assume-se como poeta, *livre* e experiente, e o seu discurso torna-se manso e didáctico, mas explicativo em relação à *acção dramática*. Entrega-se ao seu amor.

Sugere a *rosa de ouro (rosa sistina)*.

Quantos aman atendiendo (180)
desaman desesperando,
y yo menos esperando,
más en el fuego me enciendo.

La voluntad no movable,
desseosa, (185)
¿quién la puede constreñir?
Quando a Dios es imposible
la tal cosa,
yo no puedo resistir.

Com a aproximação da Moça à fonte, surge mais uma vez um reflexo seu, agora a imagem mostra o projecto da Sepultura do Velho.

Moça Não quero tanta franqueza! 175
Velho Não por me serdes piedosa,
porque quanto mais graciosa
sois crueza.

19
Cortai tudo sem partido!
Senhora, se sois servida, 180
seja a horta destruída,
pois seu dono é destruído.

Moça Mana minha!
Achastes vós a daninha!?... 185
Porque não posso esperar
colherei alguma coisinha,
somente por ir asinha
e não tardar.

20
Velho Colhei rosa, dessas rosas, 190
minhas flores, colhei flores...
Quisera que esses amores
foram perlas preciosas.

E de rubis
o caminho por onde is, 195
e a horta, de ouro tal
com labores mui subtis,
pois que Deos fazer-vos quis
angelical.

21
Ditoso é o jardim
que está em vosso poder! 200
Podeis, senhora, fazer
dele o que fazeis de mi.

Moça Que folgura!...
Que pomar e que verdura, 205
que fonte tão esmerada!
Velho Na água, olhai vossa figura,
vereis minha sepultura
ser chegada.

**Cantando a Moça pergunta:
Que menina colhe as flores?
Se não tem amores...**

**A menina colhe a rosa florida...
para os cheiros da panela,
para os aromas do seu vaso...**

**Por mais que o Velho rogue que
corresponda aos seus pedidos,
A Arte não nos tem amores...**

Após a cantiga e o colher das rosas e das malvas e outros cheiros, a acção vai concluir os *gozos de amor*, para depois voltar à pintura da Capela Sistina, para fechar a cena nas imagens (Arte) do início do diálogo.

**Antes evoca a sua Sepultura.
Pois, que me levais a mim...**

Que a Moça faça algo, que leve o seu corpo. O Velho pressente a morte, fina-se em poder do seu amor...

Morrer sentindo ser tratado como brinquedo dado a um menino, como um pássaro na mão de uma criança.

**O pedido de uma rosa prepara
a acção dramática para figurar –
configurando outro conteúdo –
uma cena evocando a Criação de
Adão na pintura na abóbada da
Capela Sistina.**

**No Teatro é figura do Velho,
Papa Júlio II, antes figurado
em Júpiter (e Moisés), que
como Deus-Todo-Poderoso
(como na pintura) ao receber
da rosa mão da Moça lhe pega
na mão segurando-a com deli-
cadeza.**

Canta a Moça:

22

Moça Cuál es la niña
que coge las flores?...
Si no tiene amores...

210

Cogía la niña
la rosa florida...

El hortelanito
prendas le pedía...
Si no tiene amores...

215

Assim cantando, colheu a Moça da horta o que vinha buscar, e acabado diz:

23

Moça Eis aqui o que colhi.
Vede! Que vos hei de dar?
Velho Que me haveis vós de pagar!?
Pois, que me levais a mi...

220

Oh coitado!
Que amor me tem entregado
e em vosso poder me fino...
Porque sou de vós tratado
como a pássaro, em mão dado
de um menino.

225

24

Moça Senhor, com vossa mercê!?
Velho Por eu não ficar sem a vossa,
queria de vós uma rosa.
Moça Uma rosa! Para quê?

230

Velho Porque são
colhidas de vossa mão!
Deixar-me-eis alguma vida,
não isenta de paixão,
mas será consolação
na partida.

235

Por momentos assim ficam ambos de braços estendidos um ao outro: momento mágico.

Gil Vicente, nesta imagem, figura a Criação de uma erva nova, a Moça na Arte da Renascença, na obra levada cabo pela acção do Papa Júlio II.

Com a saída da Moça, o Velho afasta-se da fonte em direcção às estátuas e perante elas exprime o seu infortúnio.

Devemos lembrar que, como é mais habitual nas peças de Gil Vicente, a fala nos diálogos é coloquial e com largas pausas, em geral não há recitação.

[2º. episódio]

A entrada do Parvo dá novo início à figuração da História da Europa.

Se antes se figurava o acontecimento da inauguração da pintura, com a reabertura da Capela Sistina, a apresentação da pintura da abóbada, e com isso a visita ao *jardim das estátuas*, a apresentação das rosas de ouro, toda a nova Arte da Renascença (*ervas novas*), e se evidenciava a acção de Júlio II no processo, agora no segundo episódio, a acção vai figurar as questões políticas e sobretudo a situação ideológica no interior da Igreja.

Gil Vicente vai figurar o Poder imperativo do Papa – um Velho doente já perto da morte – que enfrenta a oposição de alguns Cardeais e da Igreja, em geral, no que se refere à Arte. Mas sobretudo enfrenta a ameaça de novo Cisma com a França ainda a opor-se ao Concílio de Latrão e a querer fazer valer as decisões de Pisa (Milão, Lyon).

O Parvo (Erasmus) tenta restabelecer a união no seio da Igreja, com o sentido na sua reforma, mas sem devaneios intelectuais, somente doutrinários.

25

Moça Isso é por me deter!?
Ora tomai! Acabar...

Tomou-lhe a mão.

Jesu! E quereis brincar?
Que galante! E que prazer...

240

Velho Já me deixais?
Lembre-vos que me lembrais
e que não fico comigo...

[...momentos após a saída da Moça]

Ó marteiros infernais! ...
Não sei por que me matais,
nem o que digo.

245

Vem um Parvo, criado do Velho, e diz:

26

Parvo Dono, dizia minha dona:
Que fazeis vós cá até à noite?
Velho Vai-te daí, não te açoitae!
Oh dou ò decho a chaçona...

250

Sem saber!...

Parvo Diz que fôsseis vós comer
e que não moreis aqui.
Velho Não quero comer nem beber!
Parvo Pois que haveis cá de fazer?
Velho Vai-te di!...

255

27

Parvo Dono, veio lá meu tio
estava minha dona, então ela
foi-se-lhe o lume pela panela...
Se não acertá-lo acario?

260

Velho Ó senhora,
como sei que estais agora

Já abordámos, na análise que fizemos deste auto, as referências que o Parvo faz ao seu tio (a figura de Luís XII ausente da acção).

O Parvo pela voz da Igreja tenta (o mais possível) afastar o Velho do **jardim das estátuas**, mas para ele é essa a sua vida. Do seu **jardim** não quer sair, não pretende abandonar a sua adoração pela Arte.

Muito embora a situação ideológica, próxima de criar uma divisão, no interior da Igreja seja grave – *foi-se-lhe o lume pela panela* – o Velho mantém firme as suas ideias e, sobretudo, o seu querer e poder.

Na linguagem de Parvo:

Se não acertá-lo acario?

Com partidários de Luís XII em Latrão: Se (o Velho) não estiver presente (acertar) como o confrontar? (Como o acarear)...

Todavia o Velho só pensa na Moça, a sua mente está com a Arte.

Está a panela cozida, o Concílio de Latrão preparando e cozendo ideias e o Velho nem lá vai participar. O Parvo ameaça o Velho com a morte (fim do centralismo no Papado), mas ele tem a sua firmeza inabalável.

Antes preferia libertar-se...

Deus me faria mercê de me soltar as amarras!

O Velho impõe-se com toda a firmeza, mandando o Parvo ir buscar a viola. Este, obediente, sai rogando pragas, mas comenta: *Estão os outros jentando e cantaremos!*

O comentário do Parvo ao sair pode ser dirigido ao público.

Durante esta cena são evidentes muitos momentos de pausa em que o Velho adora as estátuas e nem ouve o Parvo.

