

# Gil Vicente

## Vida do Paço

*a educação da infanta e o rei*



1524



Noémio Ramos  
2017





## Gil Vicente, Vida do Paço

Título *Gil Vicente, Vida do Paço*  
Sub-títulos *a educação da infanta e o rei*  
História da Europa - 25

Autor Noémio Ramos

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

BNP

Depósito Legal **428828/17**

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

# Gil Vicente, Vida do Paço

## *a educação da infanta e o rei*

História da Europa - 25

*Autor e Editor*  
Noémio Ramos

1ª Edição  
**prt** 12 exemplares  
formato digital: .swf

Faro, Julho de 2017

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



# Índice

<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>9</b>
• GIL VICENTE POR SÁ DE MIRANDA	15
• SOBRE O TRABALHO CRIATIVO DE GIL VICENTE	22
• SOBRE VIDA DO PAÇO (DOM ANDRÉ)	28
<b>GIL VICENTE, VIDA DO PAÇO, 1524</b>	<b>29</b>
• DO PRÓLOGO À INTRIGA	31
► <b>FUNDAMENTOS DO MYTHOS</b>	<b>40</b>
• DONA BELÍCIA E DOM BELCHIOR	40
• A CRIANÇA PARA CRIAR, EDUCAR	41
• DOM ANDRÉ E A SENHORA	42
► <b>CAPTANDO A TRAMA NO MYTHOS</b>	<b>44</b>
• O VEADOR	44
• OS FACTOS SUCEDIDOS	44
• O PAJEM E O SEU IRMÃO, O RATINHO	48
• HILÁRIA	58
• GARCILASO DE LA VEGA	59
► <b>CAPTANDO A TRAMA NO ENREDO</b>	<b>68</b>
• O VILÃO, A MULHER (AMA) E O FILHO FERNANDO	68
• ...DA <i>INTRIGA</i> AO FACTO HISTÓRICO	<b>68</b>
• ANRIQUE LEITÃO E OS MÚSICOS	73
• SAGA DE EL-REI JOÃO III DE PORTUGAL	73
• <b>AINDA O SUPORTE DO MYTHOS</b>	75
• AINDA A QUESTÃO DO VILÃO, AMA E FILHO	76
• REFORÇANDO <b>DIEGO SIGEO</b> NO VILÃO	81
<b>META-ESTRUTURA</b>	<b>93</b>
► <b>ESTRUTURA DA PEÇA</b>	<b>96</b>
• <i>FIGURAS</i> DE <i>VIDA DO PAÇO</i>	98
• <b>ESQUEMA ESTRUTURAL DE <i>VIDA DO PAÇO</i></b>	98
► <b>ESPAÇO DRAMÁTICO</b>	<b>101</b>
<b>AUTO DA VIDA DO PAÇO</b>	<b>105</b>
<b>APÊNDICE</b>	<b>155</b>
• ÉGLOGA <i>BASTO</i> DE FRANCISCO DE SÁ DE MIRANDA	155
<b>ENQUADRAMENTO CRONOLÓGICO</b>	<b>177</b>





## Introdução

Na continuidade da acção censória, a Inquisição portuguesa em 1551 – pelo *Rol dos livros defesos* – proibiu integralmente quatro peças de Gil Vicente: *Jubileu de Amores*, *Vida do Paço*, *Aderência do Paço* e o *Auto dos Físicos*. Nesse mesmo rol condicionou a publicação de outras três peças à retirada de algumas cenas (pelos seus textos): *Dom Duardos*, *Lusitânia* e *Pedreanes* (*Clérigo da Beira*). E, continuando a referir aquilo que seleccionámos para concluir uma ideia subjacente às causas da censura quinhentista, no *Índex* de 1564 surge proibida a novela *Menina e Moça* de Bernardim Ribeiro e, alguns anos mais tarde, a estas proibições juntam-se outras obras de teatro, entre as quais as peças *Brás Quadrado*, *Auto de Dom Luís e dos Turcos*, *Auto de dom André*, e *Farsa Penada*, as quatro de autor omissos ou desconhecidos. Estas três últimas peças sobreviveram e foram por nós atribuídas a Gil Vicente e, enquanto nos ocupamos com *Dom André* e com *Florisbel*, outras peças aguardam uma exposição escrita a partir da análise do seu texto.

Quem conhece os textos das peças *Dom André* e de *Dom Luís e dos Turcos*, e da novela *Menina e Moça*, poderá ter estranhado que a Inquisição tenha proibido na íntegra a publicação de tais textos (assim como a representação das peças), mas, perante estes e outros casos bem analisados, qualquer possível estranheza vai desaparecer. Em vista disto, os nossos trabalhos de análise do *Auto dos Físicos*, *Dom André* (*Vida do Paço*) e *Florisbel* (*Aderência do Paço*), de que agora publicamos os respectivos ensaios, permitem certamente perceber as possíveis justificações para a censura de quinhentos.

Prosseguindo na análise da *arte dramática* de Gil Vicente, a nossa investigação não incide sobre as edições (impressas) das obras, os objectos físicos mais próximos dos originais do autor, pois tal tarefa constitui uma fase de trabalho anterior ao nosso, e está hoje realizada. E desta interessa-nos, sobretudo, a fixação do *texto da obra*, tão correcto quanto possível, e donde também usufruímos da informação transmitida pelos autores que procederam às edições actualizadas, alguma análise ou crítica dos textos, etc..

Concretizando: a nossa actividade recai sempre sobre o *texto da obra* em si – independentemente do seu suporte gráfico e físico – o *texto* considerado como uma parte importante da peça teatral, mas não a sua única parte. Contudo, aquele *texto fixado* (corrigido que seja nalgum ponto) constitui a baliza da nossa análise na sua ***integração da acção no lugar, espaço e tempo a que pertence***: definindo este espaço como (meio social que integra o autor) a sociedade política e cultural, historicamente envolvente da obra e do seu autor; e o tempo, aquele mais próximo do exacto momento de criação e representação de cada peça, da obra criada e representada, condensando-se nesse espaço-tempo, todo o universo histórico sócio-político e cultural anterior, e nunca nada que lhe seja ulterior senão o que terá sido possível dado como previsível pelo próprio autor da obra em alguma das suas peças.

Nos seus aspectos formais os textos das obras de Gil Vicente são em geral constituídos por versos de métrica regular, predominando a redondilha maior, considerada, a forma mais *versátil* (nas línguas, portuguesa e castelhana), mais adequada ao *drama* – Aristóteles – por ser *o mais flexível de todos os metros*. Os versos são agrupados em coplas constituídas pelo par ou enlace de duas estrofes: a primeira, com unidade completa de sentido (a principal) e a seguinte secundária, obviamente também com unidade própria de sentido, apresenta-se complementar ou em desenvolvimento da primeira estrofe do par. As estrofes apresentam um número variado de versos em rima perfeita (rimas fortemente consoantes), sendo mais comuns as quadras, quintilhas e sextilhas. É também comum haver estrofes com um ou mais versos quebrados (métrica quebrada para metade). Em muitas peças (ex. *Reis Magos*, *Frágua*, etc.) as duas estrofes de uma copla estão ligadas pela rima (encaadeadas, em sequência), o último verso da primeira estrofe (impar), rima com o primeiro verso da estrofe seguinte (par). Dos textos das obras fazem também parte a prosa, os poemas, cantigas, vilancetes, os *romances*, as cartas, as canções, danças e bailados quase sempre musicados (desconhecendo-se quase por completo a música). Os textos de poemas, cantigas, etc., têm

sempre a sua estrutura própria não interferindo com a estrutura do *texto da obra*. Os poemas musicados ou entoados ou apenas referidos ou sugeridos por uma alusão, estarão integrados nas peças de alguma forma, mantendo o seu próprio sentido com significados implícitos e, em geral, perfazem ou integram-se no sentido integral da peça e, se são *obra anterior*, de própria ou outra autoria, amplamente conhecida na época, apenas encontramos abreviados os temas, ou são simplesmente identificados, se foram criação do autor, só no caso específico da sua escrita para a peça estará presente o texto completo.

Importante para assimilação do sentido dos textos das obras é uma correcta percepção das formas usadas pelo autor. Em geral o texto está formado por sequências de coplas de estrutura semelhante, alterando-se a estrutura formal das coplas por diversos motivos: com o conflito na acção, ou o carácter da cena, com as mudanças significativas na *acção dramática*, ou com o carácter ou humor do protagonista, etc.. Porém, considerando que, muitas das vezes devido à censura, outras vezes por leviandade do editor ou por desleixo ou ignorância de terceiros, as coplas foram decompostas – ou destruídas no caso da censura – e assim, os versos, ou alguma sequência de versos que permaneceram após os cortes, ficaram ou foram depois mal agrupados, pois na sequência do trabalho de edição, a sua junção terá sido atabalhoada simulando estrofes ou mesmo coplas. No sentido de recuperar a forma mais próxima do original do autor, o tema ou assunto das estrofes deve ser confrontado com as mais próximas, a anterior e a seguinte, e detectadas as sequências, estas poderão conduzir à detecção (percepção e reflexão) dos respectivos pares, permitindo em parte reconstituir (ou quase) o enlace nas coplas respectivas. Este trabalho deve ser realizado a partir dos versos.

Assim retornamos mais uma vez com a questão dos enlaces de um par de estrofes, as coplas, pois esta era a forma de organização dos versos na época de Gil Vicente. Já nos referimos a essa tradição na nossa publicação de 2008, *O Auto da Alma de Gil Vicente, Erasmo, o Enquiridion e Júlio II*, e apontámos os exemplos de Jorge Manrique, Garcia de Resende... Mais tarde, em 2010 recordámos o caso em *Gil Vicente, Auto da Visitação, sobre as origens*, e aprofundámos a questão referindo o exemplo de Rodriguez del Padrón que, em *Siete gozos de amor*, explora diversos tipos de estrofes agrupadas aos pares, as coplas, e, anotando as falhas na interpretação e tradução do galego para o castelhano daquele poema, causadas pelo desprezo da organização correcta das estrofes nas devidas coplas, notámos então que podia ter havido uma alteração do sentido e consequente significado dos versos do fi-

nal (no *Cabo*) (no exemplo: a sepultura de Macías, Mancias): não, *do la*, mas *Dola* (lisa) *sepultura sea*: / *Una (u ha) tierra los crió / una (u ha) muerte los levó / una (u ha) gloria los possea*.

A questão pode parecer de *lana caprina* dado que os especialistas ao longo de vários séculos não lhe haverem atribuído importância, ao ponto dos dicionários da língua portuguesa, os ainda hoje actualizados, apresentarem *copla* como sinónimo de *estrofe*, o que é profundamente incorrecto. Em verdade reconhecemos que outros autores têm distinguido a diferença entre estrofe e copla, e sublinhamos que apesar de trivial a questão não pode ser desprezada no rigor da análise e interpretação de qualquer poema que na sua estrutura inclua coplas.

Devemos salientar, mais uma vez, que o agrupamento das estrofes em coplas era comum na época, e quando agora referimos época, estamos a designar o período de trabalho de Gil Vicente na Corte portuguesa. As coplas estão presentes na *Cancionero* de Hernando del Castillo como estão depois no *Cancioneiro* de Garcia Resende. A questão é importante, também porque estão presentes em Bernardim Ribeiro como estão em Resende ou Sá de Miranda, e neste último, muito para além da época de Gil Vicente – para só citar os mais destacados poetas coetâneos – e, sobretudo, porque as coplas estão tanto na poesia ibérica tradicional como naquela feita ao modo italiano (modo estrangeiro). De Sá de Miranda, são exemplo todas as suas obras, pontualmente lembramos a *Carta a João Roiz de Sá de Meneses*, com coplas formadas por enlace de uma quintilha e uma quadra, ou a *Carta a António Pereira, senhor de Basto*, com coplas de duas quintilhas, como a maioria das Cartas do poeta, ou as únicas escritas à moda italiana, as *Cartas em Resposta*, uma a Jorge de Montemor, outra a Fernando de Meneses. Referindo esta última, escrita em coplas cuja forma se constitui pelo enlace de dois tercetos de versos decassílabos – famosa pela copla onde elogia os saudosos serões da Corte, aliás um elogio que é em geral transcrito de modo incompleto (sem a segunda estrofe) – transcrevemos as três primeiras coplas:

*A D. Fernando de Meneses,  
Em resposta do que lhe escreveu de Sevilha.<sup>1</sup>*

---

1 - Transcrito de *Obras Completas de Francisco Sá de Miranda*, texto fixado, notas e prefácio de Rodrigues Lapa. 5ª edição, revista. Livraria Sá da Costa Editora, Lisboa. Pp. 99-100. Na verdade a Carta de Fernando de Meneses só pode ter sido escrita de Lisboa, –

- 1a *Guadalquivir arriba, a rica praia  
que vistes, os perigos e armadilhas  
de que escreveis, ouvindo, homem desmaia.*
- 1b *Vistes numa Sevilha mil Sevilhas;  
guarde-se da fortuna e dos reveses,  
que assi cresceu co' este ouro das Antilhas.*
- 2a *Senhor meu D. Fernando de Meneses,  
eu vi Roma, Veneza e vi Milão  
em tempo d'Espanhois e de Franceses.*
- 2b *Os jardins de Valença d'Aragão,  
em que amor vive e reina e forças ganha,  
por onde tantas rebuçadas vão.*
- 3a *Mas isso, assi direi, mais parece  
a cova de Sevilha sobterrãha,  
onde a vida em prazer desaparece.*
- 3b *Se cousa é para crer, e não patranha;  
mas isso, assi não fosse ele verdade  
como é, sabej que Amor usa de manha.*

Com estes versos somos obrigados a avançar com alguns comentários, embora dispensando analisar as lendas mantidas pelo prefácio de Rodrigues Lapa, onde não encontramos um único sinal de objectividade que mereça aqui atenção, limitamo-nos ao conteúdo do que transcrevemos, que como o cabeçalho dela indica, pressupõe a leitura completa da *Carta Resposta* e, como será evidente, a interpretação dos dezoito versos transcritos implica a interpretação completa dela. Porém não nos vamos referir ao todo do seu conteúdo.

Na sua forma é evidente que a *Carta* não é composta por sextilhas, a unidade de sentido é o terceto e há uma separação completa entre cada estrofe (terceto). Porém, o segundo terceto constitui um desenvolvimento complementar do sentido e significado do primeiro. E assim por diante: os tercetos pares desenvolvem e completam os ímpares anteriores. Então podemos concluir: a escrita da *Carta* está organizada em coplas (enlaces) de dois tercetos e, para a sua melhor compreensão a disposição visual do agrupamento dos dois tercetos da copla, com um separador (espaço) maior entre as coplas, fa-

---

onde frequenta a Corte portuguesa – aliás, como comprova a resposta de Sá de Miranda, após o seu regresso da uma estadia em Sevilha.

cilita muito a leitura. Quanto ao que diz a *Carta*, no que aqui nos interessa, podemos afirmar:

Em primeiro lugar a carta de Fernando de Meneses, de que esta é a *Resposta*, não foi escrita de Sevilha, como considera ainda Rodrigues Lapa, ela foi escrita já em Lisboa, após Meneses voltar a frequentar a Corte, como consta mais adiante neste mesmo poema. Pois, na *Carta*, dirigindo-se em resposta a Meneses, refere o seu autor: *Ora sois já na Corte, onde se atea / para vós outra chama, outras contendas*.<sup>2</sup> Além disso quando Sá de Miranda escreve *Vistes numa Sevilha...*, quer dizer que quando o Meneses lhe escreveu já não estava em Sevilha, pois ele já viu, já não está a ver... Mas, sobretudo porque a *Carta Resposta* comenta primeiro as descrições feitas por Meneses de Sevilha e o fascínio que sentiu por lá, dando oportunidade ao poeta de desenvolver versos sobre os temas clássicos em função das descrições da cidade de Sevilha feitas por Meneses, começando pela narração da entrada na cidade pela foz do Guadalquivir (viagem por mar). E, na sequência do tratamento da informação recebida sobre Sevilha, Sá de Miranda comenta as descrições e apreciações que o Meneses faz da Corte de Lisboa logo após o seu regresso a Portugal, então comparando-as com o conhecimento que o poeta teve dela nos velhos tempos de Gil Vicente na Corte.