O objectivo será evidenciar que o Velho tem querer próprio e não obedece a nada (preceitos, regras, missão, obrigação, conselhos) nem a ninguém.

sem saber minha saudade...

Ó senhora matadora,
meu coração vos adora
de vontade.

265

28

Parvo Raivou tanto rosmear...
Oh pesar ora da vida,
está a panela cozida...
Minha dona quer jentar!

270

Não quereis?

Velho Não hei de comer, que me pes,
nem quero comer bocado!

Parvo E se vós, dono, morreis!?
Então despois não falareis
senão finado.

275

29

Então, na terra, nego jazer...
Então finar, dono, estendido!

Velho Oh quem não fora nascido
ou acabasse de viver.

280

Parvo Assim, pardeos!
Então, tanta pulga em vós,
tanta bichoca nos olhos...
Ali! C' os finados, sós...
E comer-vos-ão a vós
os piolhos!

285

30

Comer-vos-ão as cigarras
e os sapos... Morrê, morrê!
Velho Deos me faria mercê
de me soltar as amarras!

290

Vai saltando!

Aqui te fico esperando,
traze a viola e veremos!

Parvo Ah corpo de São Fernando!
Estão os outros jentando
e cantaremos!

295

Com a saída do Parvo o Velho comenta os seus dissabores com ele, comparando a mente mais simples do Parvo consigo próprio, e tendo uma certeza: que se fosse como ele, não estaria ardendo no fogo do desejo, nem sentiria tanta dor pela **ausência** da Moça.

Após alguns momentos em que o Velho vai espairecendo, adorando as estátuas e apreciando as rosas, o Parvo apresenta-se com a viola, então, exclamando, pergunta-lhe:
Hei-de morrer!?

Após a entrega da viola, o Parvo informa o Velho de ter contado à sua dona (Igreja) dos prazeres dele pela rosa e de querer agora também tocar viola (tanger). E avisa-o que a Velha ficou danada.

Com calma o Velho trata o Parvo como um filho e manda-o embora, dando-lhe um recado para a Velha:
que não há tanto que cá estou!

Todavia o Parvo torna-se furioso, como quem esperava ter convencido o Velho a ir às reuniões do Concílio, em São João de Latrão.

Ireis vós para o Sanhoane?

O Velho, abana a cabeça e move a bengala em sinal de negação, confirmando que não... E o Parvo perde as estribeiras, admitindo ir a Pisa ao Conciliábulo **buscar outro Amo**.

E sai, como quem lá vai!

Pouco depois entra a Velha destemperada e o Velho roga pragas!

Esta dama onde mora?

Exclama a pergunta retórica que se refere à Moça (a Arte), na Sepultura de Júlio II, o que de momento ninguém mais sabe onde e se alguma vez será construída.

[...sai o Parvo para ir buscar a viola.]

31

Velho Quem fosse do teu teor,
por não sentir tanta praga,
de fogo, que não se apaga
nem abranda tanta dor...

300

[Após uma pausa, volta o Parvo com a viola.]

Hei de morrer!?

Parvo Minha dona quer comer,
vinde eramá dono, que brada!
Olhai, eu fui-lhe dizer
dessa rosa e do tanger...,
e está raivada!...

305

32

Velho Vai-te tu, filho Joane!
E dize que logo vou,
que não há tanto que cá estou!
Parvo Ireis vós para o Sanhoane?

310

Pelo céu sagrado,
que meu dono está danado!
Viu ele o demo no ramo!?
Se ele fosse namorado
logo eu vou [*conciliábulo*]
buscar outro amo.

315

315a

Vem a mulher do Velho e diz:

33

Velha Ui amara do meu fado!
Fernandeanes, que é isto?
Velho Oh pesar do antecristo
c' a velha destemperada!

Vistes ora!?

320

Velha Esta dama onde mora!?...
Ui amara dos meus dias!
Vinde jantar, na mãora
que vos metedes agora
em musiquias!?

325

Se no diálogo de confronto do Velho com o Parvo se figurava a posição de Júlio II perante os Cardiais reunidos em São João de Latrão (V Concílio), neste diálogo, com a Velha, Gil Vicente figura o confronto do Papa com a Igreja.

A posição do Papa dentro da Igreja é para Júlio II de comando absoluto, ele está no lugar de Pedro a quem Cristo entregou as chaves do Céu e a Igreja tem de estar submetida ao seu querer e aos seus desejos, à sua vontade imperativa.

E sobre isto não há discussão! Ele está a criar a nova (imagem) Igreja, o seu Templo de Apolo.

O diálogo é áspero e compassado, o Velho nem sempre dá atenção à Velha, distrai-se com as estátuas.

– *Agora, com as ervas novas, vos tornastes vós granhão!?*

Ainda uma referência à *cousa nova*, a Arte de Miguel Ângelo, pintura e escultura... A seguir o Velho introduz a primeira referência a Mancias: *que hei de vir a fazer trovas!*

Queria morrer *por ao seu amor trovar...* Ao amor fazer trovas, pelo e com o seu amor ser sepultado.

Isto mesmo sublinha o Velho:

Nunca o demónio com outra coisa me impeça, senão morrer de namorado. (...) Deixai-me ser namorado.

A Velha tenta, de todas as formas, demover o Velho daquela sua fixação na Moça, sobretudo das *ervas novas*, mas apesar da sua forte insistência, também em forma de o fazer ver o ridículo da situação, – *Quer já cair da tripeça e tem rosa na cabeça, e embicado!* – nada o consegue convencer.

Pragueja: *Mas, que vos tome ainda o demo /se vos já não tem tomado!*

Então, o Velho, já saturado de aturar a Velha, corre com ela ameaçando-a com o seu bastão (com a bengala que usava nos últimos anos).

34

Velho Pelo corpo de São Roque!
Comendo ò demo a gulosa...

Velha Quem vos pôs i essa rosa?
Má força que vos enforque!

Velho Não curar!
Fareis bem de vos tornar
porque estou muí mal sentido...
Não cureis de me falar,
que não se pode escusar
ser perdido.

330

335

35

Velha Agora, c' as ervas novas,
vos tornastes vós granhão!?

Velho Não sei que é, nem que não,
que hei de vir a fazer trovas!

Velha Que peçonha!
Havei màora vergonha
a cabo de sessenta anos...
Que sondes já carantonha!

340

Velho Amores de quem me sonha
tantos danos.

345

36

Velha Já vós estais em idade
de mudardes os costumes.

Velho Pois que me pedis ciúmes
eu vo-lo farei, verdade.

Velha Olhade a peça!
Nunca o demo em al me impeça,
senão morrer de namorado.
Velha Quer já cair da tripeça
e tem rosa na cabeça,
e embicado!

350

355

37

Velho Deixai-me ser namorado,
porque o sou muito, em extremo.
Velha Mas, que vos tome inda o demo
se vos já não tem tomado!

O Velho avança para a Velha de *arma* em punho, indicando a direcção da porta do pátio das estátuas. Ela foge amedrontada.

Com esta cena ficou assente que é o Papa que manda na Igreja...

Depois de ter corrido, como podia, atrás da Velha até à porta do *pátio*, o Velho regressa ao *seu lugar* junto a Apolo e, nas paragens que faz para descansar, comenta a situação dirigindo-se ao público:

Estas velhas são pecados...

Junto de Apolo, já recuperado da canseira, pega na viola, toca e canta serenamente.

O canto do Velho é um renascer em idade anterior, é a manifestação do sentimento de ter voltado ao passado.

Gil Vicente prepara o público para a analepse e faz o aviso com a cantiga.

Deste modo termina a primeira parte da peça. Deve haver um intervalo...

[II Acto]

[3º. episódio]

O segundo acto inicia-se com o Velho de cabelo e barba branca, mas com aspecto mais jovem, desloca-se com agilidade e traz sempre na mão um curto bastão, símbolo do comando militar. Anda espairecendo pelo **jardim das estátuas**, – como no I Acto – e, como ele, alguns figurantes que podem entrar e sair de cena.

Entretanto entra Branca Gil, que se dirige a uma das estátuas para a desenhar e dá de frente com o Velho. Cumprimenta-o e, com satisfação, dá início ao diálogo.

Para o Velho que a conhecia (a obra e o escultor), a Alcoviteira vem mesmo em boa hora...

Velho Dona torta,
acertar por essa porta!...

360

Velha Velha mal aventurada,
sair màora da horta!
Velha Ui amara! Aqui sou morta
ou espancada...

365

[Foge a Velha amedrontada]

38

Velho Estas velhas são pecados...
Santa Maria, val com a praga!
Quanto as, homem mais afaga,
tanto são mais endiabradas!

Canta: Volvido nos han volvido
volvido nos han.

370

Por una vecina mala
meu amor tolheu-me a fala,
volvido nos han.

[II Acto]

Vem Branca Gil, Alcoviteira, e diz:

39

Alcoviteira Mantenha Deos vossa mercê!
Velho Bofe vós venhais embora!
Ah santa Maria, senhora,
como logo Deos provê!

375

Alcoviteira Si aosadas!
Eu venho por misturadas
e muito de pressa ainda.
Velho Misturadas, mesandadas,
que as fará bem guisadas
vossa vinda.

380

A segunda parte da peça remete o para as origens dos amores do Velho e descreve, pelo diálogo, a natureza dos amores e, na acção, os passos para o sucesso desses amores. Até que se dá uma peripécia na acção, – com a intervenção do Alcaide – que muda o desfecho para o insucesso e desdita do Velho.

Gil Vicente põe o Velho fazendo a narrativa das *origens* dos seus amores.

O caso é, sobre meus dias... Quer dizer que o que ele vai narrar é sobre a sua vida, e que, no momento, que a está a supor próxima do seu fim.

Em tempo, contra razão... Quer dizer que foi há longo tempo, e *contra, demais*, mais do que seria razoável.

Uma *tenção* era uma disputa de temas amorosos entre poetas ainda antes do tempo de Mancias.

Veio amor sobre tenção e fez de mim outro Mancias... Quer dizer que teve o *intento* de fortemente se enamorar, e de tal modo, que *desafia* o poeta Mancias no seu próprio campo (ele fez-se outro Mancias).

A segunda estrofe do *enlace* completa a primeira, portanto: como o de Mancias, o seu amor é demasiado *penado*, de tal modo que, implica a sua união na morte com a amada, com ela ficar na Sepultura. *Tão penado, que de muito namorado, creio que me culpareis porque tomei tal cuidado...*

O cuidado que o Velho tomou foi o de programar a sua *Sepultura* com o seu amor à Moça (a Arte).

Como Mancias quando conta o que sente ao amigo, este o irá culpar, sabendo a sua tenção ainda irá zombar do Velho sandeu.

Aqui ficou em pormenor, o exemplo da análise do *sentido do texto*, – que não se confunda com o *sentido do drama*, da peça de teatro – que foi necessário fazer no seu todo.

40

O caso é, sobre meus dias...
Em tempo, contra razão,
veio amor sobre tenção
e fez de mi outro Mancias...

385

Tão penado...,
que de muito namorado,
creio que me culpareis
porque tomei tal cuidado,
e do velho testampado
zombareis.

390

41

Alcoviteira

Mas ante, senhor, agora
na velhice anda o amor...
O de idade de amador,
de ventura se namora.

395

E na corte,
nenhum mancebo de sorte
não ama como soía...
Tudo vai em zombaria!
Nunca morrem desta morte
nenhum dia.

400

42

E folgo, ora, de ver
vossa mercê namorado...
Que o homem bem criado,
até morte o há de ser!

405

Por direito!
Não por modo contrafeito...
Mas firme, sem ir atrás!
Que a todo homem perfeito,
mandou Deos no seu preceito:
Amarás!

410

43

Velho

Isso é o demo que eu brado
Branca Gil! E não me val!...
Que não daria um real
por homem desnamorado.

415

Ao Velho só ela (esta) Alcoviteira pode ser a medianeira.

Os versos seguintes passam a figurar a satisfação da Alcoviteira, o seu elogio ao amor cortês e, depois, a contratação para construção da Sepultura do Velho, a união dele na morte – *E na Corte, / nenhum mancebo de sorte / não ama como soía. (...) Nunca morrem desta morte / nenhum dia.* – na Arte sua amada:

Que o homem bem criado, / até morte o há de ser! // Por direito!...

Nesta estrofe terá havido corte, acrescento ou trocas pela Censura.

Talvez fique melhor:

*De antemão
faço uma esconjuração
c' um dente de negra morta
ante que entre pola porta / [...ão]
qualquer duro coração
que exorta.*

A referência à **Sé** é apenas um sinal (para o **reconhecimento**, Aristóteles) para a identificação, com o objectivo de se **reconhecer** a Moça no final da peça. Pode ser entendido a nível local (Lisboa) ou ao nível do *mythos* da peça (Roma).

O Velho desmaia de emoção com os elogios da Alcoviteira à sua Moça.

[4º. episódio – encaixado]

No terceiro episódio surge o encaixe deste outro. O seu sentido na peça é importante na medida em que *figura* no *mythos* as diligências da Corte de Roma – do Estado Pontifício – em angariar fundos para as suas grandes obras.

A Alcoviteira pede aos mecenas (também poetas) da Corte portuguesa e suas musas, que acudam aos objectivos do Velho, para que conclua a sua obra.

Porém, amiga,
se nesta minha fadiga
vós não sois medianeira...,
não sei que maneira siga.
Nem que faça, nem que diga,
nem que queira!

420

44

Alcoviteira

Ando agora tão ditosa
(louvores à virgem Maria!)
que acabo mais do que queria...
Pela minha vida, e vossa!

425

De antemão
faço uma esconjuração
c' um dente de negra morta
ante que entre pola porta
que exorta
qualquer duro coração.

430

45

Velho

Alcoviteira

Dizede-me, quem é ela?
Vive junto co a Sé.
Já, já, já, bem sei quem é...
É bonita como estrela!

435

[...il]

uma rosinha de Abril...
Uma frescura de Maio,
tão manhosa, tão subtil...
Acodi-me Branca Gil
que desmaio...

440

Velho

Esmorece o Velho e a Alcoviteira começa a ladainha seguinte:

46

Alcoviteira

Ó precioso santo Arelhano
mártir bem aventurado...
Tu que foste marteirado
neste mundo cento e um ano.

445

Gil Vicente representa uma paródia às *ladainhas de Todos-os-Santos*, aqui os *marteirados* pelo amor às Artes.

Arelhano (também um velho) João Ramirez Arelhano, era castelhano, e com poemas no *Cancionero* (1511) de Hernando del Castillo.

Gracia Moniz (mais de 60 anos), tesoureiro da Moeda de Lisboa, pessoa com quem Gil Vicente teria amizade, será também *citado* no *Auto das Barcas*, em *Inferno*;

João Fogaça, filho de Diogo Fogaça, ambos poetas (*Cancioneiro*). Ocupou vários cargos, no último seria provedor das aposentadorias de Lisboa.

Tristão da Cunha não faz parte deste grupo, estará presente? Ou será apenas uma referência? Há apenas um homem por estrofe. Doze homens, doze damas.

Tristão da Cunha confessor. Será *Simão de Sousa* quem guarda os segredos dele ou a quem ele confessa os seus amores?

Martim Afonso de Melo.

De um lado para o outro a Alcovi-teira vai ao encontro de cada um deles, sublinhando o *martírio* comum com o Velho, para lhes pedir que o ajudem.

Alguns podem estar em grupo, ou junto das damas também elas em pequenos grupos próximos entre si, mas há uma hierarquia a ser seguida que, na Corte, não pode ser alterada e que até dá movimento à cena.

João de Meneses.

Gonçalo da Silva.

Jorge de Eça, de entre **os doze** (+1) homens citados, foi o único que, depois, não surge como poeta do **Cancioneiro Geral** de Resende (1516).