Em segundo lugar concluímos que Sá de Miranda nunca esteve em Sevilha. Pois, na primeira copla o poeta refere-se ao que Meneses lhe escreveu (...de que escreveis, ouvindo, homem desmaia) – logo pela descrição da entrada pelo *Guadalquivir arriba*, mostrando a *rica praia que viste*, e, até Sevilha, os perigos e armadilhas, aquilo que ele lhe descreve da cidade – *Vistes numa Sevilha mil Sevilhas*, o crescimento e diversidade alcançado com as riquezas trazidas das Antilhas. Em contraposição ao que Meneses viu (viveu em Sevilha), na segunda copla Sá de Miranda, referindo-se a si próprio, relata tudo o que viu (onde viveu) no estrangeiro: Roma, Veneza e Milão (esta, em guerra constante) e, de Espanha viu Valência (de Aragão), viu porque terá vivido na cidade algum tempo na sua passagem para Roma – as viagens a Itália eram (foram por Sá de Miranda) feitas por mar – e, em Espanha não mais que isso: Valência. Assim, na terceira copla volta a referir-se ao que diz a carta recebida do Meneses e, perante o encantamento manifestado pelas descrições enviadas a Sá de Miranda, este volta a pronunciar que não conhece Sevilha – *Mas isso (!)*, – escrevendo: *Mas isso, assi direi, mais parece (...)* // *Se cousa é para crer, e não patranha*. Isto é, mais parece..., patranha. E, não querendo ofender o amigo deduz que ele se envolveu nos enredos de

---

2 - Obra citada, p.103.

Cupido, sublinhando: *mas isso, assim não fosse verdade como é, sabeí que Amor usa de manha...* Referindo-se ao encanto do amigo.

### ***Gil Vicente por Sá de Miranda***

Pensamos ter esclarecido melhor a nossa perspectiva sobre a forma mais comum do *texto das obras* de Gil Vicente. Outros grandes poetas da época, como Bernardim Ribeiro ou Sá de Miranda, tal como o dramaturgo da Corte portuguesa, usaram em geral as mesmas formas da poesia ibérica, sublinhese, do período da renascença. A península ibérica estava na vanguarda em muitas áreas do saber, Portugal nas ciências náuticas e exactas, na cartografia, etc., e Castela, nos estudos da língua (Nebrija) e na literatura. Uma primeira vaga do renascimento italiano havia chegado à Ibéria quase um século antes (Marquês de Santillana, Juan de Mena, Pedro de Coimbra,<sup>3</sup> etc.). Depois, é no final do segundo decénio de quinhentos, ou mais correctamente, com o início do exercício do Poder de Carlos V, dando continuidade ao domínio dos banqueiros alemães sobre a Espanha (dominadas as revoltas de 1519-1522), e logo após a chegada da expedição de Fernão de Magalhães (com a divulgação das técnicas de orientação marítima a sul do equador), com um pretendido domínio *plus ultra* no Planeta, mas de facto no Império e por toda a Europa, aliada à ambição de Poder sobre o Mundo e sobre Igreja (Roma), dominando as *ideologias* – *Feira* (1524), *Templo de Apolo* (1526), *História de Deus* (1528), *Festa* (1528) – e, sobretudo na prática imediata, a vontade de afirmar e impor o seu domínio, como Imperador do Sacro Império, sobre o novo Papa (Clemente VII) e sobre a Itália – a *herança* (*Auto em Pastoril Português* em 1523) – com as intervenções do Poder imperial na preparação da guerra e da luta ideológica. Entretanto, com a intensificação do movimento diplomático da Espanha (de Carlos V) com a Igreja e com os Estados italianos, intensifica-se o intercâmbio cultural, trazendo para as elites ibéricas uma renovação da moda italiana (*bucolismo*, e depois, as formas e a métrica da poesia) e logo de seguida, o maneirismo classicista, que, naturalmente, chegará à sede do Império (Espanha, Carlos de Habsburgo) e ao seu vizinho Portugal, bem antes de se difundir pelo resto da Europa.

Gil Vicente está atento às transformações sociais, políticas e culturais e isso reflecte-se nas suas peças. Rodrigues Lapa, em anotação da *égloga Basto*, passando por cima da identificação da figura de Gil, afirma: Sá de Miran-

---

3 – Pedro de Coimbra (1429-1466, de Avis ou de Portugal), duque de Coimbra, filho do infante D. Pedro. Foi conde de Barcelona e rei de Aragão entre 1463 e 1466.



da fez de Gil (a figura do poema) o *porta-voz das suas ideias morais* – por certo figurando o trovador e dramaturgo da Corte portuguesa – fez de Gil Vicente o seu modelo de carácter, um marco destacável.

Sá de Miranda em todas as suas églogas usa pseudónimos para os poetas (pastores) do seu tempo, como era usual na época, para desenvolverem alusões enigmáticas (seguindo Petrarca) à realidade viva, todavia, parece-nos que a dois deles também os refere pelo seu nome: (Bernardim) Ribeiro e Gil (Vicente), recriando estes (idealizados) como *figuras* nos seus poemas – assumindo as palavras do autor – em *imagens formuladas*, pela perspectiva de quem escreve, a partir do carácter e das obras poéticas dos sujeitos celebrados. Quanto ao carácter e actividade de cada um deles, Bernardim é celebrado em **Alexo** (Alejo, Aleixo) e Vicente em **Basto**. Quanto à actividade poética (trovador), celebra os dois em **Epitalâmio Pastoril** (égloga dirigida a António de Sá, no casamento de sua filha) onde a figura de Ribeiro canta os males de Amor, de acordo com o sentido das suas próprias obras, e a figura Gil canta os louvores de Amor, conforme o sentido dos seus poemas musicados nas obras dramáticas. E, nas églogas que referimos, não é apenas o seu autor que faz o elogio de Ribeiro e ou de Gil, mas também o fazem os outros pastores (poetas) intervenientes, claro que pelas *palavras e intenção*, isto é, na personificação das figuras criadas por Sá de Miranda. Concluindo, as *figuras* de Ribeiro e Gil criadas nas églogas constituem sem dúvida idealizações, de facto *imagens formuladas* por Sá de Miranda, pela sua leitura atenta dos sujeitos (indivíduos), do seu carácter como das obras.

A *crítica tradicional*<sup>4</sup> tem aceiteado bem, ou apenas supostamente no caso de alguns *críticos* mais formalistas, que a *figura* designada por Ribeiro nas églogas de Sá de Miranda represente Bernardim, mas não tem admitido que a *figura* que tem por nome Gil possa representar Vicente. Isto, essencialmente por duas razões: a primeira, pelos mitos criados desde há séculos de uma contínua guerra de afrontas entre Francisco de Sá e Gil Vicente, ou a existência de um desprezo mutuo; depois, porque os académicos *vicentistas* (sobretudo a partir do romantismo) criaram uma *imagem* de Gil Vicente que sempre se situou muito aquém da (senão oposta à) realidade, um *fantasma* baseado na leitura das obras realizada apenas pelo Parvo, nunca pelo Filósofo e, portanto, uma *imagem* jamais compatível com a *figura* de Gil criada por Sá de Miranda nas suas églogas. O *espectro* secular de um Vicente medieval e poeta popular, reproduzido e sedimentado através das academias, transmi-

4 - Entenda-se no sentido utilizado por Thomas Earle em *Uma nova leitura das Comédias de Sá de Miranda*. Floema n. 4, Ano II, 2006.

tido e martelado nos bancos da escola e promovido pelas instituições públicas e privadas responsáveis pela divulgação internacional da Cultura portuguesa, e ainda muito celebrado pelas elites culturais do país, que assim vão oficializando aquela criação académica (o *espectro*), bloqueia a percepção e impõe-se à reflexão, de tal modo que, incautos, também nós nos equivocámos por não cumprirmos com rigor a regra que a nós próprios nos impusemos ao iniciarmos os estudos das obras: a necessidade rigorosa de cortar por completo com a erudição da *crítica tradicional*, estabelecer uma ruptura, um *corte epistemológico* nos estudos do teatro de Gil Vicente, e não o cumprindo, usámos uma *conjectura tradicional*, assim errando toscamente quando da nossa apresentação da análise de *Clérigo da Beira*, ao considerarmos que o Francisco, filho de clérigo, podia ter alguma relação com Sá de Miranda; que não tem; Francisco de Sá ainda nem estava em Portugal, pois só chegou em Fevereiro de 1527<sup>5</sup> e, portanto, não estava entre o público, não pode ter assistido à representação da peça no Outono de 1526, além disso, Francisco, filho de clérigo, era também o Conde do Vimioso, Francisco de Portugal, um bom amigo de Gil Vicente, filho do Bispo de Évora: e o Conde sim, terá estado presente assistindo à representação do *Clérigo da Beira*.

A égloga *Basto*<sup>6</sup>, onde Sá de Miranda caracteriza a *figura* de Gil, pelo carácter por ele esmiuçado em Gil Vicente, é-lhe dedicada por completo (Gil e Bieito,<sup>7</sup> são as duas faces da figuração da mesma pessoa, Gil e seu outro, um duplicado, isto é Gil Vicente representado pela sua própria Consciência, como ele próprio se representava a si próprio, pois Bieito, é nome pelo qual se pretende dizer “*aquele de quem se fala bem*”) e constitui um dos testemunhos mais importantes sobre o carácter e as ideias de Gil Vicente escrito por alguém que com ele partilhou um período significativo do seu tempo, no mesmo espaço (lugar, da elite) social e político. Verdade seja que, como testemunho, é algo filtrado pela personalidade da testemunha, ainda que ela apresente opiniões de terceiros elas são por si formuladas, porém, também por essa razão é de destacar, pois, para se poder avaliar o impacto que o autor dramático (Gil Vicente) teve no meio intelectual (não académico), e entre os

---

5 - Sá de Miranda terá chegado a Portugal em Fevereiro de 1527. Em, *Le voyage épigraphique de Mariangelo Accursio au Portugal, printemps 1527*. Sylvie Deswarte-Rosa, *Portuguese Humanism and the Republic of Letters*, 21-2012. (p. 83).

6 - Pode ser lida em adenda nesta publicação.

7 - Bieito, nome galego de origem latina, refere-se às palavras **bene dicto** com o significado de “bem dito”, também interpretado por *aquele de quem se fala bem*, ou *aquele que fala bem*. Mas, em português veio obter ramificações deformadas passando de Benedito a Bento.

poetas, ampliando as referências dos coetâneos juntando às de outros, sobretudo de João de Barros e de Garcia de Resende.

De destacar a curiosidade e importância que tem sido dada à égloga *Basto* sem que jamais alguém nos tenha deslumbrado com algum significado importante – pela simples recusa académica sedimentada de ver nas figuras de Gil, sobretudo, mas também de Bieito, uma figuração de Gil Vicente – tanto pela *crítica tradicional* como pelos mais recentes estudiosos das obras de Sá de Miranda, hoje algo valorizada, sobretudo por Thomas Earle, que faz uma breve resenha de estudos a ela dedicados, referindo:

*O poema-diálogo Basto de Sá de Miranda, normalmente conhecido em Portugal como «a égloga Basto» é uma das poesias mais conhecidas do Renascimento português. O grande número de edições, especialmente nos séculos XVII e XX, é uma indicação da sua popularidade, pelo menos entre os académicos. Contudo, esta popularidade é difícil de explicar, uma vez que o poema é normalmente lido como se fosse uma diatribe contra a humanidade, pronunciada por apenas um falante do diálogo, o azedo e misantropo Gil. Mas Gil não é o único falante. O parceiro, o sociável Bieito, é também autorizado a falar longamente, e se as suas intervenções forem levadas em consideração, o poema enquanto um todo ganha imenso em termos de interesse humano e literário. (...)*

*Mesmo um crítico como Alexandre M. Garcia, que consegue reconhecer no debate aquilo a que chama «a proverbial urbanidade dos pastores», fica desiludido pelo facto de Gil e Bieito não concordarem e por o poema como um todo parecer um «diálogo de surdos». No entanto, para mim o facto essencial do poema é precisamente que eles não concordam, que era possível, nos primeiros anos do renascimento português, que pontos de vista divergentes fossem debatidos sem rancor e num espírito de amizade. (...)*

*...uma nova leitura de Basto terá que começar com algumas considerações acerca de que tipo de poema se trata. (...) A particularidade mais notável de Basto é o tema. Gil e Bieito não falam sobre o amor, ou a poesia do amor, como é normal nas églogas, incluindo as escritas por Sá de Miranda, mas sobre um tópico bastante diferente, as vantagens e desvantagens da vida solitária. O estatuto ambíguo de Basto já é há muito reconhecido.<sup>8</sup>*

A égloga *Basto* inicia-se com a dedicação a Nuno Álvares Pereira, onde o autor (Sá de Miranda) depois de falar de si próprio na primeira copla (enla-

---

8 - Thomas F. Earle, *Estudos sobre cultura e literatura portuguesa do Renascimento*, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2013.

ce de duas quintilhas), passa a descrever o meio social (todos os outros) na segunda copla. Na terceira, dirige-se ao destinatário (Nuno Álvares Pereira) num encómio caracterizante, e na quarta copla refere-se a quem vai estar em causa na égloga, expondo o carácter do visado, Gil Vicente na figura de Gil-Bieito: *Por de mais tudo aperfia* [desafia] / *c'um peito tam livre e são, / que tomou tam certa guia; / daqui nace a presunção, / cuidam que da fidalguia. // Quem sabe por onde vai / leva sua conta feita, / nunca do caminho sai, / nunca olha a quem diz: «tomai / à esquerda, ou à direita»*. Na quinta e última copla do preâmbulo, conclui, afirmando que ele próprio e o senhor de Basto (ou o irmão) são ambos partidários de Gil, sublinha que com ele andam por onde poucos os acompanham – *por onde a menos gente anda* – porém, que não inveja, nem rivaliza nem compete (*não aporfia*)<sup>9</sup> com o trabalho de Gil, *que a cada um seu gosto manda* e, completando a copla, na segunda estrofe, sublinha não faltarem a Gil invidios rivais (*contentores*) e, na sequência, passa a palavra ao apresentador da égloga, que será BASTO (o senhor de Basto) a fim de ouvir os seus pastores, o qual, nas suas palavras, logo após uma descrição (em duas coplas) do carácter da figura criada a partir do celebrado Gil Vicente enquanto jovem, constrói uma também figurada narração dos seus folguedos e aventuras, contribuindo ainda para a caracterização do moço, e na sua sequência, passa a descrever o tipo de divertimentos e excessos nas quatro coplas que se seguem. Na sétima copla conclui os tempos de juventude, justificando o afastamento do jovem: *Gil, sendo mais moço, muita terra correrá* – terá ido para o estrangeiro – só com o seu farnel; e na oitava das suas coplas, Gil está de novo presente, agora como um líder já adulto, *assi pastor sendo* entre nós, é como todos os outros e, andando só, tateando o ambiente, apalpando o terreno foi-se aperfeiçoando... *Era grande amigo seu / Bieito; e, vendo tal mania*, – a de Gil se isolar – interfere no sentido de o convencer a aparecer... BASTO passa então a palavra a BIEITO.<sup>10</sup> E, já no final volta a pronunciar-se, na última copla, faltando nela o quarto verso da primeira estrofe: *Contou-se isto pela aldeia / de pastores em pastores / logo foi a terra cheia / [...]*<sup>11</sup> / *então quais eram os melhores. //*

9 - Possivelmente Sá de Miranda com o vocábulo *aporfia* aponta o conceito de *aemulatio* que então integrava o *imitatio*. Miranda não se equipara, ou não se pretende igualar com, porquanto não rivaliza, nem pretende competir, nem inveja.

10 - Tentámos um resumo de uma visão global da égloga *Basto* o qual não cabe neste trabalho, pelo que nos referimos quase só ao preâmbulo de Sá de Miranda dirigido a Nuno Álvares Pereira, que no essencial constitui um indicador caracterizando o que será o âmagô da égloga: o carácter de Gil na sua perspectiva de comportamento social, direcção e actuação criativa.

11 - Falta um verso no original. Falha de impressão?

*Mas, revolto o calendário, / visto tudo e contas feitas, / fica assentado o sumário: / Gil por homem voluntário, / homem Bieito às direitas.*

Sublinhe-se que em todo poema se faz referência a Gil, desde a apresentação do poema pelo autor à intervenção de BASTO e de PELAYO, sendo que a referência a Bieito serve apenas para lhe ser passada a palavra, quando o poema se constitui ele próprio, para além dos elogios a Gil, pelo diálogo entre Gil e Bieito. Portanto, o poema-diálogo *Basto* de Sá de Miranda constitui uma homenagem a Gil Vicente, é um poema laudatório ao carácter do dramaturgo, elaborado a partir do conhecimento do homem expondo a sua **consciência em acção**, tal como o louvado realizou e como, supomos, gostaria de ser recordado: a exemplo do que representou em Brás-Gil Terrón e Todo-o-Mundo e Ninguém.