Sublinhando que Gonçalo da Silva e Jorge de Eça são ambos casados, Gil Vicente, aponta mais uma vez para o *martírio* do Velho pela Arte...

Ó são Garcia

Moniz, tu que hoje em dia
fazes milagres dobrados,
dá-lhe esforço e alegria,
pois que és da companhia
dos penados.

450

47

Ó apóstolo são João Fogaça...

Tu que sabes a verdade,
pela tua piedade...,
que tanto mal não se faça.

455

Ó senhor

Tristão da Cunha confessor...

Ó mártire Simão de Sousa...

Pelo vosso santo amor
livrai o velho pecador
de tal cousa.

460

48

Ó santo Martim Afonso

de Melo, tão namorado...

Dá remédio este coitado
e eu te direi um responso.

465

Com devoção!

Eu prometo uma oração
cada dia, quatro meses,
por que lhe deis coração
meu senhor são dom João
de Meneses.

470

49

Ó mártire santo Amador

Gonçalo da Silva, vós,

vós que sois um só, dos só
prefioso em amador.

475

Apresurado!

Chamai o marterizado
dom Jorge de Eça a conselho...

Dois casados, num cuidado
socorrei a este coitado
deste velho.

480

Os dados que expomos sobre todos estes figurantes foram conseguidos pela pesquisa de Braamcamp Freire.

Pedro da Silva, era então *Comendador-mor de Avis*.

Henrique de Noronha, o *precioso dom Henrique outro mor de Santiago*, Comendador-mor;

Martinho de Castelbranco, ocupa nas aposentadorias de Lisboa o lugar deixado por João Fogaça, este *dom Martinho* foi Conde de Vila Nova de Portimão, Camareiro-mor de João III enquanto príncipe ...

Diogo Lobo, o *barão de Alvito*, era Vedor da Fazenda (morreu em 1525). É de salientar que, conforme os versos do auto, ele está encantado por *Cupido*, pelo deus do Amor, possivelmente estará conhecedor e já adepto do pensamento de Erasmo.

A volta da Alcoviteira pelos homens, pois têm a prioridade na Corte, termina com *Todos Santos*, – 1 de Novembro, dia em que decorre a *acção* e a primeira representação da peça, exactamente no dia em que o Papa reabre a Capela Sistina, mostrando ao público as obras de Arte – mas aqui para se referir a estes martirizados pelo amor à Arte, apelando para que socorram o Velho, pois todos eles morrem de amor pela Arte.

O quadro completa-se no enlace com a segunda estrofe: para livrar o Velho a Alcoviteira vai chamar as virgens... O Velho está a acabar de morrer e só elas o podem ajudar e consolar.

A Alcoviteira dirige-se então às damas da rainha que, como os poetas, visitam a Horta, o *pátio das estátuas*.

Ó santa dona Maria Henriques...

As donzelas da Rainha, animadoras da Corte, aquelas a quem se dedicam ou a quem se dirigem os poemas (oito constam no *Cancioneiro de Resende*), são também doze e há uma ordenação a ser seguida, será segundo a antiguidade como damas da rainha?

50

Arcanjo, são comendador mor de Avis, mui inflamado, que antes que fôsseis nado fostes santo no amor.

485

E não fique o precioso dom Henrique (outro mor de Santiago), socorrei-lhe muito a pique antes que o demo repique com tal pique.

490

51

Glorioso são dom Martinho, apóstolo e evangelista, tornai este feito à revista porque leva mau caminho.

495

E dai-lhe esprito!
Ò santo barão de Alvito,
Serafim do Deos Cupido,
consolai o velho aflito,
porque, inda que contrito,
vai perdido.

500

52

Todos santos martirizados
socorrei ao martirizado...,
que morre de namorado
pois morreis de namorados.

505

Polo livrar
as virgens quero chamar...
Que lhe queiram socorrer,
ajudar e consolar,
que está já para acabar
de morrer.

510

53

Ó santa dona Maria
Henriques, tão preciosa,
queirais-lhe ser piedosa
por vossa santa alegria.

515

dona Maria Henriques,
dona Joana de Mendonça,

... estas duas damas são destacadas merecendo uma copla para cada uma. Na hierarquia da Corte portuguesa, entre as damas da rainha deviam ter um lugar destacado. Por consideração e ou cortesia ao sexo feminino, Gil Vicente destaca-as com duas estrofes cada, ocupando no Auto um lugar maior que qualquer dos homens da Corte.

Maria Henriques seria uma mulher alegre, piedosa, capaz de conquistar os bons corações para os seus projectos, de boa condição e *bem quista*.

Joana de Mendonça mais formosa, uma quebra corações, pela sua *graça, saber e manhas* (Resende). O duque Jaime de Bragança depois de assassinar a mulher levará Joana para sua casa e os versos *com outra santa escolhida / que tenho in voluntas mea / seja de vós socorrida*, como a referência a Cananeia (*migalhas* do Senhor), pode pronunciar o que já então se sabia na Corte.

As damas a seguir, em vez de duas, têm direito apenas a uma estrofe. Se das duas primeiras pudemos compreender a caracterização dada pelos versos, das restantes, como no caso dos homens, a actual informação é muito reduzida.

dona Joana Manuel, filha de poeta, *angélica e humana*, casou com Alonso Pacheco, poeta no *Cancioneiro* de Resende.

dona Maria de Calataud, senhora já casada com Jorge Henrique.

dona Caterina de Figueiró,
será namorada de Simão de Sousa.

dona Breatiz de Sá (com um verso em falta) foi considerada pelos poetas a mulher mais bela.

Beatriz de Sá casou (1525) com o irmão do poeta Garcilaso, Pedro Laso de la Vega, Líder dos *Comuneros de Castela* refugiado em Portugal, e foi dama da imperatriz Isabel de Portugal.

E vossa vista,
que todo o mundo conquista,
esforce seu coração...
P'ra que à sua dor resista
por vossa graça, e bem quista
condição.

520

54

Ó santa dona Joana
de Mendonça, tão formosa,
preciosa e mui lustrosa,
mui querida e mui oufana...

525

Dai-lhe vida
com outra santa escolhida
que tenho in voluntas mea,
seja de vós socorrida,
como de Deos foi ouvida
a Cananea.

530

55

Ó santa dona Joana
Manoel, pois que podeis
e sabeis, e mereceis
ser angélica e humana...

535

Socorrê!...
E vós, senhora, por mercê...
Ó santa dona Maria
de Calataud, p'ra que
vossa perfeição lhe dê
alegria...

540

56

Santa dona Caterina
de Figueiró, a real,
por vossa graça especial
que os mais altos inclina...

545

E ajudará...
Santa dona Beatriz de Sá,
dai-lhe senhora conforto
[... á]

550

A Alcoviteira dirige-se a cada uma das damas em termos pessoais – como no caso dos poetas (mecenas), – portanto, será ela que se desloca, de um lado a outro ao encontro das damas, e por isso mesmo haverá pausas, podendo algumas ser mais significativas que outras, conforme a distância a percorrer entre as estátuas e as pessoas presentes. Numa encenação cuidada as maiores pausas serão entre diferentes enlances, aliás como se verifica pelo texto.

O apelo ao apoio do Velho é sempre feito no completar do par de estrofes, ficando assim a primeira dama de cada copla com maior privilégio, talvez pela idade ou antiguidade na Corte.

Note-se que os apelos em socorro do Velho, mais curtos nos versos às primeiras damas, prosseguem crescendo para o fim da *ladainha*:

P'ra que à sua dor resista (521).

Dai-lhe vida (528).

Socorrê!... (538).

vossa perfeição lhe dê / alegria (543).

E ajudará!... (548) Com *santa dona Beatriz de Sá* é já quase estrofe inteira, apesar da falta de um verso, assim como os seguintes...

A partir daqui o Velho surge referido como corpo quase morto a precisar de vida, já de partida, carente de siso para que não morra de sandeu e, com a vida desesperada talvez possa ser ressuscitado. Só após um apelo às *santas virgens, conservadas em mui santo e limpo estado*, o Velho vai acordar do seu desmaio...

As restantes figurantes são:

dona Beatriz da Silva,
dona Margarida de Sousa;
dona Violante de Lima;
dona Isabel de Abreu;
dona Maria de Ataíde;
dona Ana de Eça.

porque está seu corpo já
quase morto.

57

Santa dona Beatriz
da Silva, que sois aquela
mais estrela que donzela,
como todo mundo diz...

555

E vós sentida,
santa dona Margarida
de Sousa, lhe socorrê
se lhe puderdes dar vida,
porque está já de partida
sem porquê...

560

58

Santa dona Violante
de Lima, de grande estima,
mui subida, muito acima
de estimar nenhum galante...

565

Peço-vos eu
e a dona Isabel de Abreu
que hajais dele piedade...
C'o siso que Deos vos deu,
que não morra de sandeu
em tal idade.

570

59

Ó santa dona Maria
de Ataíde, fresca rosa
nascida em hora ditosa...,
quando Júpter se ria...

575

E se ajudar,
santa dona Ana, sem par...,
de Eça, bem aventurada,
podei-lo ressuscitar...,
que sua vida vejo estar
desesperada.

580

60

Santas virgens, conservadas
em mui santo e limpo estado,

Dirigindo-se para o local onde ficou o Velho desmaiado, a Alcoviteira acaba de fazer o apelo às santas virgens. Após alguns momentos observando o Velho, como fruto dos apelos, ele renasce...

A Alcoviteira observa os esforços do Velho para se levantar e admirar-o enquanto ele se lamenta de estar vivo apartado do seu amor e, depois, dirige-se ao público:

*Que esforço de namorado
e que prazer...*

[fim do 4º. episódio]

[Retorno ao 3º. episódio]

Após alguns momentos de recuperação do Velho a Alcoviteira diz-lhe:

Havede màora aquela!

Trata-se o projecto de união do Velho com a Moça em conversa animada e com alegria, mostrando com satisfação a Alcoviteira algum entusiasmo para este trabalho afirmando a rapidez com que o vai concluir, assim queira ela trabalhar...

Ironia de Gil Vicente, pelo conhecimento do atraso de Miguel Ângelo em concluir o projecto da Sepultura, e daí o riso do Velho. Mas a peça prossegue e o Velho vai *recitar* um *discurso*, que dita para a Alcoviteira o repetir à Moça.

Ditando o *discurso* o Velho diz:

E dissei-lhe, que lhe peço / se lembre que tal fiquei...

Trata-se de um momento importante na peça, exigindo pausas bem temporizadas entre as estrofes e, na acção, uma atenção demonstrada da Alcoviteira...

A fala do Velho é aqui, como em casos anteriores, bastante exigente na dicção, até porque também é algo eloquente com os encaixes que tem.

socorrei ao namorado...,
que vos vejais namoradas.

585

Velho Oh coitado!

Ai triste desatinado,
ainda torno a viver!
Cuidei que já era livrado...
Que esforço de namorado
e que prazer...

590

Alcoviteira

61

Havede màora aquela!
Que remédio me dais vós?
Vivereis prazendo a Deos
e casar-vos-eis com ela.

595

Velho

Alcoviteira

Velho

Alcoviteira

É vento, isso!
Assim veja o paraíso!...
Que não é ora tanto extremo!
Não curedes vós de riso,
que se faz tão improvisado
como o demo.

600

62

Velho

E também doutra maneira
se me eu quiser trabalhar.
Ide-lhe, rogo-vos-lo, falar
e fazei com que me queira!...

605

Que pereço...
E dissei-lhe, que lhe peço
se lembre que tal fiquei
estimado em pouco preço,
e se tanto mal mereço,
nam no sei.

610

63

E se tenho esta vontade,
que não se deve enojar,
mas antes, muito folgar
matar os de qualquer idade.

615

E se reclama
que, sendo tão linda dama,
por ser velho, me aborrece,

Na época o encenador e actor para o Velho terá sido Gil Vicente, por isso, além do texto do diálogo outras informações seriam desnecessárias.

Com o *discurso* do Velho acabado a Alcoviteira, após a alguma reflexão sobre o que esteve a ouvir, mostra alguma pressa e pede ao Velho que lhe olhe pela *cestinha*.

A *cestinha* parece referência estranha, mas na verdade a pronuncia está próxima de *sistina*...

Esse é o objectivo! De quem? Pode e deve ter sido do autor, sabemos isso pela rima. Aqui não teria havido censura. Uma coisa pela outra faz parte da Comédia... Que outra razão haveria para introduzir este verso, senão a Sistina!

Como dissemos a cantiga do Velho servirá para figurar o decorrer do tempo. Após cada saída da Alcoviteira o Velho dirige-se à sua viola e tangendo canta sempre a mesma cantiga. Acabada a cantiga percorre as estátuas, encobre-se atrás de alguma, ou atrás das colunas do Claustro, e torna a aparecer mais Velho, de novo mirando as estátuas, tal como no início repetindo sempre este ciclo, variando apenas no seu envelhecimento, tanto no corpo do actor, no adereço do bastão para bengala, como no seu canto, na voz ou na melodia. Há pausas obrigatórias.

Entre a primeira entrada da Alcoviteira e a última passaram sete anos, em 1505 (contrato da Sepultura) o Velho tinha uma boa presença e agilidade, a sua doença surge em 1510 e em 1 de Novembro de 1512 (apresentação da pintura da abóbada da Sistina) está um farrapo humano.

Esta formulação da acção constitui obra que depende mais do encenador e até do actor do que do autor da peça, que na época, era Gil Vicente em qualquer dos casos, como já dissemos, não havia que dar indicações suplementares.

dizei-lhe, que mal desama...,
porque minha alma, que a ama,
não envelhece.

620

64

Alcoviteira

Sus, nome de Jesu Cristo!
Olhai-me pela cestinha...

Velho

Tornai logo muito asinha
que eu pagarei bem isto.

625

Vai-se a Alcoviteira e fica o Velho tangendo e cantando a cantiga seguinte:

Canta: Pues tengo razón señora
razón es que me la oiga.

Vem a Alcoviteira, e diz o Velho:

65

[Velho]

Alcoviteira

Venhais embora, minha amiga!
Já ela fica de bom jeito...
Mas, para isto andar direito
é razão que vo-lo diga.

630

Eu já, (senhor meu) não posso,
sem gastardes bem do vosso,
vencer uma moça tal!

**

Velho

Alcoviteira

Eu lhe peitarei em grosso!
I está o feito nosso
e não em al...

635

66

Velho

Perca-se toda a fazenda
por salvardes vossa vida...
Seja ela disso servida
que escusada é mais contenda.

640

Alcoviteira

Deos vos ajude
e vos dê muita saúde.
Que assim o haveis de fazer...

645

Na segunda entrada a Alcoviteira torna claro que o contrato estabelecido vai sair caro ao Velho, que pouco interesse tem pelos seus *amores* e pela sua *música* (conversa), a sua Arte há de ser fina e majestosa e isso tem de ser bem pago ...*não posso, sem gastardes bem do vosso, vencer uma moça tal!*

Na forma aparente da comédia a Alcoviteira obtem ajuda dos figurantes para os desígnios do Velho, mas aproveitando-os em seu favor. A contribuição dos mecenas é canalizada para o seu trabalho. Depois terá ensaiado a cumplicidade do público para a sua tarefa, com: (591-592) *Que esforço de namorado / e que prazer...*

Em cada nova entrada a Alcoviteira vai partilhar com o público as suas manhas (637-638): *I está o feito nosso / e não em al...*

A Alcoviteira na terceira entrada vai sublinhar o *burlesco*, incorporando expectativas do público na *acção* para maior entusiasmo.

Após uma pequena pausa o Velho repete a mesma cantiga, com uma ou outra *parte gaga*, – agora mais envelhecido – e, depois da sua volta pelas estátuas, entra a Alcoviteira e, desta vez, apenas para o ridicularizar, contando já, como garantido, o apoio do público ao seu abuso da situação.