A égloga *Basto* é longa e não cabem aqui mais palavras a não ser as seguintes: no que segue ao que expusemos, os diálogos entre os pastores começam por mostrar algo com uma *trama* muito semelhante à parte inicial da autobiografia escrita por Gil Vicente (1502) em *Pastoril Castelhana* (Brás-Gil Terrón) – claro que ambos os autores (Gil Vicente e Sá de Miranda) figuram em Gil o *homem solitário* (Petrarca, *De vita solitaria*) na meditação e espírito contemplativo e, em Brás e Bieito o seu confronto com o mundo real (será assim também em Ninguém e Todo-o-Mundo) – mas, a verdade é que ambos incluem nas suas peças o casamento de um seu *colação* Gregório (Silvestre), dando *rostos aos do Paço*. De salientar, as referências a Turíbio e Pascoal, bem como a intervenção de Pelayo, pseudónimos usados por Sá de Miranda para outros poetas portugueses incluindo-se ele próprio neles. De salientar ainda um dos factos que consideramos mais significativos: nas falas da figura de Gil predominam as *imagens*, as metáforas, as alegorias, as parábolas e outras figuras – mas também em Bieito, – Gil é um criador de fábulas. Sá de Miranda construiu assim a *figura* de Gil nas suas églogas, partindo da sua visão do carácter do homem – Gil Vicente – e das obras a que teve acesso pessoal, das peças que viu apresentar e representar, e no poema *Basto* presta homenagem ao indivíduo, ao seu carácter e inteligência criativa. Esta *figura* de Gil – Gil Vicente trovador – surge ainda bem destacada na égloga *Epitalâmio Pastoril* e também nela a figura de Ribeiro, celebrando a poesia de um e de outro, apontando o rigor e arte instrumental de Gil no acompanhamento musical do seu poema celebrando os louvores de Cupido e, ao terminar, Gil recebe o seguinte elogio de Turíbio<sup>12</sup> (Sá de Miranda): *Oh mi buen*

12 - Entende-se pelos diálogos das diversas églogas de Sá de Miranda que o autor se *figura* em Turíbio e, na égloga *Alexo*, Turíbio afirma: *Anton, a dizer verdad, / pues com ella me esconduras,*

*compañero, ah! que me hás dado / la vida com las tus buenas canciones, / menudamente de todo acordado!*

Bieito (Gil Vicente, quando dado a participar na vida social) surge ainda idealizado por Sá de Miranda em *Encantamento*, égloga dirigida a *Dom Manuel de Portugal*, – *lume do paço, das musas mimoso* – filho de Francisco de Portugal, o Conde do Vimioso, partidário do valor da arte de Gil Vicente.

A égloga *Basto* e a *Epitalâmio Pastoril* de Sá de Miranda são as obras onde, *de facto*, o autor define e caracteriza uma *figuração* do poeta dramaturgo, e o idealizado Bieito – em modo de homenagem feita por Sá de Miranda – em *Encantamento*, surge mais representado pelo sentido e significados do poema (dito por Bieito), mas também pelo ritmo musical da rima, onde, nos versos decassílabos, a rima surge encadeada pelo extremo de cada verso com o meio do verso seguinte. Estas obras representam no seu todo, a verdade do relacionamento de Sá de Miranda com Gil Vicente (Gil-Bieito). Assim, conscientes da homenagem celebrada em *Basto*, voltamos à *Carta Resposta* a Fernando de Meneses onde podemos recordar um dos maiores elogios a Gil Vicente – *dos motes o primor e altos sentidos* – implícito nalguns dos versos mais divulgados de Sá de Miranda, constantes da seguinte copla (enlace):

*Os momos, os serãos de Portugal  
tam falados no mundo, onde são idos  
e as graças temperadas do seu sal?*

*Dos motes o primor e altos sentidos,  
os ditos delicados, cortesãos,  
qu'ê deles? Quem lhes dá somente ouvidos?*

---

*/ nunca supe hablar a escuras, / voyme por la claridad.* Tal como a figura da Comédia no prefácio de *Os Estrangeiros*: *Eu trato de coisas correntes, sou muito clara. Folgo de aprazer a todos (...) que não é muito boa manha de dona honrada (etc.);* palavras em contraposição: *a mim nunca me aprouveram escuridões*, [pois] *nem falo senão para que me entendam...* Onde, com estas palavras marca a sua posição em relação a obras mais complexas e eruditas, obras com sentido oculto (a hiponóia grega) – só para alguns, os mais bem formados as entenderem – as obras de Gil Vicente.

Sobre o que se entendia então por *escuridões*, e *hablar a escuras*, leia-se a obra de Leonel da Costa (1570-1647) nas traduções de Virgílio, quando diz: «*As Eclogas e Geórgicas de Virgílio. Primeira parte das suas obras, traduzidas do latim em verso solto portuguez. Com a explicação de todos os lugares escuros, história, fabulas que o poeta tocou e outras curiosidades...*». Sublinhámos lugares escuros, para destacar o que se entendia por *escuro* (e escuridão): algo próximo de *mais difícil de compreender ou de perceber*, sem que seja pejorativo ou criticável.

## ***SOBRE O TRABALHO CRIATIVO DE GIL VICENTE***

Se quanto à forma do *texto das obras* o contentor de uma peça de Gil Vicente é constituído por diversos conjuntos organizados de coplas às quais se combinam muitas alusões, diversos ditos, eruditos e populares, letras de canções e diversos tipos de poemas, quanto ao conteúdo de facto das obras ele é por completo independente da forma do texto, constituindo sempre o ponto de partida do autor, o objecto, motivo e motivação para o desenvolvimento das ideias em cada peça, formulando as suas figuras a partir das *imagens* (em vivências) assimiladas do seu meio, da realidade social, política e cultural do seu tempo, criando construindo a forma de cada peça como Teatro – no sentido mais amplo da palavra – como *espectáculo de drama* (acção dramática) encenado com todos os componentes de uma obra teatral, fundada mais no teatro grego que no romano (influenciado pelas ideias de Platão e Aristóteles) e, inicialmente, no discurso pastoril bucólico retomado por Petrarca, com os seus enigmas criados a partir de referências vivas e culturais (eruditas), associando factos históricos ou coetâneos bem como as ideias em voga e os seus defensores em alusões e associações concebidas pelo autor para fruição prazenteira (facto genérico, comum nas Cortes renascentistas europeias e tão bem observado por Castiglione) da Corte portuguesa em jogo lúdico ao desafio, para se partilhar a análise e decifração de cada peça, perante as cenas e episódios enigmáticos, porque aparentemente só compreensíveis com a ajuda do seu autor (como refere Petrarca após Platão). Por isso, Gil Vicente escreveu na Carta *Preâmbulo da Copilaçam: Pois rústico peregrino de mim, que espero eu? Livro meu, que esperas tu? Porém te rogo que quando o ignorante malicioso te repreender, que lhe digas: Se meu Mestre aqui estivera, tu calaras.*

Repetimos pois, enquanto que *as formas do texto*, com os seus versos, ditos tradicionais (ditos também velhos, mas que serão os mesmos bem mais tarde, no Teatro barroco) se constituem como a forma mais adequada aos diálogos das personagens pela sua aproximação à linguagem comum, um recurso expedito (e fácil) para o poeta trovador, mestre de retórica (um retórico, como outros pensadores, filósofos da época).

Como o autor afirma na peça *Vicentanes Joeira*, na figura de Pero Camões, personagem que se identifica como dramaturgo na peça, dizendo o seu interlocutor (Rui Barbosa): *fazeis mil autos, cada ano / e todos muito galantes, (500) / sem fazer a ninguém dano...*

Pero *Senhor, podeis assentar  
que é trabalho infinito 430  
de quanto podeis cuidar,  
o trabalho do espirito!*  
Rui *Não tendes que duvidar...*

*Que é dos mores trabalhos  
de quantos trabalhos vi. 435*  
Pero *Ora pois, senhor senti  
e vereis, que esses trabalhos  
não podem nascer de mi.*

Este *trabalho do espírito* não nasce de si, nem do nada, o *espírito analítico* do autor (na sua actividade) não está voltado para si próprio, *que é trabalho infinito* que se desenvolve a cada instante, aplicando-se sobre o *momento*, observando o que sucede a cada instante no *decurso* da História – considerada como processo de desenvolvimento da sociedade humana, na dialéctica das suas alianças e seus conflitos – social, política e cultural, tomando como base tudo o que merece atenção no *momento*. Um infinito trabalho de análise virado para fora, para o Mundo, observando o desenvolvimento dialéctico das forças sociais em causa.

*Não podem nascer de mi*, querendo com isto dizer que, se de si nascessem o autor se consagrava na dedicação a si próprio, reflectindo sobre o seu pensar e sentir, expondo o *seu estado de alma*, os seus conflitos íntimos (como fazem os poetas bucólicos), mas não, vão nascendo *de quanto podeis cuidar*, de quanto o autor pode captar do universo social, político e cultural da realidade do seu tempo, observando e analisando o Mundo, examinando-o bem acima dos acontecimentos: *Se quereis, senhor, saber / como vai assi fundado, / i-vos lá sobre um telhado...*<sup>13</sup>

Assim se estabelece a motivação, assim se encontram os motivos e se seleccionam os conteúdos que o autor há de formular na construção das formas intrínsecas ao teatro, concretizando a *acção dramática* pela criação dos cenários, figuras e figurinos, constituição das cenas com a elaboração dos

13 - Em *Vicentanes Joeira*, na figura de Pero Camões.



textos, etc., muitas vezes, ou quase sempre, em confronto ou a par com outras formas do *universo cultural* em moda no seu tempo. E, na *imagem inversa* reflectida (*olha-me e olha-te bem*) pelo espelho da sua *Sepultura*, constituída pelo *Livro das Obras*, vamos encontrar o que acabámos de afirmar, o mesmo podemos ler, tal como Gil Vicente expõe, em *Aclamação de Dom João III*: *Eu estava cá no chão / com outro desmazelado / do teatro, tão alongado [longe], / que via beijar a mão / mas não ouvia o falado. // E ocupei o cuidado / no que cada um diria, / assim de minha fantasia..., / segundo vi o passado / e a mudança que via.*

Ao iniciar a preparação de uma peça, Gil Vicente assume o trabalho de análise da situação social, política e ideológica, pela leitura e interpretação do *momento* histórico – *de quanto podeis cuidar* – e, com a sua análise, *que é trabalho infinito*, procede à divisão de todo esse o *momento* em pequenos segmentos, separando cada espécie identificando os seus elementos, de modo a estabelecer as perspectivas, os objectivos e as motivações de cada interveniente (*e ocupei o cuidado / no que cada um diria*) – detentores do poder, forças activas, sucessos culturais, lutas ideológicas, nações, povos, líderes, elites, grupos sociais (classes), religião, factos sucedidos, etc. – com capacidade de intervir na situação daquele *momento*, assim como as acções e transformações do passado que nesse *momento* estarão envolvidas (*segundo vi o passado*). E, avaliando as relações existentes entre cada um dos segmentos, espécies e elementos neles constantes, conjugando os *objectos* (incluindo as ideias) culturais em curso (uso ou moda), os interesses e os conflitos sociais e políticos, de cada um dos grupos ideológicos (elites) que perseguem o poder, conjugando com o Poder dos líderes em causa na situação daquele *momento* (pois *segundo vi o passado / e a mudança que via*) e, observando o *momento*, detecta as tramas possíveis no Mundo real, a partir das quais cria o seu *mythos*, que será composto e organizado pelos vários segmentos – a *realidade de facto* da sua peça – donde capta o *sistema de relações* e define a *trama*, como forma abstracta do *mythos* (*assim de minha fantasia*), pois evidenciando a sua *visão do mundo* pela sua filosofia, a sua concepção da realidade focada naquele *momento*.

Deste modo Gil Vicente está seguindo as recomendações de Platão (*Fedro*) para a técnica da retórica, a criação do discurso e, no que acabámos de expor, o que está contido na primeira parte do trecho seguinte: [1] ... *que se conheça a verdade sobre os assuntos de que se fala ou escreve; que se seja capaz de definir cada um deles em si mesmo; uma vez definido, que se saiba dividi-lo de novo em espécies, até atingir o indivisível; [2] que, a respeito da*

*natureza da alma, se encontre depois de a analisar do mesmo modo, para cada uma a forma apropriada e, [3] em seguida, se disponha e ordene em conformidade o discurso, (277c) oferecendo à alma complexa, discursos complexos e com toda a espécie de harmonias, e simples, à alma simples...*

E, a respeito da natureza da alma (mentalidade humana), cumprindo a segunda recomendação tal como a primeira, procedendo à análise e divisão em espécies, Gil Vicente estabeleceu (criou) os dois parâmetros extremos que Platão refere como *alma simples* e *alma complexa*, o Parvo e o Filósofo, para quem o autor *dispõe e ordena em conformidade o seu discurso*.

Pois, recorrendo ainda a Platão (*Fedro*): *Se uma pessoa não puder fazer a lista completa das diversas naturezas de quem o vai escutar, (273e) se não for capaz de dividir os seres segundo as suas espécies e de reduzir cada uma dessas espécies a uma só ideia, jamais será um técnico na oratória, dentro do que é possível ao homem. E este resultado não o pode adquirir nunca sem muita aplicação, que quem for sensato deve exercitar, não com vista a falar e conviver com os homens, mas para se tornar capaz de uma linguagem e de uma conduta que sejam do agrado dos deuses, até onde lhe for possível.*

Tendo estabelecido o *mythos*, o outro lado da *metáfora* (entenda-se no seu sentido mais amplo), concretizando o seu objecto de trabalho, – o lado *obsuro*, a *escuridão* (a hiponóia grega), apontando o esquema para a trama, o sentido e os significados a formular – toma como objectivo a formulação (simbólica) das *imagens* (ainda interiorizadas) do *mythos* a que há que dar uma forma perceptível usando até de alguma (e bastante) ironia como convém à sátira e à comédia...

Para produzir uma forma superior de efeito cómico, o autor tem necessidade de usar alguma multiplicidade na criação da forma perceptível – a *forma aparente* – que será vista (lida) de modo diferente pelos diversos grupos (espécies) de público – do Parvo ao Filósofo – e, com esse fim, o autor desenvolve as *formas* mantendo na escrita um sentido explícito de fácil leitura – seguindo com rigor a *trama* (forma abstracta do *mythos*) – usando os desejos, preocupações, objectivos, etc., de universos culturais comuns, o popular, o burguês, o religioso, o da Corte portuguesa, etc., com a integração de espaços perceptíveis, espaços de memória, de fantasia e de referências de facto (realidade), localizados na proximidade de cada um desses universos. Na verdade, *formulando todos os objectos do mythos*, incluindo *figuras*, de modo a que as *formas* em cada *espaço* mantenham uma correspondência biunívoca com as *imagens* presentes no *mythos*, e, réplicas destas – duplicados que se

sobrepõem aos originais ocultando-os – as *formas* que servem o referido sentido explícito, que cobrindo as primeiras (originais), se organizam pela *trama* do *mythos* compondo a *forma aparente*, a única *forma* perceptível da peça. Deste modo as formas originais permanecem, mas ocultas e, em subtexto, serão *inteligíveis*, inacessíveis às *almas simples*. Ao público em geral e a todos nós, alguns séculos após a criação da peça, requer-se que se active a *memória* para o *reconhecimento* (Aristóteles)<sup>14</sup> do *momento* (histórico) que serviu de suporte à criação do *mythos*, sem o qual não nos será possível atingir a *beleza inteligível* da peça.

Assim deste modo o autor cria na *forma aparente* um *enredo* – que pode ser uma fábula, uma intriga, uma moralidade (crítica social, ética) – com a *trama* comum ao *mythos*, uma *trama* que, na sua duplicidade, segura (esconde) o *mythos* como *sentido oculto* da peça, a sua *escuridão*, pois nela estarão presentes os pequenos segmentos, espécies e elementos em que (o *exercício da memória*, pela vivência sócio cultural) o *momento* (histórico) foi dividido (incluindo as modas, os *objectos de cultura*, textos eruditos ou apenas ideológicos – religiosos, a religião está em tudo e em todo o lado desde a publicação impressa da Bíblia – em voga na época, segmentos constituintes do *momento*), pois o autor regulou o seu trabalho pela *trama* (*mythos*) definida pela sua *visão do mundo*. Criou o *universo visual* perceptível da peça pelos *objectos* físicos pertinentes no *mythos*: os cenários, os adereços e figurinos (incluindo as personagens) para servir um *enredo* esquemático inicial (seguindo Aristóteles) que servirá de base à invenção dos episódios e sua composição da *acção dramática*.