Assim, partilha o que pretende ser um sentimento comum, envolvendo o público, tornando-o cúmplice.

A cena resolve-se *na acção* pela comunicação entre a Alcoviteira e o público, o Velho apenas dá o dinheiro e diz: *Tomai...* E depois: *Ei-los aí...*

Quando se dirige para a saída de cena a Alcoviteira retorna, aproxima-se do público e comenta:

Namorados de ai ai / são papa-sal...

Que viola, nem alaúde,
nem quantos amores pude,
não quer ver.

67

Remocou-me ela um brial
de seda, e uns toucados...

650

Velho Eis aqui trinta cruzados,
que lho façam mui real.

Enquanto a Alcoviteira vai, o Velho torna a prosseguir seu cantar e tanger e, acabado, torna ela e diz:

68

Alcoviteira Está tão saudosa de vós
que se perde a coitadinha!...
Há mister uma vasquinha
e três onças de retrós.

655

Velho Tomai.
Alcoviteira A benção de vosso pai...
Bô namorado é o tal,
pois que gastais, descansai...

660

[A Alcoviteira afasta-se para sair, mas volta e, falando para o público, comenta...]

Namorados de ai ai
são papa-sal...

[Para o demonstrar vai sacar mais dinheiro...]

69

Ui, tal fora, se me fora!...
Sabeis vós que me esquecia?
Uma adela me vendia
um firmal de uma senhora...

665

Com um rubi
para o colo, de marfi,

Com isto, para vincar melhor a sua afirmação, dirige-se de novo ao Velho e, fingindo ter esquecido qualquer coisa: *Ui, tal fora se me fora! ...*

A *manha* é que uma pregoeira (adela=leiloeira) lhe estaria vendendo um firmal de uma senhora – segunda mão, – numa oportunidade única..., *por cem cruzados*.

O Velho nem hesita, puxa da bolsa e, contadas as moedas: *ei-los aí...*

Perante a vitória alcançada com a sua *artimanha* ao sacar mais cem cruzados, chega junto do público:

Isto màora, isto sim, / são amores!

A *acção* recomeça, agora retomando o dia de início da peça, a imagem do Velho deve ser a mesma.

A Alcoviteira entra com o mesmo espírito com que saiu, mas queixa-se da falta de dinheiro e, enquanto fala ou após dizer o último verso, põe um joelho no chão e a prancheta em cima da outra perna – era posição habitual para desenhar – e, iniciado o seu desenho da figura de Apolo, assim recebe os dez cruzados do Velho, guarda na bolsa, e comenta:

Começo com boa estreia.

[a peripécia]

Enquanto Miguel Ângelo desenha Júlio II observa com atenção o artista e espreita o desenho. Sabemos que era hábito assim acontecer por Condivi.

Estando assim a desenhar...

De rompante entra em cena a tropa. Um Alcaide, com quatro beleguins, que com rapidez se dirige à Alcoviteira e, de forma brusca, lhe ordena que se levante.

A Alcoviteira reage com firmeza, não obedece nem se deixa amedrontar, enquanto o Velho vai tentando acalmar os ânimos...

lavrado de mil labores...,
por cem cruzados.

Velho

Ei-los i.

670

[...e conclui dirigindo-se de novo ao público.]

Alcoviteira Isto màora, isto si,
são amores!

Vai-se, e o Velho torna a prosseguir sua música e, acabada, torna a Alcoviteira e diz:

70

Alcoviteira Dei màora uma topada...
Trago as sapatas rompidas
destas vindas, destas idas,
e em fim, não ganho nada!

675

Velho Eis aqui

dez cruzados para ti.

Alcoviteira Começo com boa estreia.

Vem um Alcaide com quatro Beleguins e diz:

Alcaide Dona, levantai-vos di.
Alcoviteira E que me quereis vós assi?
Alcaide À cadeia.

680

71

Velho Senhores, homens de bem,
escutem vossas senhorias...

Alcaide Deixai essas cortesias!
Alcoviteira Não hei medo de ninguém!

685

Vistes ora!?

Alcaide Levantai-vos di, senhora!
Dai ò demo esse rezar,
quem vos fez tão rezadora?
Alcoviteira Deixai-me ora, na má hora
aqui acabar...

690

72

Alcaide Vinde, da parte del rei.
Alcoviteira Muita vida seja a sua!

Não hei medo de ninguém!

// Vistes ora!?

Perante a insistência para deixar o rezar a Alcoviteira reclama com firmeza que quer acabar (o desenho).

A cena é brutal e ruidosa até que o coro de beaguins grita: *Sus andar!*

Após pausa de alguns segundos de silêncio é a Alcoviteira quem toma a palavra, com firmeza, em voz forte e com algumas pausas:

Onde me quereis levar?

Ou!... Quem me manda prender?

...

A sua firmeza não deixa margem a dúvidas é ela quem manda.

O Alcaide responde com voz calma e a desculpar-se, que não pode fazer outra coisa. Então a Alcoviteira, depois de arrumar os desenhos, enfia a carocha na cabeça e apronta-se para seguir com a tropa.

Só no seu jardim o Velho admira as estátuas e deslocando-se com dificuldade pragueja... Oh forte hora! ...

Queixa-se das pernas que parecem ficar presas ao chão, dificilmente as desloca, só de bengala e com muito esforço as levanta ou arrasta.

Enquanto o Velho caminha saindo de cena, olha para Apolo e, após uma pausa, lamenta-se: *Oh triste quem se namora / de alguém.*

[Êxodo]

[5º. episódio – conclusão]

A peça recomeça num outro dia, ou no outro dia, dia seguinte. Sabemos isso porque a Mocinha ao entrar o afirma.

Na forma de expressão da época pode ser o dia seguinte. Mas a “data” pouco importa pelo que se vai passar...

Não me leveis pela rua!
Deixai-me vós, que eu me irei.

695

Beaguins Sus andar!
Alcoviteira Onde me quereis levar?
Ou! Quem me manda prender?
Nunca havedes de acabar
de me prender e soltar!?

700

Não há poder!

73

Alcaide Não se pode i al fazer.
Alcoviteira Está já a carocha aviada...
Três vezes fui já açoutada
e em fim hei de viver.

705

Levam-na presa e fica o Velho dizendo:

Velho Oh forte hora!
Ah santa Maria, senhora,
já não posso livrar bem...
Cada passo se empiora!
Oh triste quem se namora
de ninguém. [/ de alguém.]

710

[Êxodo]

[Como no início da peça (logo após o prólogo), o Velho, de manhã, anda esparecendo...]

Vem uma Mocinha à horta e diz:

74

Mocinha Vedes aqui o dinheiro,
manda-me cá minha tia,
que assim como noutro dia
lhe mandeis a couve e o cheiro.

715

Está pasmado!?

Velho Mas, estou desatinado!
Mocinha Estais doente, ou que haveis?

Nesta última parte da peça a acção apresenta-se em prolepse.

A Mocinha é *vidente* e vai **ver** (ler) o futuro na **fonte tão esmerada**.

A Mocinha entra como a Moça na primeira parte, vem ao mesmo, a *couve* – a *rosa de ouro* – e os *cheiros* para a *panela* – para o *vaso* – a atribuir a outro governante europeu. Mas o Velho está prostrado, quase sem ânimo para nada, nem dá pela entrada da Mocinha.

O diálogo inicia-se com a pergunta: *Está pasmado?* O que foi dito antes o Velho nem ouviu. Na sequência a Mocinha ajuda o Velho a arrastar-se até à fonte para o refrescar.

Após molhar a testa do Velho com a água fresca da fonte, inicia a sua visão.

Não sabemos se terá aqui havido jogos de espelhos, mas pensamos que neste caso não seria necessário, uma vez que podia ter sido usado antes para reflectir a *rosa sistina* e a *Sepultura*.

A descrição que a Mocinha faz apela à imaginação recreiativa do público, e isso também é importante na **acção**.

Olhando e apontando a água a Mocinha começa a descrição:

Mais malfadada vai aquela!

O manuscrito que serviu à tipografia em 1562 devia estar bastante degradado e a impressão da peça ficou com muitas falhas, pelo que foi necessário restaurar a atribuição das falas.

Como em muitos casos anteriores acrescentámos entre parenteses recto o que considerámos ser mais importante para completar a didascália. Só o fizemos nos casos em que não tivemos dúvidas de maior.

Nas primeiras imagens da sua visão a Mocinha descreve o *destino* da Alcoviteira Branca Gil. Ela vai alegre e contente, zombando da situação...

Como se fosse em folia...

...apesar dos açoites no lombo.

Oh que grandes que lhos dão!

[Velho] Ai, não sei, desconsolado...,
que nasci desventurado.

Mocinha Não choreis...

[A Mocinha entrou para prever o futuro, comporta-se como uma *vidente*. E para consolar o Velho, acompanha-o até junto da fonte.

Olhando a água a Mocinha descreve um panorama da sua visão do *futuro*.]

75

Mais malfadada vai aquela!

Velho Quem!?

Mocinha Branca Gil.

Velho Como?

Mocinha Com cento açoutes no lombo
e uma carocha por capela!...

E ter mão...

Leva tão bom coração

como se fosse em folia...

Oh que grandes que lhos dão!

[Velho] E o triste do pregão,
por que dizia?

76

Mocinha “Por mui grande alcoviteira
e para sempre degredada”...
Vai tão desavergonhada
como ia a feiticeira!

[A *vidente* mostra de onde vem a folia da Alcoviteira, pelo que sucede quando a sua comitiva se cruza com um cortejo de casamento. Aquela folia expõe o *ridículo* do Velho.]

E quando estava

– uma moça que casava –

na rua para ir casar,

e a coitada, que chegava,

a folia começava

de cantar...

Com a insistência do Velho a *vidente* avança mais rápido no percorrer da sua visão, acelerando no tempo, e descreve que a comitiva que passeia a condenada se cruza com um cortejo de casamento, e nesse momento a Alcoviteira começa a cantar a sua *folia*...

Assim, a atenção da Mocinha na sua visão desvia-se da Alcoviteira para a noiva descrevendo-a.

A expectativa emocional do Velho vai transbordando à medida que vai ouvindo aquela transcrição, enquanto a Mocinha elogia a formosura da Moça e, quando ela refere *Que vivia ali à Sé...*, o Velho desespera com o reconhecimento:

Oh coitado, a minha é!

Em termos de *comédia* este pormenor trata de pôr a ridículo as ambições do Velho, e além disso, em termos de *mythos* trata de mostrar que a *união* do Velho nas *ervas novas* da sua paixão com a Moça – a Arte – não se irá realizar... A sua *Sepultura* está por fazer e ninguém sabe se o artista alguma vez a irá construir, contudo, se não a fizer – não cumprindo o contrato – responderá perante Justiça. Na peça, na visão que a Mocinha tem do futuro, isso está já sucedendo.

E na realidade veio mesmo a acontecer... Anos mais tarde o contrato para a *Sepultura de Júlio II* foi reformulado nos Tribunais com os familiares.

Após os elogios ao porte e beleza da Moça, a Mocinha, que tinha sido tão carinhosa para com o Velho, também se revolta e o repele. Tomando algumas flores e plantas de cheiro, pega num *vaso de rosas de ouro* e vai direita à porta. Por momentos pára e, voltando-se para o Velho, lembra-lhe o noivo tão moço...

O noivo moço... Tão polido!

Não tirava os olhos dela...

77

Uma moça tão formosa!...

Que vivia ali à Sé.

Velho Oh coitado, a minha é...
Mocinha Agora! Måora é vossa!

745

[Comentando a beleza da Moça, o olhar da Mocinha está atento na água e, tendo o Velho identificado a Moça, a sua atenção desviou-se da Alcoviteira para os noivos.]

Vossa é treva!...

Mas ela, o noivo a leva...

Vai tão leda, tão contente!

Uns cabelos como Eva...

Ousadas, que não se lhe atreva toda a gente!

750

[Concluída a descrição da sua visão, a Mocinha afasta-se para sair, – leva a *couve e os cheiros* que buscava – mas deixa um comentário de provocação ao Velho.]

78

O noivo moço... Tão polido!

Não tirava os olhos dela...

E ela dele! Oh que estrela!

É ele um par bem escolhido.

755

[Velho] Oh roubado!

Da vaidade enganado,

da vida e da fazenda!

Ó velho siso enleado,

quem te meteu desastrado

em tal contenda?

760

79

Se os juvenis amores,
os mais, tem fins desastrados...,
que farão as cãs lançadas
no conto dos amadores?

765

Concluída assim a **reviravolta** na **acção dramática**, o Velho reflecte nos passos da sua vida, exprimindo a sua desdita.

Ao nível da comédia burlesca, mas já entre o *parvo* e o *filósofo*, o Velho lamenta a sua vida desastrada, deixando as suas quatro filhas deserdadas – como já dissemos, as outras quatro “nações” mais importantes de Itália: Veneza, Milão, Florença e Nápoles – pelas quais lutara ensaiando a sua união (a Itália).

Ao nível do *mythos*, e do *belo inteligível* a que Platão se refere em *Hípias*, a leitura da peça é só um pouco mais complexa, mas o Velho conclui...

**Que sentias,
triste velho em fim dos dias?
Se a ti mesmo contemplaras,
souberas que não sabias
e viras como não vias,
e acertaras.**

A Arte, na *donzela bela*, – seja como a liberdade de pensar, interpretar e exprimir em *Cassandra*, de *Sibila Cassandra*, – seja a Arte como *liberdade de criar*, figurada na *Moça do Auto do Velho da Horta*, por maior que seja o nosso amor (por esta *Moça*) jamais nos poderemos casar com ela.

Ela jamais poderá ser apenas nossa, – porque isso seria a violação de *Cassandra*, pois ela não se quer casar – jamais ficaremos com ela só para nós, que jamais a poderemos prender e nunca a havemos de Sepultar.

Este Velho (do Auto), *se se contemplara a si próprio, soubera que não sabia e teria visto isto...* Por isso ele é enganado pela *Alcoviteira* que, com o público, faz disso folia, zombando dele. Haverá sempre um *príncipe (um moço, jovem)*, pronto a lutar por ela e que a há-de levar.

Que sentias,
triste velho em fim dos dias?
Se a ti mesmo contemplaras,
souberas que não sabias
e viras como não vias,
e acertaras.

770

80

Quero-me ir buscar a morte,
pois que tanto mal busquei.
Quatro filhas que criei
eu as pus em pobre sorte.

775

Vou morrer...
Elas hão de padecer
porque não lhes deixo nada...
De quanta riqueza e haver
fui sem razão despendar
mal gastada!

780

[Fim]

Observação:

Um fac-simile da edição da *Copilaçam...*, de 1562, de onde se transcreveu este Auto, a folhas CCI (verso) e seguintes, pode ser lido na Biblioteca Digital, Biblioteca Nacional de Portugal. <http://purl.pt/>

Transcrevemos a *enumeração dos gozos de amor* de Rodriguez del Padrón com o texto conforme consta no *Cancionero General* de Hernando del Castillo, com alternativas em *itálico* dentro de parenteses recto, alterações propostas a partir do texto de outros estudos e cancioneiros. Segundo Dorothy Sherman Severin (Univ. of Liverpool) são conhecidos 15 manuscritos do poema.

Los Siete gozos de amor* *Rodriguez del Padrón*

Ante las puertas del templo
do recebe el sacrificio
Amor, en cuyo servicio
noches y días contemplo.

De tu caridad demandó
obedescida, Señor,
aquesta ciego amador,
el qual te dirá cantando,
si de él te mueve dolor,
los siete gozos de amor.