Para definir a *acção dramática* (nas primeiras peças em exercício escrupuloso da *Poética* de Aristóteles) o autor compõe um ou mais conflitos organizados numa sequência de episódios isolados ou aglomerados, onde formula as acções desenvolvidas a partir de segmentos resultantes da divisão analítica do *momento* (acções com princípio, meio e fim): diálogos, contos, rezas, disputas, jogos, etc., organizados em uma ou mais partes. Assim, estabelecendo a organização e sequência dos episódios (parte da composição), desenvolve o *enredo* – na *forma aparente* – e formulando as *figuras* (ou actualizando o seu carácter, a partir das suas peças anteriores) com as suas falas em conformidade e em função da sua participação na *acção dramática*. Em suma, Gil Vicente dá forma à peça (redefinindo a sua composição) construindo-a como

---

14 - Sobre a questão da *memória* necessária ao *reconhecimento* para atingir a *beleza inteligível*, trataremos algumas linhas adiante, com algumas palavras de Platão sobre o texto *escrito*.

um espectáculo sumptuoso de teatro e, como convém à Corte portuguesa, com a ostentação e riqueza, exibindo as várias Artes conjugadas, para permanecer como memória gloriosa da sua actividade de artista. E, dando-lhe os traços e acabamentos necessários, aperfeiçoa a sua forma, estabelecendo as passagens de cena, os cortes, as canções, a dança e a música, etc., ou mesmo integrando ou suprimindo alguma coisa nos diálogos ou entre eles. Finalmente Gil Vicente cuida o texto de cada peça zelando pela sua perfeição, desde as coplas aos versos, sempre fortes em rimas consoantes, o autor sabe que, de tudo o que produz para a peça, só o texto poderá ficar, e que, portanto, será pelo texto da peça e a quem sabe, que se lhe há de despertar a memória, *reconhecendo* então o *momento* da peça e assim compreendendo a obra, desfrutando da *beleza inteligível* da sua Arte do Teatro.

Recordando ainda as ideias envolvidas nos textos de Platão em *Fedro*, pelas palavras de Sócrates, também os **textos das obras** de Gil Vicente, reflectem o problema da *escrita* e do discurso escrito:

[Sócrates] *É isso precisamente, Fedro, o que a escrita tem de estranho, que a torna muito semelhante à pintura. Na verdade, os produtos desta permanecem como seres vivos, mas, se lhes perguntares alguma coisa, respondem-te com um silêncio cheio de gravidade. O mesmo sucede também com os discursos escritos. Poderá parecer-te que o pensamento como que anima o que dizem; no entanto, se movido pelo desejo de aprender, os interrogares sobre o que acabam de dizer, revelam-te uma única coisa e sempre a mesma. E, uma vez escrito, todo o discurso rola por todos os lugares, apresentando-se sempre do mesmo modo, tanto a quem o deseja ouvir como ainda a quem não mostra interesse algum, e não sabe a quem deve falar e a quem não deve. Além disso, maltratado e insultado injustamente, necessita sempre da ajuda do seu autor, uma vez que não é capaz de se defender e socorrer a si mesmo* (275d-e).

O trecho anterior vem na sequência do mito da descoberta da escrita, pela resposta que o rei Egípcio dá a Theuth sobre a sua novidade da escrita: (275a) *Essa descoberta, na verdade, provocará nas almas o esquecimento de quanto se aprende, devido à falta de exercício da memória* [conhecimento da História, da vivência sócio cultural de cada **momento**], *porque confiados na escrita recordar-se-ão de fora, graças a sinais estranhos, e não de dentro, espontaneamente, pelos seus próprios sinais. Por conseguinte, não descobriste um remédio para a memória, mas para a recordação. Aos estudiosos oferece a aparência de sabedoria e não a verdade, já que, recebendo,*

*graças a ti, uma grande quantidade de conhecimentos sem necessidade de instrução, considerar-se-ão muito sabedores, quando são, na maior parte, ignorantes; são ainda de trato difícil, por terem a aparência de sábios e não o serem verdadeiramente.*<sup>15</sup>

É verdade que neste texto sobre o trabalho criativo de Gil Vicente nos repetimos, isto mesmo já temos escrito e transcrito noutras publicações, todavia, quem vai ler *Vida do Paço*, necessita desta informação se ainda a não teve.

### ***Sobre vida do Paço (Dom André)***

Com suporte no sucedido em finais de 1522 e primavera de 1523, a peça *Vida do Paço (Dom André)*, data do ano seguinte (1524), ano em que foi representada na Corte portuguesa. Como surgirá ao leitor por clarividência, por se tornar clara e evidente a informação, as causas ocasionais e a histórica dos casos *sucedidos* na Corte portuguesa em confronto com o imperador – descrição dos factos a partir dos quais foi criada a peça – que vai permitir o *reconhecimento* na *acção dramática* daquele *momento*, dando-lhe acesso ao sentido e significados da peça, entendendo a *visão do mundo* do autor e desfrutando da *beleza inteligível* da obra dramática, ainda que, como disse Aristóteles na *Poética*, sem que o teatro aconteça por completo, isto é, sem a encenação do espectáculo.

---

15 - Os trechos do *Fedro* de Platão aqui incluídos foram transcritos de *Platão I, (Górgias, Banquete e Fedro)*, Editorial Verbo, 1973. *Fedro*, Traduzido do grego por José Ribeiro Ferreira.

## *Gil Vicente, Vida do Paço, 1524*

*Saga d'el-rei João III de Portugal*

*Porque la obediencia amigo  
las virtudes son sus puentes,  
en tu hablar no te isientes  
**porque** te vas del abrigo  
al peligro que no sientes...*

*Aun que el daño sea profano  
ésta toma por tu guía  
que yo tengo al Coleo Romano,  
**aun que** me fue inhumano  
obediencia todavía.*

Gil Vicente em *Floresta de Enganos*.  
(Versos 109 a 118).

Transcrita de *Floresta de Enganos* onde a apresentação do texto impresso (1562) surge corrompida – consequência da intervenção da Censura de quinhentos, – porque incorrectamente organizada na *Copilaçam*, esta copla (o enlace formado pelas duas quintilhas) que acabámos de transcrever, que apresentamos aqui recuperada na sua forma gráfica, faz parte da fala do Filósofo *com o Parvo atado ao pé*, numa acção que se integra na apresentação da última peça do autor – 1536, *Floresta de Enganos* – e que, no seu sentido particular, evidencia uma reflexão do autor que se dirige à *obediência*.

Nestes versos, Gil Vicente, expõe a actividade da sua consciência incidindo sobre a obediência à Corte portuguesa, suas normas e seus senhores, e nisso está o Filósofo a reflectir, perante a atenção do público, quando se dirige ao autor da fala (a si próprio e ao público) na *pessoa* do Parvo. Deste modo, o Filósofo sublinha que na sua obediência se envolve no universo das virtudes (as cardinais: a justiça e a prudência, segundo Platão, depois – *valentia* – a fortaleza, e – *sensatez ou moderação* – a temperança provendo o controlo racional do emocional), as quais lhe permitem estabelecer os elos necessários para que, na sua actividade profissional de dramaturgo, a Corte

lhe confira toda a independência criativa, essencial à arte do teatro, autonomia posta em especial no drama, na retórica da representação teatral, onde, com liberdade (isento) *no seu falar*, se dispensam as obrigações (ou as obediências). Assim, *pelo seu falar isento*, o autor sente-se apto a criar a sua orbe e construir os seus edifícios, neles incluindo tudo aquilo que muito bem quer e transmite no seu teatro: **porque** nele (Parvo) o autor se liberta do seu abrigo – a sua mais segura protecção (a obediência), – pois nele (Parvo) está livre de quaisquer limitações, e nele assim se expõe aos perigos que, *de facto*, (ele, o autor pelo Parvo) não sente. E esta regra toma por guia.

Na segunda estrofe da copla, o autor, continuando na fala do Filósofo dirigindo-se ao Parvo, completa o sentido daquilo que expõe sublinhando a repressão a que está sujeito. Naquele texto, o *Coleo Romano* vai relacionar-se ao antagónico do *profano*, tomando agora este (evocado pela rima) o seu sentido religioso, para significar uma referência à Igreja de Roma e ao Santo Ofício.

[Filósofo] Ainda que o dano (ao Filósofo) seja profano (primeiro, o sentido laico do profano), porque os *conteúdos e significados* expressos – nas obras do autor – na sua forma (*forma aparente*) hão-de carecer de profunda sabedoria ou breve e simples lição nas matérias tratadas (seguindo a sua humildade habitual), aquela regra **en tu hablar no te isientes** – expressa na estrofe principal da copla (a primeira) – toma por teu guia Parvo, porque eu (o Filósofo) tenho a Inquisição à minha perna. E – voltando ao início (à obediência) – ainda que me tenha sido desumano, com *obediência* o cumpri.

Nada melhor para confrontar o entendimento da obediência decorrente na vida da Corte do que estes versos de Gil Vicente. A *obediência* (opõe-se e) contrasta com uma plena (completa) *liberdade* e, ambas estão plenamente presentes em tudo o que Gil Vicente produziu na sua obra dramática – Gil Vicente é um caso excepcional, um caso à parte de invenção criativa e capacidade de expressão do seu pensamento – e o estudo destes versos permitiu-nos alcançar com mais profundidade o sentido e significados do que entende por obediência e pelo uso de uma **plena** liberdade de criação.

*Porque a obediência, amigo, as virtudes são suas pontes...*

Na época (na renascença), as referidas virtudes estão bem identificadas e representadas (configuradas) na pintura a fresco de Rafael de 1511, as *Vir-tudes Cardinais*, junto da *Escola de Atenas*, do *Parnaso* e da *Disputa sobre o Santíssimo Sacramento*, na Stanza della Segnatura, e é também a estas Vir-tudes Cardinais (clássicas: Platão, Cícero) que Gil Vicente aqui se refere. Nas

obras do dramaturgo destacam-se, em primeiro lugar a justiça (pela leitura de Platão) e logo a prudência, na concepção geral do seu Teatro e na particularidade de cada peça, orientando os hábitos (costumes, comportamentos, linguagens, etc.) e as mais firmes acções humanas na conduta do indivíduo figurado nas personagens, sejam elas os protagonistas caricaturados sejam os enobrecidos ou nobilitados.

## Do Prólogo à intriga

Dando início à apresentação deste estudo devemos alertar para o engano que permitiu que *Vida do Paço* permanecesse oculto pelo sentido do enredo desta peça de teatro: Carolina Michaelis de Vasconcelos em *Autos portugueses de Gil Vicente y de la escuela vicentina*, (Madrid, 1922) considerou, desde logo e sem se questionar (decidindo equivocada), que a Criança referenciada como centro da *acção dramática* do *Auto de dom André*, seria descendente (filha ou filho) das personagens Dom André e sua Senhora, apesar de em lugar algum do texto da obra se afirmar a paternidade deste casal que, na aparência, seria composto pelos principais protagonistas da peça. E ainda hoje, pelas leituras das edições críticas mais recentes do *Auto de dom André*, nos parece que nunca ninguém terá posto em causa essa breve *leitura da peça*... E, encoberto pelo equívoco, assoma o engano que se instala no enredo, provocando os desvios de sentido e causando o destroçar do tecer da *trama*, e sem ela, não é possível atingir o *mythos*, nem se alcança a *acção dramática* da peça.

Como veremos, a Criança está apenas *encomendada* a Dom André, tal como está *encomendada* Dona Belícia – a mãe da Criança, – e portanto, o *enredo* não estará exactamente dividido em duas histórias, representando-se a *acção dramática* numa **realidade de facto** (do *mythos*),<sup>16</sup> na sua *unidade*

16 - Sobre o que designamos por **realidade de facto** aconselhamos a leitura de *Gil Vicente e Platão, Arte e Dialéctica, o Íon de Platão*, publicado em 2008. Resumindo podemos dizer com Platão que a *escrita é como a pintura*: o que ficou escrito (ou pintado) mostra-nos aquela *realidade de facto*, o *objecto signifiante*, cuja leitura diz ou mostra (na sua *forma aparente*) sempre o mesmo a quem quer que seja. Contudo, noutra e no mesmo caso, a partir dessa *forma* se reconstitui a *realidade de facto*, do **discurso vivo e animado** que se dirige a quem conhece, com capacidade de reconhecer os seus *objectos* na situação e contexto social, no espaço histórico e cultural, *ao recordar – reconhecer – os registos na sua memória vivida ou vivificada*, ou, se guiado pela *retórica de quem sabe – de quem conhece e dá a conhecer*, – encena os diálogos de *figuras* (sujeitos ou entidades figuradas) dando-lhes vida em conformidade com a sociedade no espaço e tempo vivido, com referências a espaços perceptivos e apontados na memória de situações históricas e ideológicas, etc..



muito complexa – porque com várias questões envolvidas, – mas que se resumem na necessidade da separar a mãe Belícia da sua filha de dois anos, a Criança, provendo a educação desta para viver numa das Cortes europeias, no caso, para a vida do Paço. E esta educação deverá constituir uma assimilação de virtudes conducentes a uma vontade própria de obediência às normas da Corte, de cortesia e respeito por todas as outras pessoas. Assim, pela semelhança ou contraste das situações criadas na acção dramática, na correlação, reciprocidade, negação ou identidade de cada caso, assistimos aos confrontos que, em toda a problemática de *criar* – com o sentido de *educar*, – se apresentam à sociedade humana da época, no caso à vida do Paço: *Porque, o trabalho inmenso / de criar, nunca é crido, / e quem já o tem sabido / julgará bem por extenso / que é trabalho ensofrido* (20).

Nas obras de Gil Vicente, o Paço durante o período de el-rei Manuel I, mais propriamente até ao *Auto das Barcas*, constituía uma referência ao Paço Real da Ribeira de Lisboa, todavia com a *queda* – o descrédito, pela bazófia que precedeu a guerra no Norte de África em 1515 – e a creditação de Portugal na Europa após a derrota de Mamora, adquire outros sentidos, assim, nas peças de teatro do período de el-rei João III de Portugal, o Paço é um apontador<sup>17</sup> (uma referência mais próxima de um código do que uma alusão) para o Império, no limitado conceito da época e no contexto da Europa ocidental, o império de Carlos V – constituído ou integrando reinos, principados, ducados, condados, etc., – mas também com os reinos seus aliados, que serão em menor ou maior grau seus vassalos. O Paço está onde se encontra presente e cuidada a Vontade do imperador, a ser seguida, alinhada e em geral, *obedecida*. Todavia, num sentido mais restrito, pode apenas referir-se à Corte imperial.

---

17 - *Apontador* (ou ponteiro na informática) na linguagem de programação (em C, e depois em C++) que introduziu o conceito operacional para uso da própria linguagem, corresponde a manter um *manipulador sobre um endereço* de um local da memória viva do próprio programa em curso, ou dos seus dados (informação em processamento), ou de outros programas (ou dados) do sistema. Criada a variável *\*p* (*ponteiro*) no seu conteúdo de memória correspondente, terá um endereço para outro local da memória (do programa ou dos dados): assim *Paço* como *apontador* é apenas nome de um local da memória, e nesse local estará um (outro) endereço de um espaço da memória, mas este endereço é modificável em *\*p* (Paço), atribuindo-se-lhe (o programa) valores (endereços) para diferentes espaços de memória, Império, Corte imperial, Poder, Serra da Estrela, etc., que sendo referenciáveis por *\*p* (Paço) terão a cada momento conteúdos (em processo) de informação evocando diferentes valores (signos) do que entendemos por *\*p* (Paço) – em informática, o que lá quiser colocar o programador, ou aquilo que o processamento (concebido pelo programador em função da análise do sistema e do objectivo do programa), a cada momento no fluxo do programa, vier a atribuir como seu resultado, temporário ou definitivo – mas o processo pode continuar, apontando e integrando em si outros *valores*, endereços de memória *\*p*, *\*\*p*, *\*(\*)p*, etc..

Em *Vida do Paço*, na versão *Auto de dom André*, Gil Vicente sublinha que a obediência, real ou aparente, é uma questão de educação, de formação moral do indivíduo para um fim bem determinado, no caso para a vida do Paço. E esta questão da educação (ou falta dela), tal como as atitudes, a moral apropriada ou mais específica (social, cultural, humanista) para a vida no Paço percorre toda a peça e todas as personagens em todo o seu tempo. No Prólogo a questão é desde logo colocada com a necessidade de encontrar uma Ama para a Criança, porém, já não ama de leite, mas uma educadora. Assim começa a intervenção do Fidalgo ao entrar em cena: *Senhora, minha tenção / é que havemos de buscar / modo algum de criação / para se haver de criar / este fruto de bênção*. (5)... Pelo que repetimos, pois continuando com a questão de educar (criar) diz depois a Senhora: (...) *Porque, o trabalho imenso / de criar, nunca é crido, / e quem já o tem sabido / julgará bem por extenso / que é trabalho ensofrido* (20).

Por último, concluindo o pensar do Fidalgo, o tema da peça é desenvolvido alargando-se o seu âmbito, expondo a importância das virtudes na educação, pois pela imitação, no convívio e na aprendizagem, é condição primeira que Ama (educadora) seja virtuosa, porque o ser ela formosa ou nobre (de preço, rica ou de nobre casta social) não contribui em nada para a educação, e a pobreza em virtudes, ou suas falhas, resulta em gente malcriada, em desobediência aos pais e a outros mais, em falta de educação. Esta questão logo colocada no prólogo é muito importante porque justifica e prepara o que vai suceder com a escolha dos vilões para educadores da criança.

Na forma aparente da peça, é o Fidalgo que expõe um dos aspectos da questão temática, assim bem explícita no enredo, dizendo:

Fidalgo	<i>Senhora, não está o bem em a ama ser fermosa, que isso não vai nem vem, seja ela virtuosa que isto é o que convém.</i>	55
---------	---	----

<i>Porque, a não ser assi, dado que seja de preço, crede-me, senhora, a mi, que não pode ter bom fim quem teve roim começo.</i>	60
---	----

*Se carece de virtude  
e tem má inclinação,*

*é tomado por razão  
que a criança se mude  
logo à sua condição.* 65

*E saem mal inclinados,  
desobedientes, e tais  
que desobedecem a seus pais,  
e assi, tam malcriados,  
que o mesmo fazem òs mais.* 70

Esta última copla, transcrita acima (versos 61 a 70), encontrámos mal lida (interpretada) nas publicações da INCM, na edição de José Camões, *Teatro Português do Século XVI, I* – Tomo III. Ed. 2010. No verso 70, comete-se o mesmo erro já cometido por Maria José Palla, na edição também da INCM, de 1993, *Auto de dom André*, transcrevendo o verso: *que o mesmo fazem às mães*; em vez de, correctamente o escrever: *que o mesmo fazem òs [aos] mais*.

Encontrámos ainda diferentes registos dos versos 64 e 65 – *que a criança se mude / logo a sua condição* – optámos pela de Maria José Palla, porque nesta copla o autor explica que se a ama carece de virtude e tem inclinação para o mal, é natural, ou adquire-se por racional (*é tomado por razão*), que a criança, – boa por natureza – se mude logo imitando ou adoptando o mau carácter da ama. Isto é, as crianças muito mais depressa que o bem, aprendem e tomam os maus exemplos: *que a criança se mude / logo à sua condição*, a condição de *má inclinação* da ama. E em consequência disso, como o autor exprime ao desenvolver o conteúdo da primeira estrofe da copla, os pupilos *saem mal inclinados, desobedientes, e tais que desobedecem a seus pais* (pais: pai e mãe), *e assim, tão malcriados* (mal criados, mal educados), *que o mesmo fazem aos mais*... Ou seja, o mesmo comportamento terão para com os demais, desobedecendo (sendo malcriados) a todos os mais, isto é, a toda ou mais gente a quem devem obedecer como a seus pais: resultado de saírem *mal inclinados* (deseducados, *mal criados*).

Embora possa parecer trivial não quisemos deixar passar aquelas incorrecções sem apresentarmos as necessárias alterações, uma vez que se vê repetir uma interpretação equivocada por reconhecidos especialistas que, como sabemos, muito correctamente seguem a edição impressa mais antiga (séc. xvi), contudo, a edição de 1625 *corrige o erro* (de rima e do sentido dos versos). Concluímos portanto que, ou o erro foi corrigido na edição do século xvii, ou, o mais provável, esta edição mais tardia terá sido realizada a partir de uma cópia onde o erro não existia. Como então, todos estamos sujeitos a

errar... E, como dizia Bento de Jesus Caraça: *se não receio o erro, é só porque estou sempre pronto a corrigi-lo.*

O enredo, expondo a forma aparente da peça, é gerado a partir do *mythos* da peça, formulado como uma *intriga* e construído para apresentar, de modo indelével, o seu *intrínseco secretismo* na resolução dos conflitos presentes nos acontecimentos que mais intensamente interferiram no decorrer da vida do Paço, desenvolvendo e embebendo a *intriga* de profunda ironia, posta em confronto com as mais simples e vulgares interpretações da *República* de Platão (*de facto*, interpretações ainda hoje correntes). Porque só captando o *mythos* se evidencia o conflito primordial que está presente na acção dramática da peça, surgindo então o enredo como uma firme determinação de Dom André em desobedecer sobre a questão da Criança (separando-a de sua mãe) e, também, como uma consequência de “ideias poéticas” *popularizadas* que consideraram possível a concretização pelo casamento de “um amor” que, segundo as normas da *república* do Paço, seria proibido: o casamento de Belícia com Belchior. Pois, a acção na intervenção de Belchior, com toda aquela demonstração poética de eloquência clássica (e os seus *cúmplices* até são poetas e músicos), serve exactamente para sublinhar que, seguindo aquelas simples interpretações da obra de Platão, a arte, a poesia e os poetas não se enquadram nas normas educativas, quebram as regras estabelecidas e actuam à margem das leis desta *república*. E a ironia do autor expande-se ainda mais, pois, se o *enredo* se apresenta numa constante de *obediência* e sujeição ao Paço, no *mythos*, a *acção dramática* constrói-se a partir de múltiplos actos que lhe afirmam uma firme *desobediência*: sobre a presença do Pajem; sobre o destino da Criança com a separação de sua mãe; e, sobretudo, sobre a educação da Criança, pela selecção e pela própria origem e identidade dos melhores educadores, que serão vilões em confronto com a Corte imperial, com a vida do Paço.

Para sublinhar o caso das ideias poéticas, das paixões e emoções, nesta *república* que prima pelas virtudes, nada melhor que a integração do poeta na peça: o Ratinho. Ele emociona-se com facilidade, vem aprender a tanger o instrumento de cordas, faz versos à moda de então (bucolismo) na sua intervenção – *ando, senhora, tão cilhado / que não venha boi que lavra / todo o dia com o arado* (768) – expõe prontamente a sua infelicidade e depressa declara os seus amores a Hilária à revelia de tudo o mais. Não venera os seus pais, não é comedido nas falas, implica com todos os outros, etc..

De resto, mostram-se várias formas de integração das personagens, nas normas e virtudes aparentes que regem o Paço, como pelo vestir e pela linguagem o casal de Vilões, ou o seu filho, pela sua conformação, depressa pretendendo assumir os preceitos do Paço no seu comportamento, etc..

A resolução do conflito primordial é enunciada, desde logo, no início da peça, nas primeiras palavras ditas em cena, e concretizada com a separação da mãe (Belícia, que já perdeu o espelho) de sua Criança, entregando-a a uma nova ama, a educadores que deverão ser moral e culturalmente responsáveis, capazes de prover uma educação condigna para uma criança que se pretende venha a ser integrada em altos cargos (a criança é *fruto da bênção*) da vida do Paço. E mais tarde, na acção dramática da peça, concretizando-se a razão do impedimento de Belícia se querer chegar à janela enunciada ainda no Prólogo – *Senhora, não consintais / vossa irmã pôr-se à janela* (92), – impedir a concretização da relação matrimonial proibida entre o par de apaixonados, Belchior e Belícia, afastando esta do seu pretendente fazendo assim cumprir os desígnios do Paço na interposta pessoa de Dom André, a quem ela tinha sido encomendada pela morte de seu pai.

Entretanto, na peça representa-se a concretização da resolução do conflito subjacente à acção dramática, e um dos objectivos do autor é que o seu público atinja a leitura do conflito primordial no desenvolver da *intriga*. Sobretudo porque uma boa parte da resolução desse conflito assenta na decisão de fazer intervir no Paço algo que vem de fora, introduzindo gente que vem do exterior, pessoas qualificadas mas de outro meio social, de uma outra elite em formação, e sobretudo tendo princípios éticos em clara oposição aos do Paço. Na verdade, podemos pensar que, para o autor, boa parte desse conflito só existe por uma obediência cega às normas, e a uma formalização desadequada das virtudes cardinais (*justiça*), pois a este respeito devemos lembrar a figuração da acção (na defesa) pela intervenção realizada pelo autor no *Processo Vasco Abul*.

Antes da acção teatral passar para o cenário do exterior da casa de Dom André com a entrada em cena do Ratinho cantando, desenvolve-se ainda no prólogo da peça, a exposição de partes da trama enredada que constituem uma consequência do conflito primordial, preparando o público para o que se vai passar na acção, sem deixar de o alertar para a questão de origem desse conflito. [Fidalgo] ... *Senhora, não consintais / vossa irmã pôr-se à janela*. [Senhora] *Eu terei bom tento nela / e logo sem deter mais / me vou dentro para ela*. (95).



*Por isso deve atentar  
quem seus anos gasta em Paço,  
que, se a vida desejar,  
outra vida há-de buscar..  
Que eu a mesma conta faço.*

125

Note-se que esta intervenção do Pajem, que fecha o prólogo, apresenta uma unidade temática e formal extraordinária: é composta por duas coplas ligadas pela rima – *contentamento, fundamento* – e termina com uma quintilha (isolada) que conclui com uma decisão sobre o que antes foi exposto.

Pela *forma* do *prólogo*, e com esta *forma* do seu concluir, somos levados a reflectir na censura (do original) de *Vida do Paço*, e a pensar se esta peça não teria tido na sua abertura um trecho inicial, de *forma* simétrica correspondente a este remate do prólogo, uma apresentação feita pelo Pajem anunciando algo relacionado com casos decorrentes ou influentes, circunstanciais para a leitura da peça, e depois, dando entrada a Dom André com a Senhora e a Criança, pois sabemos que a personagem Pajem estará em cena (ou em *proscénio*) sem haver no texto auxiliar qualquer referência à sua entrada. Pois sabemos isso pelo que se passa *cá*, quando o Fidalgo lhe dirige a palavra: *Chama cá o Veador / que o hei logo mister.* (35). E logo o Pajem se chega a uma das portas, que abre, ou lhe abrem e espreita, ou daí chama o Veador dizendo: *Chama-vos muito à pressa / cá o senhor dom André* – e logo *retorna (cá)* com a personagem chamada.

Após uma leitura atenta do texto da peça, o que desde logo se destaca na sua parte inicial, é a percepção da unidade do Prólogo, dando uma perspectiva do conflito fundamental, e sobre quase tudo a que o público vai assistir no suceder na *acção dramática*, porém, como habitual nas obras de Gil Vicente, introduzindo (se se pode dizer) por omissão, algo imprevisível, não assinalado na *apresentação* (prólogo), que permitirá, nesta peça pelo contraste pela negativa, esclarecer melhor o tema da peça (a educação, virtudes / obediência, na vivência concreta presente na acção dramática, perante a actuação do Ratinho), no caso as virtudes assimiladas, ou inversamente, a falta de virtudes adquiridas (falta de educação, má inclinação / desobediência). Deste modo, logo a seguir ao prólogo entra o Ratinho, personagem desenhada do conflito fundamental da peça, no papel do *mal criado*. E mais tarde, em pleno contraste com o que sucede e as formas aparentes do diálogo, surge Belchior, feito poeta emocionado, com a sua serenata ao luar.

---

O prólogo (até ao verso 125) e o êxodo (a partir do versos 1451) restam bem demarcados no *Auto de dom André*, enquanto que as outras divisões da peça, as marcações das suas partes, desapareceram (quase) por completo, restando-nos a hipótese de as procurar descobrir percorrendo o sentido da acção dramática.



## FUNDAMENTOS DO MYTHOS

(do *mythos* à *trama*)

### DONA BELÍCIA E DOM BELCHIOR

Em 13 de Dezembro de 1521 morre el-rei Manuel I de Portugal, deixa viúva (Dona Belícia) Leonor de Áustria (n.1498, Leonor de Habsburgo, irmã de Carlos V). A viúva, ainda jovem rainha, antes de se casar com o rei Venturoso (em 1518), havia sido prometida em casamento ao filho deste, o herdeiro da Coroa, o príncipe João (n.1502) futuro rei de Portugal.

Com a morte de seu pai renasce o *desejo* no jovem (Dom Belchior) rei João III de Portugal, de cortejar a jovem viúva, sua madrasta. E os seus avanços, no sentido da realização do desejo, tornam-se realidade visível a todos os que o cercam, mas também se evidencia aos olhos populares. Na verdade, sabemos pelos cronistas, que o desejo foi levado à prática, pois do povo à nobreza, das estruturas locais do Poder às nacionais e aos conselheiros do reino – tendo estes prestado esclarecimentos sobre o interesse da Nação nessa ligação, – todos comentaram o caso e houve propostas para que o novo rei, João III, se casasse com a sua madrasta, Leonor de Habsburgo.

O duque de Bragança, elaborou uma longa missiva em seu nome e em nome das cidades de Portugal, descrevendo e equacionando a situação (política, económica e social) respeitante a este caso, propondo o casamento do rei com a sua madrasta, a jovem viúva de seu pai, dizendo a certo passo:

*...pedimos a V. A. que deixe mais dias pascor as bestas das suas carregas, e vos ponhais de novo a cuidar considerando que para conservação da república destes reinos de Portugal fostes nascido, e que mandando a Rainha, mandais a maior senhora da Cristandade fora de vossa poder, a qual senhora é louvor e honra de vossas províncias, favor e abrigo de vossos povos, paz de vosso estado, muito formosa, muito moça e bem inclinada, por sinal tão amada de todos que não é nada os preços que a levam, mas os desejos que deixa. (...) V. A. há de considerar que todas estas adversidades com que a fortuna nos ameaça causou vosso pai por casar por conselho de poucos, o qual deveis de curar com seu contrário, casando por conselho de muitos, ele casou com a mulher alheia, e V. A.*

*deve casar com aquela que sempre por justa razão e no coração dos vossos súbditos sempre foi vossa*<sup>18</sup>...

As Crónicas transcrevem, além desta carta do duque de Bragança, algumas das implicações – a exigência do imperador insistindo que fosse para Castela Leonor e a infanta Maria sua filha e de el-rei Manuel I – que envolveram esta possibilidade (proibida) do casamento em desobediência ao imperador Carlos V, e descrevem sumariamente alguns dos acontecimentos que a jovem viúva teve de enfrentar, aqueles que a licença permitiu que tivessem sido relatados pelos cronistas e, ainda assim, os que mais se evidenciaram sem comprometer os actores principais das cenas realmente sucedidas.

Na peça, as circunstâncias desta realidade, de uma *esposa prometida e não concretizada*, para mal do príncipe, estão figuradas – na *morte de amor* – nos lamentos poéticos de veia clássica feitos por Belchior após tomar consciência das recusas de Belícia. Como o autor fará (na descrição do seu *sonho*) em *Templo de Apolo*<sup>19</sup> todas as referências a figuras ou entidades clássicas figuram, de algum modo, um ou outro pormenor da realidade coetânea que transmite na peça, porque Gil Vicente não dá ponto sem nó. No caso, o autor começa exactamente com a *noiva prometida* (Iole) que será a causa da morte de Hércules que, *por Iole veio a ser / tam vilmente abatido*. Depois prossegue com outros casos em que também a morte deles foi causada por elas: como Aquiles por Policena; como Tróia cai por causa de Páris que morre por Helena, Teseu por Fedra, e até na Bíblia, Holofernes por Judic.

### ***a Criança para criar, educar***

*...buscar / modo algum de criação / para se haver de criar / este fruto da bênção. // E pois que a ama primeira / é ida como sabeis /...*

Dos dois partos de Leonor de Habsburgo pelo casamento com el-rei Manuel I, ficou uma filha viva, a infanta Maria (n. 8 de Junho de 1521-1577), a Criança, *este fruto da bênção*. A sua Ama de leite, Elvira de Mendonça (a *ama primeira*), uma dama da rainha Leonor de Habsburgo, a camareira-mor, seguiu ou seguirá com ela – lá para a quinta morar – para Castela.

---

18 - Pequeno trecho transcrito da longa *Carta* do duque Jaime de Bragança transcrita na *Crónica de el-rei D. João III*, Francisco de Andrade.