1
El primer gozo se cante: 11
causar la primera vista,
que la señora bien quista
comiença se del amante.

Quando a la ley verdadera
fe muestra de bien amar,
le plaze de se tornar
ciego de ombre que era
(h)a creer y afirmar
o morir o defensar.

(...)

2
El primer gozo fenescer 41
sin fenescer dessear:
el segundo es de cantar,
la contra de él no fallestesce.

El qual, según la fe nuestra,
en que soy el más constante,
es aquel primer semblante
que la señora demuestra
al siervo dende adelante.

(...)

3
El tercero gozo es 68
el amante ser oído,
recontando
los trabajos que después
de su vista le an venido,
desseando.

El qual tiene por sentir,
quien hasta aquí,
el huego do suele arder
quiso a todo encobrir,
y más a ti,
por más gloria merescer.

(...)

4
El canto va fenesciendo 104
del tercero
mas no plañir y llorar,
menos caridad sintiendo
que primero,
del quarto gozo a tractar.

El qual es, pues que dezir
me es forçado,
donde el fuego concebí
discreta señora serví
en estado
y virtud mayor de sí.

(...)

5
El quarto gozo finando 140
sin fin aver mis cuidados,
mas siempre multiplicando,
el quinto ya discordando,
mis sentidos trabajados
en sus males contemplando.

Es poder en la señora
el servidior entender
sus servicios qualquier ora,
ofresciéndole plazer.

(...)

6
Del quinto me despidiendo 170
sin dar fin al triste canto,
el sexto en voz de planto
por orden vo prosiguiendo.

El qual es, si la tardança
por tí cessa,
de largo me ofrescer
la verdadera esperança
o promessa
del deseado plazer.

(...)

7
Del sexto me delibrando, 200
sin poder mi gran firmeza
la sobra de tu crueza
vencer, mas acrescentando.

El final gozo nombrado,
solo fin de mis dolores,
es amar y ser amado
el amante en igual grado,
que es la gloria de amadores.

(...)

Cabo
Si te plaze que mis días 227
yo fenezca mal logrado
tan en breve
plégate que con Macías
ser meresca sepultado
(y dezir deve) [*y por brete* **].

Dola sepultura sea ***
(una) [*u ha*] tierra los crió,
(una) [*u ha*] muerte los levó,
(una) [*u ha*] gloria los possea.

fim

** *Cancionero de Palacio*.
traduz... *brete* = *prisão*.

*** Dola = v. dolar, alisar, aplanar.
traduz... *Lisa sepultura seja*

* www.cervantesvirtual.com

Enquadramento cronológico

...na História do Teatro Europeu

1492 Juan del Encina (1469 – 1527) – obra 1492-1527.
 149-? Lucas Fernandez (1474 - 1542)– obra 149?-1514(?).

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

1508 Ludovico Ariosto (1474 - 1533) – obra 1508-1532.
 1513 Torres Naharro (1480 - 1530) – obra 1513-1530.

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

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

1548 Luis de Camões (1524? – 1580) – obra 1548-1578.
 1553 António Ferreira (1528 – 1569) – obra 1553-1569.

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

1585 Marlowe (1564 – 1593) – obra 1585-1593.
 1585 Miguel de Cervantes (1547 – 1616) – obra 1585-1616.
 1590 William Shakespeare (1564 – 1616) – obra 1590-1616.
 1598 Felix Lope de Vega (1562 – 1635) – obra 1598-1634.
 1620 Pedro Calderon de la Barca (1601 – 1681) - obra 1620-1680.
 1624 Tirso de Molina (1571? – 1648) – obra 1624-1648.
 1645 Molière (1622 – 1673) – obra 1645-1673.

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

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

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

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

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

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

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

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

**

(...) (...)

1536 **Floresta de Enganos**

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

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

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

Amadis de Gaula
Cananeia (1535)
Caseiro de Alvalade
Dom Luís e dos Turcos
Dom Fernando
Enanos
Escudeiro Surdo
Farsa Penada
Florença (a peça da autoria de João de Escobar será o *Auto do Duque de Florença*)
Floresta de Enganos (1536)
Jubileu de Amores (1531)
Lusitânia (1532)
Mistérios da Virgem, Mofina Mendes (1534)
Romagem de Agravados (1533)
Sátiros
Vicenteanes Joeira

Brás Quadrado ?
Triunfo de Cupido ? (1531)
 Podem faltar ainda 6, 7 ou mais peças...

O Teatro de Gil Vicente, por Noémio Ramos

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

Outras publicações do mesmo autor

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

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

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

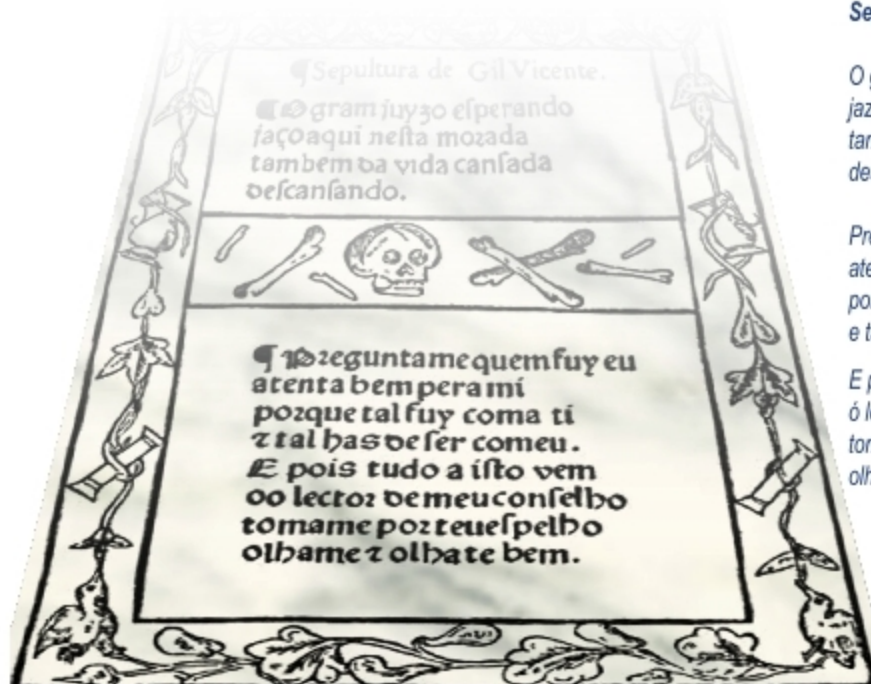
1502 1536

Toda a acção da peça decorre no *pátio Belvedere*, conhecido por *hortulus* ou *viridarium*, em 1 de Novembro 1512. O pátio denominado **Pátio das Estátuas**, que hoje se conhece por *Pátio Octogonal* (planta quadrada com os vértices cortados, que formam mais quatro lados, bem mais pequenos que os do quadrado base), era um pequeno jardim (hoje ladrilhado) no pátio interior do palácio de Inocêncio VIII (Papa 1484-1492), o **Palácio Belvedere**, então residência papal. No pátio ladrilhado ainda se encontra a tradicional *fonte* no seu centro, desconhecemos se na sua forma original, que serviria também de bebedouro para os cavalos.

O jardim de Belvedere como *Museu do Vaticano*, no seu início só foi aberto a visitas públicas de populares (pagas, tal como qualquer entrada numa igreja de Roma) a partir de 1510, algures entre Agosto 1510 e o fim desse ano, período em que também estiveram suspensos os trabalhos de pintura de Miguel Ângelo na abóbada da Capela Sistina. E desde então, com algumas interrupções, se tem mantido até hoje aberto ao público a troco de um pagamento.

(...)

A acção da peça inicia-se logo após o momento em que se acabou de celebrar a missa dita pelo Papa na Capela Sistina, e a cerimónia inaugural da apresentação pública da pintura de Miguel Ângelo na abóbada. (...) A oração modificada, *figura* ainda uma *explicação* do latim de igreja usado e as preocupações pessoais de Júlio II que se dirige (rezando) à estátua de Apolo.



frontispício do *Livro das Obras*

Sepultura de Gil Vicente

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

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

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