19 - Veja-se nossa publicação de 2012: *Gil Vicente, Tragédia de Liberata, do Templo de Apolo à Divisa de Coimbra*.

Na sequência da edição desta peça de teatro, em 1922, criou-se uma aparência formal que na verdade lhe deformou o sentido, um engano pelo qual se tornou tacitamente estabelecido que a Criança – de facto figurando a infanta Maria, filha de Manuel I e Leonor de Áustria – referenciada como *centro da acção dramática*, seria a filha ou filho das personagens Dom André e sua Senhora, pois, como dissemos, parece-nos que ninguém terá posto em causa o *equivoco da decisão* de Carolina Michaelis.

Contudo, a Criança da peça encontra-se *encomendada* a Dom André como denota e comprova a entrada em cena do Fidalgo com a sua Senhora, trazendo a Criança e trocando pareceres sobre o que fazer com ela. E está *encomendada* ao Fidalgo, pela simples razão de que sua mãe Belícia lhe foi encomendada, lhe está subordinada, está na dependência da vontade do Fidalgo. Pois, Dona Belícia, irmã da Senhora (Espanha), por morte do pai (marido, el-rei Manuel I), a Dom André *ficastes encomendada* (361), e tal como diz a Senhora, ele *deseja ver-vos casada / se a Ventura alguma sorte / boa vos tiver guardada*. (uma boa sorte de voltar a casar com um outro rei, se a Ventura lhe guardou algo como reserva). E Belícia conforma-se *obedecendo* em tudo, exactamente porque já não é uma donzela: *nam me covém fazer al / pois já perdi o espelho / nesta parte o principal* (384). ...e tam obediente se-rei / que a mim mesma agravarei / só pelo não agravar (409). E a questão que se coloca na peça é a da firme separação da Criança (*fruto da bênção*) de sua mãe, entregando a sua educação a terceiros, sem que estes sejam das relações e do conhecimento de Belícia, e até à revelia da sua vontade. Para além disso, na peça determina-se o fim de uma breve (e desejada) ligação amorosa entre Belícia e Belchior, impedindo a concretização do seu relacionamento e do enlace proibido.

## DOM ANDRÉ E A SENHORA

A personagem do fidalgo Dom André, na aparência, figura a Vontade do imperador Carlos V já expressa e aceite em Portugal logo após o acordo – em franca desobediência à vontade imperial – de que a Criança, filha de Manuel I, ficaria em Portugal até à realização do contrato do seu casamento. E, com a ausência já decidida de sua mãe Leonor de Áustria, programada no tratado de Saragoça (1518), seria então necessário preparar a educação da Criança como a de uma princesa moderna, bem preparada: na ética, no saber, na cultura, etc.. A irmã de Dona Belícia, a Senhora figura a Espanha, agora

(1522-1523, após a derrota comunera) muito obediente, aceitando o Poder do imperador, tal como Dom André a Vontade de Carlos V, já antes expressa no citado tratado de Saragoça.

Assim, o tempo da acção dramática surge bem definido para “momentos” antes da partida de Leonor de Habsburgo para Castela, ao encontro de seu irmão, o imperador Carlos V, enquanto que, o tempo decorrente no *mythos* se situa entre o princípio de Novembro de 1522 e fins de Maio de 1523.

Ao criar a figura de Dom André como fidalgo português, o autor representa o assumir do acordo realizado (em parte Vontade portuguesa) para que a partida de Leonor se fizesse sem levar a sua filha, a infanta Maria (porque ela era filha de el-rei de Portugal). Contudo, é quase sempre a já estabelecida saída de Portugal da irmã do imperador (pelo contrato de casamento de Leonor com Manuel I), ou seja, a Vontade de ambos, de Portugal e de Carlos V, que prevalece (só se exceptuando no caso da infanta Maria) no decorrer da acção dramática.

Na aparência torna-se então difícil de afirmar que Dom André figura Portugal e a sua Senhora a Espanha, contudo assumindo que Portugal impôs a permanência da infanta Maria no país em perfeita *desobediência* às exigências estabelecidas, e que, em tudo o mais segue a Vontade do acordo assinado com Carlos de Habsburgo (o acordado pelo Tratado de Saragoça, 1518), então, nestes termos, podemos admitir que Dom André pode figurar Portugal, um país onde reina um rei vassalo de um imperador, algo como aquilo que se configura nos romances de cavalaria da época. Porém, o facto de a peça, em contraste com o amplamente expresso *universo de obediência* para a vida do Paço, sublinhar muito concretamente a *intriga* – no seu *mythos*, em velado *secretismo* sobre a Criança face a sua mãe – pela *desobediência* clara à Vontade do imperador sobre a questão da Criança e a sua educação – pois ela vai ficar em Portugal por firme Vontade deste reino – então Dom André figura de facto Portugal, que exerce o seu direito, sem deixar de cumprir o Tratado de Saragoça (também nele, Belícia ficou temporariamente encomendada a Portugal), mas exceptuando o caso da Criança daquele Tratado de 1518.

## CAPTANDO A TRAMA NO MYTHOS

### O VEADOR

Em todas as questões que dizem respeito à rainha viúva de Manuel I há um envolvimento muito directo do duque Jaime de Bragança (o Veador), em casa do qual ficará a residir Leonor durante uma boa parte da sua estadia em Lisboa, assim como em tudo o que se relaciona com a proposta de casamento de João III com a sua madrastra, como no que respeita à educação da Criança, a infanta Maria, pois é ele, o Veador, quem propõe a Dom André – *o lavrador e a mulher / em que me falastes já* – o casal de Vilões para educadores da Criança. Note-se que, embora se refira a necessidade da Ama para a Criança, na peça a questão está sempre mais dependente do *lavrador* (trabalhador) do que da mulher. E, mais tarde, já em 1530, o duque de Bragança, contrata Diego Sigeo encarregando-o da educação dos seus próprios filhos.

### OS FACTOS SUCEDIDOS

Pelo menos, desde que regressou a Espanha (por Santander) em 16 de Julho de 1522 (vindo da Alemanha por Inglaterra, onde acordou com Henrique VIII uma intensa guerra para destituir Francisco I de rei de França) e até final de Julho de 1524, data da morte de *Claude de France*, (rainha Cláudia) mulher do rei de França, Francisco I, que o imperador Carlos V pretendia casar a sua irmã Leonor de Habsburgo, viúva de Manuel I, com o duque Carlos III de Bourbon (1490-1527) na sequência da traição deste à França com a sua aderência à política do Imperador. Afinal uma aliança realizada com o objectivo do duque recuperar os seus bens com os títulos perdidos em favor de Francisco I e, de modo a que o imperador Carlos V viesse a dominar grande parte do território do que é hoje a França. Mas Leonor de Habsburgo está em Portugal e a sua saída ao encontro do irmão Carlos vai sendo sucessivamente adiada.

Em 12 de Novembro de 1522 apresenta-se ao rei de Portugal o doutor Cabreyro, ouvidor do Conselho Real de Carlos I (Carlos V), que vem com

uma nobre comitiva com a função expressa de acompanhar a realza, a rainha Leonor à presença do irmão Carlos de Habsburgo, rei e imperador. Da comitiva que acompanha o doutor Cabreyro, para além do contingente da Guarda Real de Carlos (para protecção de Leonor), faz parte o Conde de Cabra (Diego Fernandez de Córdoba e Montemayor, que morreu em 1525) e o Bispo de Córdoba (Alfonso Manrique de Lara y Sólís, que, logo depois, 10 de Setembro de 1523, foi nomeado Inquisidor Geral e do Conselho Geral do Reino), ficando estes em Badajoz, onde vão permanecer desde o início de Novembro de 1522 – esperando a *entrega* de Leonor de Habsburgo – até fins de Maio de 1523, quando uma comitiva portuguesa composta pelo (Veador) duque de Bragança, pelo barão do Alvito e pelos infantes, irmãos do rei, bem como o doutor Cabreyro e seus homens de apoio, fazem a entrega da viúva de Manuel I à comitiva que os espera em Badajoz. Ora, entre Novembro de 1522 e Maio de 1523 decorreram pouco mais de seis meses. Assim, é importante apresentar alguma informação sobre os acontecimentos que, segundo os cronistas, pretendem justificar uma tão grande demora, cuja primeira causa, reside na instabilidade política em Espanha, as guerras que proliferam no território como revolta contra o domínio estrangeiro (flamengo), que adquirem aspectos e objectivos regionais, com diferentes motivações: a) a revolução das Comunidades de Castela; b) a revolta das Germanias em Valência e, depois em Maiorca. Mas, com o regresso do imperador a Espanha em 16 de Julho de 1522, após resolvidas a seu favor a maior parte das guerras, e realizada alguma distribuição do poder pela nobreza local, impõe-se o regresso de Leonor de Habsburgo a Espanha. Mas...

Logo após a morte de Manuel I, contam as *Crónicas* que Leonor, sua viúva, pretendia ir para o convento de Odivelas, mas que, por insistência de el-rei João III, ficou hospedada em Xabregas em casas de Tristão da Cunha e, muito pouco tempo depois, (alguns dias) passou a ser hóspede em casa do duque de Bragança, onde haveria de permanecer durante quase todo o ano de 1522. Ora, nessas casas, João III foi visita constante da sua madrastra.

Com o surgir de uma nova peste em Lisboa, no final do ano de 1522, a Corte portuguesa desloca-se (em Janeiro 1523) para o Lavradio (Barreiro), onde permanecerá até meados do mês de Março. E, com a Corte seguiu a jovem viúva Leonor de Habsburgo e muitos cortesãos. Mais tarde, com o agravamento da peste em Lisboa, a Corte portuguesa dirige-se para Almeirim, onde deverá permanecer até final de Maio. Porém, Leonor de Habsburgo fica pelo caminho.

Desde a sua saída de Lisboa que o duque Jaime de Bragança e também Diogo Lobo, o barão do Alvito, seguem na comitiva da Corte portuguesa acompanhando as damas, Isabel de Portugal, Leonor de Habsburgo...

Ora, tanto em Lisboa, em casa do duque de Bragança, como no Lavradio, as visitas do rei à sua madrastra eram longas, cada vez mais frequentes e, como eram bem conhecidas as propostas para o seu casamento, cresceram suspeitas sobre o carácter de tais visitas, e as suspeitas foram talvez empoladas e assim tornadas públicas por Cristóvão Barroso, embaixador castelhano e encarregado de negócios, que desencadeou um grande escândalo.

Todavia, é durante o percurso da Corte do Lavradio para Almeirim, que aumenta o alvoroço já levantado por Cristóvão Barroso, afirmando-se até, em correspondência do embaixador da Polónia, que Leonor estava grávida.<sup>20</sup> Dizem as Crónicas que em consequência do escândalo e da insistência de Barroso, que Leonor de Habsburgo (com suas damas) se viu obrigada a ficar em Muge (Salvaterra de Magos), isolada da gente da Corte portuguesa e, daqui só saiu perto do fim de Maio de 1523, seguindo então para Badajoz ao encontro da comitiva castelhana que a esperava havia alguns meses, desde Novembro de 1522.

Pouco tempo depois da partida de Leonor para Espanha, a Corte portuguesa prossegue para norte, a caminho de Tomar, onde o rei haverá de tomar posse como Grão-Mestre da Ordem de Cristo, e onde, segundo se escreveu, assistirá à representação da peça *Inês Pereira*.

Leonor de Habsburgo em 15 de Junho de 1523 está em Medina del Campo, para o encontro com seu irmão Carlos, supomos que poderia ter passado o dia em que a sua filha, a infanta Maria, completou os dois anos de idade, dia 8 de Junho, ainda em Portugal mas já bem perto da fronteira de Badajoz. Mas, tal coisa não consta das Crónicas.

De entre os acompanhantes da rainha Leonor de Habsburgo, identificá-mos: Martim de Alarcão – que foi capitão-da-guarda dos Reis Católicos, segundo o biógrafo Frei Miguel Pacheco, – e sua mulher, Elvira de Mendonça, que tinha sido camareira-mor da rainha Maria e depois também a camareira-mor de Leonor, ela foi a primeira ama da Criança; Joana de Blasvelt – que será a primeira camareira-mor da infanta Maria – e o marido, Francisco de Gusmão, que será o mordomo-mor da infanta; a camareira Tumbas casada com

---

20 - *Carlos V, el César y el hombre*. Manuel Fernández Alvarez afirma que a insistência na saída de Leonor de Portugal se deveu aos rumores que se estendiam pela Europa, sobre a relação amorosa de el-rei com a sua madrastra, e cita a carta da embaixador da Polónia com a suspeita da gravidez.

Bonedão, seu cavaleiro de honor, que seguiu para Espanha para justificar perante Carlos V a demora de Leonor em Portugal; Helena Zúñiga, que casará em 1525 com o poeta Garcilaso de la Vega; Isabel Moniz, moça da câmara da rainha, filha do Alcaide de Lisboa, então conhecido por “o Carranca”, que será oficialmente mãe do filho bastardo de el-rei João III nascido em 1523 (que se chamou então Manuel, e mais tarde se mudará o seu nome para Duarte). Ainda de entre os castelhanos que acompanham Leonor devemos referir: o Bispo de Cuba que, como o cavaleiro Bonedão, com o escândalo provocado pelo Cristóvão Barroso, é afastado por Leonor que os envia a seu irmão, o imperador Carlos V, com os seus recados e queixas, justificando a sua demora pela insistência em levar a sua filha e, em sua defesa, descrevendo as intervenções de Cristóvão Barroso como indignas invenções.

Pelo *mythos* da peça consideramos importante referir que el-rei João III de Portugal teve dois filhos antes de se casar com Catarina de Habsburgo em Fevereiro de 1525. Segundo se sabe ambos filhos de Isabel Moniz, dama da rainha Leonor de Habsburgo (*a flamenga*). O primeiro foi nado morto em 1521, e o segundo nasceu em 1523 (não conseguimos precisar a data), mas talvez enquanto a sua madrastra esteve isolada em Muge com as suas damas (incluindo Isabel Moniz?). Se foi este o caso, quem sabe se este segundo filho, logo chamado Manuel e mais tarde Duarte de Portugal, que foi arcebispo de Braga alguns meses (morreu em 1543), não seria filho da rainha Leonor e não de Isabel Moniz (recordamos que o embaixador da Polónia noticiou nesse ano a gravidez da rainha viúva de Manuel I, além dos escândalos provocados por Cristóvão Barroso). Como atrás se disse, Isabel Moniz era filha do Alcaide-Mor de Lisboa, a quem chamavam “o Carranca” (ou Carrança?).

Conforme o contrato de casamento com Manuel I, pelo tratado de Saragoça de 1518, por morte deste, a rainha Leonor passaria a estar *encomendada*, obrigada a regressar à Corte dos Habsburgo – e naturalmente que, com a mãe a sua filha, – a submeter-se à vontade de *seu irmão* Carlos, imperador desde 1519. E, embora Leonor e Carlos quisessem que a infanta Maria seguisse com sua mãe para Espanha, João III de Portugal e uma minoria do seu Conselho Real opuseram-se a que uma filha de Manuel I, pudesse sair do país – e em *forma de compromisso* com Carlos V – sem que antes se realizasse o contrato do seu casamento com um dos Grandes Senhores da Europa (talvez conforme política de alianças dos Habsburgo) e, só quando estivesse para isso preparada. E assim surge a questão da *criação* – de facto, da educa-



ção da infanta Maria – da Criança, para vir a ser uma Grande Senhora na Europa do século xvi.

Esta questão da educação da infanta Maria, que se coloca à Corte portuguesa pouco antes da saída de Leonor para Espanha, parece ser uma condição a ser resolvida antes de Leonor sair de Portugal, enquanto a jovem rainha, viúva, vai esperar seis meses por uma solução, mantendo-se isolada durante pouco mais de dois meses com suas damas, em Muge (Salvaterra de Magos), até próximo do final de Maio de 1523 no palácio de uma herdade, propriedade que, no século XVII, será adquirida pelo duque de Cadaval.

A infanta Maria, a Criança, fará em 8 de Junho de 1523 dois anos de idade, e por isso necessita estar integrada num meio social culto que proveja a sua educação. *Senhora, não está o bem / em a ama ser fermosa / que isso nam vai nem vem, / seja ela virtuosa / que isto é o que convém* (55).

## O PAJEM E O SEU IRMÃO, O RATINHO

Paralelamente a estes acontecimentos, outros interferem com a vida da elite da sociedade política e cultural da península ibérica, reflectindo-se na Corte portuguesa e no decorrer da vida do Paço.

Havia pouco tempo tinham chegado a Portugal vários refugiados políticos, entre eles, gente da nobreza castelhana que, com a *revolta toledana* (1519), tinha assumido, e em parte organizado, a revolução comunera, constituindo governo em Castela: a Santa Junta das *Comunidades de Castela* (1520-1521). Os primeiros a chegar foram os que mais depressa abandonaram a luta e, só mais tarde, se refugiaram os revoltosos mais convictos. Para os citar, limitando-nos a uns poucos e, em especial, aqueles que se relacionam com esta obra de Gil Vicente, a *Vida do Paço*.

Nenhum deles terá chegado a Portugal antes de 1521.

Um destes refugiados é referido pelo próprio nome, por Gil Vicente na carta, *Trovas ao Conde do Vimioso*, trata-se de Gonçalo d'Ayola,<sup>21</sup> um dos 293 *comuneros* condenados à morte pelo imperador. Braamcamp Freire, classifica-o como atrevido e temerário na linguagem, como latinista distinto, engenheiro e oficial hábil. Nasceu em Córdova em 1466, foi cronista e capitão

---

21 - O que também permite datar as *Trovas ao Conde do Vimioso* em 1522. Talvez para o final desse ano, pelo que pela análise de *Aderência do Paço (Florisbel)* vamos expor.

do rei de Aragão, Fernando o Católico. Porém, muito directamente relacionado com esta peça de teatro, um dos primeiros a refugiar-se em Portugal foi Pedro Laso (ou Lasso) de la Vega y Guzmán, senhor de Los Arcos e Cuerva pelo pai, Garcilaso de la Veja (Comendador Mayor de León), e de Batres pela mãe, Sancha de Guzmán, foi Regedor de Toledo, e um dos mais importantes dirigentes da revolta comunera juntamente com Fernando de Ávalos e Juan López de Padilla.

Pedro Laso (o Pajem), irmão mais velho do poeta Garcilaso de la Vega (o poeta ficou com o nome do pai), foi um dos primeiros revoltosos de Toledo – na caricatura da sua figura, a personagem afirma: *não será melhor morrer / que viver em sujeição?* (105) – terá chegado a Portugal em 1521, talvez ainda antes de Junho, logo após passar à clandestinidade depois de atraiçoar as *Comunidades de Castela* e assistir à derrota das tropas comuneras em Villalar, em 23 de Abril de 1521, seguida da execução dos líderes, Juan López de Padilla, Juan Bravo e Francisco Maldonado, portanto bem antes da morte de el-rei Manuel I, como o próprio afirma, recordando a sua juventude em 1553, em carta a João III de Portugal, tornando-se frequentador assíduo da Corte portuguesa e de convívios com o rei, e em casa de Elvira de Mendonça.

“Si V. A. se acuerda del tiempo de su juventud, bien ter na memoria de un hombre, a quien V. A. llamava Lassico, por mucha familiaridad, en casa de D. Elvira de Mendoça [*camareira-mor da rainha D. Maria, e depois de D. Leonor*], **antes que fuese Rey**”. Assim começa uma carta datada de Bruxelas a 13 de Abril de 1553, e dirigida a D. João III por Pedro Lasso de la Vega, então “*marechal des logis*” da Rainha D. Leonor, viúva de D. Manuel...<sup>22</sup>

Apesar de condenado à morte pelo imperador, Pedro Laso desloca-se livremente a Badajoz e aos seus domínios em Espanha, o que será denunciado pela comitiva que acompanhou o doutor Cabreyro (o Bispo de Córdoba e o Conde Cabra), gerindo o pequeno contingente da Guarda Real de Carlos V que espera por Leonor de Habsburgo naquela cidade de fronteira com Portugal.

Pela importância que terá para a compreensão desta peça, no que diz respeito ao contexto que envolve a educação da Criança e a figura da Mãe e do Vilão, devemos apresentar aqui uma muito breve descrição dos factos históricos que desencadearam a *revolta Toledana* – revolução Comu-

---

22 - Braamcamp Freire, “*A gente do Cancioneiro*”, Revista Lusitana, Vol. X, 278.

nera – em que esteve envolvido o figurado nesta personagem (Pajem), seu irmão (Ratinho) e, por certo, também aquela outra figura, a do Vilão.

A contestação ao poder dos flamengos e sobretudo ao império por parte de Castela, manifestou-se mais formalmente a partir de Toledo, em 7 de Novembro de 1519, pela *Carta de Toledo* às outras cidades de Castela, sublinhando os agravos feitos aos castelhanos desde a chegada do rei (Carlos de Habsburgo), prevendo as consequências da sua saída para a Alemanha após ser eleito imperador (Carlos V), e os custos que Castela teria e não deveria suportar com o Império, etc.. Em 19 de Fevereiro de 1520 Carlos V escreve à cidade de Toledo proibindo-a de se concertar com as outras cidades fazendo oposição ao poder real. Conhecido o teor desta Carta do imperador na cidade (Toledo em 27 de Fevereiro), o povo amotinou-se opondo-se a que Juan López de Padilla e outros *regidores* se dirigissem à Galiza para onde foram convocados pelo rei para prestar contas da atitude rebelde do Conselho de Toledo. O povo apodera-se do Alcazar e constitui-se uma Junta de Governo expulsando o Governador da Cidade. Os procuradores (delegados) de Toledo abstêm-se de participar nas Cortes iniciadas a 31 de Março de 1520, em Santiago de Compostela (depois será tentada a manipulação da eleição dos delegados), e os procuradores de Salamanca são impedidos de entrar. Nos dias seguintes os procuradores de León, Valladolid, Múrcia, Zamora e Madrid negam-se a iniciar a sessão e, em 4 de Abril, as Cortes são suspensas. Devemos salientar que foi a efectiva rebeldia – a *revolta Toledana* à autoridade real, desde o início, a revolta em Toledo – que serviu de arranque e orientação às Comunidades de Castela (aos comuneros). Joseph Pérez que estudou o caso, diz-nos que as Cortes foram interrompidas em 4 de Abril (para recomeçarem a 22 de Abril em La Coruña), e o poder real entre estas datas, tentou substituir os delegados (*regidores*) por outros que garantissem a fidelidade ao monarca – *para que, ydos éstos y venidos los otros, la ciudad revocase los poderes que habia dado a don Pedro Laso y a Alonso Suárez y se diesen otros a Juan de Silva y a Alonso Aguirre* – e descreve assim os acontecimentos entretanto ocorridos:

*La maniobra fracasó (...). La orden del rey llegó el domingo de Pascua, 15 de abril (...). Al día siguiente, cuando Padilla y sus colegas se preparaban para partir, una gran multitud los rodeó, aclamándoles así: «Estos señores se habían puesto por la libertad de este pueblo.» La manifestación se convirtió en revuelta (...). Lo que ya empezaba a llamarse **Comunidad**, es decir, el poder popular, insurreccional, comenzó a adueñarse, uno tras outro, de todos los poderes municipales; los delegados de los diversos barrios de la ciudad (**diputados**) formaram un nuevo consejo municipal con la intención de gobernar la ciudad en nombre del rey, de la reina y de la **Comunidad**. Los regidores e caballeros contra los que se dirigia el tumulto popular se refugiaron en el alcázar, y adoptaron una actitud amenazante hacia los insurgentes. La multitud rodeó entonces el*

*alcázar y sus defensores prefirieron entregar la fortaleza sin resistència. El día 31 de mayo tuvo lugar en Toledo el último acto de esta revolución: el corregidor, desacreditado, impotente, abandonó la ciudad a la comunidad victoriosa.*

*Estos episodios son el anticipo de una série de disturbios que se producen en junio del mismo año. La marcha del rey [para a Alemanha], a finales de mayo, da la señal para una agitación que cunde por todas partes.<sup>23</sup>*

Muitos dos nobres que participaram activamente na revolta comunera pediram a intervenção do Papa (ironicamente referenciado na peça) junto do imperador para que este lhes concedesse o perdão, mas não temos a certeza se Pedro Laso de la Vega terá sido um desses casos. O seu caso foi semelhante ao de Pedro Girón, cuja primeira fase do perdão data de 9 de Janeiro de 1523, obrigando Carlos V que ele fosse combater em África (Orán) ao seu serviço e, o perdão completo chega só em 27 de Março de 1524. De forma semelhante, Pedro Laso também viria a ser perdoado por fases – mas sem servir nos exércitos do imperador, – pois Carlos V, concedeu a primeira fase do perdão a Pedro Laso (livrando-o da pena de morte em 1524?), e autorizando-o a frequentar os seus domínios em Castela (por *seguro real*), mas limitando-se unicamente ao condado de Feria (o seu avô, Pedro Suárez de Figueroa,<sup>24</sup> era irmão do primeiro conde de Feria, Lorenzo Suárez de Figueroa) e, só em 13 de Maio de 1526, estando ele já na sua terra, alargou a autorização a toda a Espanha, mas ainda sob condição de não se aproximar de Toledo (e da Corte de Espanha) e, pouco tempo mais tarde essa condição foi retirada. Tempos antes, em 1 de Novembro de 1522, o imperador Carlos V atendendo a intervenção do Papa Adriano VI (seu antigo tutor e educador), havia concedido um perdão geral a todos os que tinham integrado as revoltas e participado nas batalhas alinhando nas fileiras militares dos comuneros, porém exceptuou desse perdão uma lista de 293 personalidades, condenando-os à morte (entre os quais Pedro Laso), porque eles foram os dirigentes ou funcionários responsáveis pela revolta e pela Santa Junta, representantes do governo das *Comunidades de Castela* ou colaboradores dos revoltosos do reino de

23 - Joseph Pérez, *Los Comuneros*. Ed. La esfera de los libros, 2001, pag. 47-48.

24 - Pedro Suárez de Figueroa foi casado com Blanca de Sotomayor. Tiveram seis filhos, um dos quais Garcilaso de la Vega (que foi pai do poeta, comendador mayor de León, embaixador, senhor de Los Arcos) que se casou com Sancha de Guzmán, senhora de Batres. Estes tiveram sete filhos (seis dos quais homens), o primeiro foi Pedro Laso de la Vega, e o terceiro foi Garcilaso de la Vega, o poeta. Documentado em *Casa de Feria* (os Suárez de Figueroa), de Juan Ángel Rodríguez Hernández. Em algumas biografias do poeta Garcilaso estes dados estão confusos ou errados.

Castela. Mas, evidentemente que o objectivo desse perdão foi a urgente integração de toda aquela *gente miúda* nas suas fileiras, para mais uma vez reconquistar Navarra e Guipúzcoa.

As revoltas em Navarra e no Languedoc-Roussillon recomeçaram no auge do movimento comunero, obtendo desde logo o apoio firme das forças francesas. Na verdade tratava-se de redefinir a linha de influência (fronteira) entre duas das grandes potências europeias, e para isso Carlos V usava, além das tropas castelhanas, os mercenários alemães (lansquenets) e Francisco I também dispunha de mercenários, neste caso os suíços. Estas lutas estendiam-se desde o Norte da península ibérica (País Basco e Navarra) até de Biscaia e Marselha.

Refugiado em Portugal, Pedro Laso de la Vega não se adapta à inactividade da vida palaciana (o Pajem Valadares, irmão do Ratinho Bertolameu), habituado que estava a zelar pelos seus domínios em Castela, e a governar, fosse como Regedor de Toledo, ou como membro da Santa Junta das Comunidades de Castela (Ávila), inquieto, desloca-se muitas vezes a Espanha clandestinamente. Porque a sua revolta era, sobretudo, contra a nomeação dos flamengos para os cargos políticos mais importantes de Espanha, contra a sujeição ao imperador (ao Paço), pois as Comunidades de Castela não queriam dever obediência ao Império (imperador), nem arcar com as suas despesas, apenas obedecer ao rei e a sua mãe Joana de Castela (a louca), presa em Tordesilhas por ordem da Corte (flamenga).

Pedro Laso de la Vega (Pajem), entre os finais de 1522 e Maio de 1523, está figurado na peça junto da Corte portuguesa em Lisboa, no Lavradio (e depois em Almeirim), enquanto recebe a visita de seu irmão (contínuo da Guarda Real, e aprendiz de poeta) Garcilaso, figurado na peça na personagem do Ratinho. Todavia, ou Garcilaso esteve por duas vezes em Portugal ou se tem errado o ano da sua visita, pois, pelo menos, duas razões se impõem a ter sido atribuído (erradamente?) o ano de 1524 à visita de Garcilaso a Portugal: a primeira porque foi criada uma lenda (em 1566, pelo poema épico de Luís Zapata) que pretende colocar o poeta Garcilaso numa expedição a Rodas na tentativa da sua defesa contra os turcos, no início de 1523, junto de Juan de Boscán, apesar de numerosos historiadores o terem desmentido, pois uma tal guerra, ou cruzada guerreira, nunca se realizou (foi ficção de Zapata); a segunda porque Juan de Zúñiga, enviado de Carlos V, chega em Julho de 1524 a Portugal e, por carta descreve ao imperador (relatório a pedido de Carlos V) o que muito bem se sabia sobre o convívio de Pedro Laso com a

Corte portuguesa,<sup>25</sup> e até anunciando a perspectiva do seu casamento, e que, em dado momento, ele até teria tido a presença de um dos seus irmãos (sem referir quando isso aconteceu).

De facto, o mais provável é que o Contínuo da Guarda Real de Carlos I de Espanha, o então aprendiz de poeta, Garcilaso,<sup>26</sup> tenha estado em Portugal, de facto em serviço, pois há testemunhos prestados por seus camaradas de armas comprovando que Garcilaso esteve ao serviço da Guarda Real em Valladolid, o que pressupõe pensar o porquê dos testemunhos se ele tivesse estado *de facto*, de corpo presente, na capital de Castela, portanto, terá estado em Portugal em serviço fazendo parte do pequeno contingente da Guarda Real que compõe a comitiva de segurança que vem buscar a rainha Leonor de Áustria, a irmã do imperador, acompanhando em algum tempo o doutor Cabreyro<sup>27</sup> – talvez como mensageiro entre Valladolid (Carlos V), a comitiva em Badajoz e, entre esta e a Corte portuguesa (Lisboa, Lavradio, Almeirim) – entre 12 de Novembro de 1522 e fins de Maio de 1523, e, durante a sua estadia em algum momento desse período poderia ter transmitido ao irmão a notícia de que o imperador teria posto à venda o seu Senhorio de *Los Arcos*, razão pela qual Pedro Laso junta as suas tropas em Castela e se dispõe a defender os seus territórios e, só a intervenção do rei de Portugal (e/ou por intermédio de Leonor de Habsburgo) evitou o conflito, levando Carlos a desistir dos seus intentos de expropriar e vender *Los Arcos*.

Em Julho de 1524, ou pouco tempo depois Carlos V, com certeza pela interferência de sua irmã Leonor, concedeu a primeira fase do perdão a Pedro Laso, e, como esta notícia terá chegado em 1524 (ou início de 1525), se não a trouxe o próprio embaixador Juan de Zúñiga, poderá ter sido trazida,

25 - M<sup>a</sup> de Cármen Vaquero Serrano, em *Dos mujeres en la vida de Garcilaso: Guiomar Carrillo y Beatriz de Sá*, entre as suas confusões (como a presença de Pedro Laso em Portugal só a partir de 1522, quando ele chegou a Portugal em 1521, ou como desconhecimento das características do perdão faseado a uns poucos dos 293 comuneros condenados à morte, exceptuados do perdão geral de 1 de Novembro de 1522) faz referência a esta carta de Juan de Zúñiga, concluindo que um irmão de Pedro Laso estaria em Portugal em 1524, o que não significa que o mesmo ou um outro irmão não tenha estado presente em Portugal em 1522 e ou 1523. Os Contínuos da Guarda Real eram encarregados da protecção da pessoa do rei e da família real.

26 - Garcilaso de la Vega, por Carta de Carlos V, foi nomeado Contínuo da Guarda Real em La Coruña, a 26 de Abril de 1520, com um soldo anual de 30.000 maravedis. Documentação transcrita em [www.CervantesVirtual.com](http://www.CervantesVirtual.com) (Carlos V).

27 - Muito possivelmente este doutor Cabreyro (Cabreiro ou Cabreyro, as duas grafias são usadas nas crónicas em português) é o mesmo Pero Cabrera que, em 11 de Setembro de 1523, testemunha a prova de nobreza de Garcilaso, para ser armado Cavaleiro da Ordem de Santiago. *Prueba de nobleza de Garcilaso de la Vega*, em *Cartas, Documentos y Escrituras de Garcilaso de la Vega*. (Universidade de Salamanca, 2006).

logo depois, por algum dos irmãos de Pedro Laso, Garcilaso pela segunda vez, já como Cavaleiro, ou algum outro dos irmãos (num total de sete, seis são homens e Pedro é o mais velho).

Assim, ao que nos parece, ou melhor, segundo nos diz Gil Vicente na peça, Garcilaso terá vindo a Portugal visitar o seu irmão enquanto esteve ao serviço da Guarda Real, como mensageiro ou acompanhando o contingente de segurança encarregado de acompanhar Leonor de Habsburgo de volta a Castela, depois de ter requerido em Palencia (20 de Abril de 1522) dois anos de pagamento dos seus serviços como contínuo da Guarda Real, desde que tomou posse em 26 de Abril de 1520 (lutando com as tropas realistas na designada *guerra de Toledo*, contra os Comuneros de Castela). E é possível que, entre Abril e Julho de 1522, Garcilaso tivesse participado em alguma batalha, com Beltrán de la Cueva y Toledo, que viu as suas tropas reforçadas no Norte em Maio de 1522, numa derrota castelhana em (Irun) Fuenterrabía – referenciada pelo Ratinho ao irmão nesta peça de Gil Vicente – e depois, em uma ou outra vitória pela reconquista de alguma fortaleza em Navarra. Poderia ter participado nesses combates, todavia, pelas suas funções de contínuo da Guarda Real (do imperador), Garcilaso esteve certamente, em prontidão de serviço, a receber Carlos V e o velho duque de Alba, Fadrique Álvarez de Toledo y Enríquez, após a chegada destes a Santander, em 16 de Julho de 1522. O duque de Alba vem na comitiva do imperador, pois que o acompanhou desde a sua partida de Espanha (La Coruña) para a Alemanha em 20 de Maio de 1519. Garcilaso terá depois seguido com a comitiva para Valladolid, e assim, para casa do duque onde conhece e faz amizade com um dos seus protegidos, o poeta Juan de Boscán, que era então o educador do neto do duque, o jovem Fernando Álvarez de Toledo y Pimentel (o futuro conquistador de Portugal em 1580, com a vitória na batalha de Alcântara).

Será pois na casa do duque de Alba e com Juan de Boscán que Garcilaso tomará contacto com as obras de Virgílio na sua língua original, a sua principal fonte. Pois, Fadrique Álvarez de Toledo, o segundo duque de Alba (avô de Fernando, e pai de Pedro de Toledo, que será Vice-rei de Nápoles a partir de 1532, acolhendo e protegendo então o sobrinho, poeta Garcilaso, no seu desterro), tinha sido protector de Juan del Encina entre 1492 e 1496, quando este terá elaborado o seu trabalho de tradução das *Bucólicas* de Virgílio de forma fantasiosa conjugando com a sua própria visão da política do seu tempo (incluindo os actores) que publicou juntamente com o seu *Cancionero* (e o seu teatro) em 1496.

É, portanto, em Espanha (na casa de Alba), quando conhece Juan de Boscán, em 1522 e logo depois (1522, 1523) em Portugal, no início da

sua actividade como poeta, que Garcilaso contacta e toma conhecimento dos clássicos (Virgílio, Ovídio, Horácio, etc.) mas, em especial, das obras de Virgílio – e com certeza da *Arcádia* de Jacob Sannazaro, publicada em Nápoles em 1504, pois que, certamente haveria exemplares tanto na posse do duque de Alba como na posse de Juan de Boscán – e não mais tarde, quando foi para Itália acompanhando o imperador (Agosto de 1529 a Junho 1530), ou depois para a Alemanha (Fevereiro de 1532) ou por fim Nápoles (Novembro de 1532) com os senhores de Alba, o duque Fernando e seu tio Pedro de Toledo, quando este foi nomeado para chefiar o governo de Nápoles. Aliás há uma ligação quase permanente entre os da casa de Alba e Garcilaso de la Vega, talvez por isso Luís Zapata (1526-1595) no seu poema épico *Carlo Famoso* (1566), inventando acontecimentos históricos, impondo ou supondo – o que constitui a única referência ao caso – imagina que Garcilaso teria estado em Rodes (desde o fim de 1522 a Junho de 1523), fazendo do então soldado da Guarda Real Garcilaso (ainda poeta principiante) um Cavaleiro entre os Cavaleiros da casa de Alba, com Juan de Boscán numa imaginária cruzada contra os turcos.<sup>28</sup>

Contudo será só depois de Maio de 1526, e através de Juan de Boscán, como este descreve em carta à duquesa de Soma publicada em prólogo à introdução das suas obras em 1543, que Garcilaso (em Toledo) entrará em contacto com as formas italianas de fazer poesia. Porque foi em Granada que Boscán, integrando a comitiva que vai acompanhando o imperador, logo após o seu casamento em Sevilha (em Março), que o poeta catalão por desafio de Andrea Navaggero, embaixador de Veneza, entra em contacto com a métrica e as formas italianas, e não há qualquer documentação que comprove a presença de Garcilaso senão em Toledo onde exercia as funções de regedor da cidade.

As batalhas por Fuenterrabía e em Navarra, sucedem-se antes e depois da chegada de Carlos V a Espanha em Julho de 1522, transitando por Inglaterra para realizar uma aliança contra a França. E apesar de todos os esforços do imperador em reforçar as forças em Fuenterrabía, a sua reconquista pelos castelhanos só vai suceder no início de 1524, luta em que o poeta Garcilaso, então já como Cavaleiro, estará de facto presente.

---

28 - **Nota importante:** Há testemunhos de camaradas de armas (um contínuo e um cavaleiro, da Guarda Real) que afirmam que Garcilaso esteve em Valladolid durante todo o ano de 1523. Supomos – dado que a finalidade dos testemunhos seria confirmar a (não deserção) permanência ao serviço da Guarda, ou o pagamento dos salários – que com isso querem dizer que esteve ao serviço da Guarda Real de Carlos do destacamento de Valladolid, durante todo esse período, demonstrando assim estes testemunhos, *pela sua necessidade*, que ele não esteve presente, ou não esteve sempre presente, embora tivesse estado sempre ao serviço da Guarda Real de Valladolid, entre Valladolid, Badajoz e Portugal (Corte portuguesa): Lisboa (?), Lavrado, Muge, Almeirim.



Na verdade, só após a chegada de Leonor de Habsburgo a Espanha, em Junho de 1523, e de Carlos convocar as Cortes de Castela para Valladolid (alguns dias depois), é que Garcilaso é nomeado Gentil-homem de (fidalgo da) Borgonha, tendo a sua prova de nobreza sido testemunhada por um conhecido Pero Cabrera (doutor Cabreyra?). E pouco mais tarde Garcilaso, após Carlos V em Pamplona, a 16 de Setembro, emitir a *Cédula de merced del hábito*, foi armado Cavaleiro da Ordem de Santiago em 11 de Novembro de 1523. Assim, estes factos sucedem-se na sequência de Garcilaso ter seguido de Portugal para Castela, com certeza na comitiva da rainha Leonor de Habsburgo – ela também uma senhora da Borgonha – tendo esta comitiva sido recebida por Carlos V em Medina del Campo em 15 de Junho de 1523, data a partir da qual volta a estar documentada a presença de Garcilaso em Castela. E, o título de Cavaleiro, se não se deve apenas ao facto dele pertencer à nobreza, talvez se devesse aos serviços prestados na luta contra os Comuneros de Castela, ou em Guipúzcoa ou Navarra no ano anterior.

Nesta peça, Gil Vicente coloca nas palavras das personagens as batalhas de 1521 e 1522 (Fevereiro, em Toledo), bem como casos de lutas anteriores (a acção de condenação de Garcilaso em Toledo em Setembro de 1519), figuradas pelas descrições que o Ratinho (Garcilaso) faz das derrotas castelhanas, e depois, das suas proezas na luta contra os Comuneros, no princípio da revolta, em campo contrário ao Pajem, seu irmão. Inclusivamente estará referido na peça o caso do assalto realizado pelo povo enfurecido à casa de sua mãe em Toledo, depois de Pedro Laso ter abandonado a luta refugiando-se em Portugal, apesar da oposição do bispo de Zamora, António Acuña (um dos líderes das *Comunidades*) em defesa do património e por respeito a sua mãe, Sancha de Guzmán.

Na época, o jovem Garcilaso não era em nada famoso (pois nem Cavaleiro), era um soldado (contínuo da Guarda Real), ainda um poeta desconhecido, todavia, era um nobre e ilustre cortesão, de uma das mais importantes famílias de Castela (Suárez de Figueroa), parente do marquês de Santillana e do duque do Infantado. Porém, a presença de alguns dos temas de Garcilaso na peça de Gil Vicente pode querer dizer que o autor da peça já o destacava por já ver nele algum valor como poeta, pelo menos como autor de algumas das canções (*Oh más dura que mármol*<sup>29</sup>) ou temas que Garcilaso mais tarde irá retomar nas suas *Églogas*. Todavia, o autor português não deixa escapar a

29 - A expressão «*Oh más dura que mármol*» antes de fazer parte do verso da *Égloga I* de Garcilaso deve ter sido o verso de uma canção do mesmo autor. Era prática dos poetas ligados ao *modo italiano* reformularem constantemente as suas obras, tal como também fez Sá de Miranda.

crítica, na caricatura criada, ridicularizando as tendências ou o carácter bucólico de alguns dos versos do castelhano muito influenciado pelas églogas de Virgílio, – *ando, senhora, tam cilhado, / que não venha boi que lavra / todo o dia com o arado* (768) – pois Gil Vicente quer destacar que o jovem poeta se encontra em fase de aprendizagem, e que vem à Corte portuguesa para aprender (como a própria personagem afirma), figurando-o na peça, primeiro pela caricatura da aprendizagem, no *tanger* do instrumento de cordas, e depois, com o exemplo também caricaturado, de Belchior bastante dominado pela *cultura clássica*, e vencido de amores por uma Belícia vitimada pela própria recusa do amor e debilitada pela dor que isso lhe causa, exprime a dor da sua desdita à *maneira* (antevendo na sátira o maneirismo clássico), caricaturada nas formas tradicionais. Portanto, quem sabe se não caricaturando alguma intervenção de Garcilaso na Corte portuguesa, uma vez que a segunda parte de *Vida do Paço* (*Auto de dom André*) é preenchida quase por completo pela questão da poesia e da música, da intervenção dos poetas, dos seus amores, seus cantos e sua aprendizagem, da arte e da vida (morte?): a caricatura de uma *imitação* de Garcilaso – imitação feita por Belchior após a serenata – cantando o amor proibido à sua Elisa (antes da morte da figura na *Égloga I*, 1532), pois, Belícia como Elisa, constitui outra forma de dizer Isabel. Queremos acreditar, que talvez uma parte do discurso (as lamentações de amor) de Belchior seja *de facto* a caricatura de uma intervenção do promotor poeta castelhano, pois a hipótese de escolha de uma canção intitulada *Oh más dura que mármol* pode significar isso mesmo: De facto pode ter sucedido uma qualquer intervenção do jovem poeta perante a Corte portuguesa, expondo alguns dos seus poemas que, evidentemente, com a antecedência de nove ou dez anos não seriam ainda as suas églogas, mas apenas alguns ensaios poéticos, sonetos e canções mais tradicionais, apresentando já alguns dos seus temas, que mais tarde hão de ser desenvolvidos adquirindo novas formas, ou abandonados. E talvez isso até explique a fama alcançada por Garcilaso entre os intelectuais portugueses de meados do século xvi, e a preferência sobrejamente manifestada pela sua poesia relativamente à de Juan de Boscán, que era então melhor considerada em Espanha.

Um figurado desrespeito pelos pais, evidenciando-se nas palavras de um *mal inclinado* Ratinho na sua relação com pai e mãe, são bastante sublinhados na primeira intervenção desta personagem, exactamente para exemplificar aquilo que dizia o Fidalgo sobre a *má criação*. E, depois, esse carácter

*malcriado* vai-se manifestar para com outros, dirigindo-se *aos mais* personagens, primeiro logo na falta de etiqueta ao tratar com a Senhora e com Belícia, nos avanços atrevidos para com Hilária, na desobediência ao Veador, na sua falta de respeito para como Vilão e o seu filho Fernando, etc..

Como considerámos em estudo anterior<sup>30</sup> é nesta peça que o *ratinho* se encontra caracterizado com a maior amplitude e em perfeita consonância com a sua origem alentejana, forma e modelo de contrato, assim como o reconhecimento e agradecimentos do contratado. Ele é um servidor de um senhor do qual se liberta ocasionalmente, considerando-se um homem livre e apto para servir outro senhor em qualquer actividade durante um curto período de tempo.

## HILÁRIA

Durante a visita a Portugal e na Corte portuguesa, com Leonor de Habsburgo e suas damas (entre os finais de 1522 e final de Maio de 1523) Garcilaso (Ratinho) trava conhecimento mais próximo com uma delas, trata-se de Helena de Zúñiga (Hilária) e apaixonou-se por ela – na acção da peça, loucamente, – e mais tarde, já em Castela (em 1525), realiza-se o casamento. Nesta peça de Gil Vicente, o Ratinho entra cantando uma versão de um romance popular, expressando os seus amores *daquela moça Inês...*

Se a célebre Elisa da *Égloga I* de Garcilaso, corresponde a uma figuração idealizada de Isabel Freire – ou de Beatriz de Sá, segundo hipótese recente muito bem contestada<sup>31</sup> – é notoriamente evidente que Hilária jamais poderá corresponder à representação figurada daquela Elisa, embora na peça também Hilária seja supostamente vista pelo Ratinho como *mais dura que seixo...* Não pode ser uma figuração de Elisa porque Hilária é uma das damas de Belícia (Leonor de Habsburgo) enquanto Isabel Freire (tal como Beatriz de Sá) era uma dama de Corte de Isabel de Portugal que seguiu para Espanha com a imperatriz em 1526 quando do casamento em Sevilha com Carlos V.

---

30 - Gil Vicente, *O Clérigo da Beira, o povo espoliado – em pelota*. Neste estudo apresentámos a nossa leitura do *ratinho* nas obras do dramaturgo.

31 *Doña Beatriz de Sá, la Elisa posible de Garcilaso*, Maria del Cármen Vaquero Serrano, Toledo, 2002. Esta hipótese foi muito bem contestada por Luís Sá Fradilha, *em Beatriz de Sá, a improvável Elisa de Garcilaso. Península*. Revista de Estudos ibéricos – 2004.

## *Garcilaso de la Vega*

Devemos ter presente que as obras de Garcilaso de la Vega só foram divulgadas publicamente em 1543, muito depois da sua morte (1536) e, embora fossem conhecidos alguns poemas manuscritos, só foram impressas agregadas às obras de Juan de Boscán. A sua primeira edição em 1543 teve por título: *Obras de Boscán y algunas de Garcilaso de la Vega repartidas en quatro libros*. Havendo desse ano (conhecidas) duas edições, uma realizada em Barcelona (a legal) e outra em Lisboa à revelia da viúva de Boscán. Contudo terá havido sempre folhetos avulso até impressos, de alguns poemas, e muitas transcrições de poemas em manuscritos colecionados em *Cancioneiros* de carácter pessoal.

A diligente tendência para se procurarem dados biográficos nas obras de um autor (sobretudo se poeta) é muito comum, mas no caso de Garcilaso esta tradição também se tem justificado pelos versos iniciais da *Égloga I*, que transcrevemos: *El dulce lamentar de dos pastores, / Salicio juntamente y Nemoroso, / he de cantar, sus quejas imitando; / (...)*.

Se na *Égloga I* se refere uma morte recente (Elisa), então essa morte teria sucedido antes de ser escrita a *Égloga II*, porque a figura de Elisa morre para o poeta necessariamente antes da *Égloga I* – ou é morta pelo poeta na sequência de agravos sentidos, cantando a dor causada pelo corte de um *ideal comunicativo* entre o poeta e a figura idealizada do seu amor – em consequência de um desentendimento, pois como a *necessária conclusão* (fim) do seu amor (secreto, interiorizado, platónico ou até, num imaginário desejo, erótico) pela mulher que terá sido idealizada na figura de Elisa: ela morreu em 1532... A este propósito, transcrevemos, mais uma vez, as palavras de Cortijo Ocaña que, de forma clara e curta, expõe a questão: *o código cortês (...) 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*.

Parece-nos, pois, forçado datar a *Égloga I* depois da *Égloga II*, só para tornar verosímeis (ou o contrário) as hipóteses de Elisa poder ser uma pessoa real ou, mesmo forçadamente, não poder ser uma (ou outra) determinada pessoa. Ainda assim, também podemos admitir que após ter escrito a *Égloga II* em 1533, o autor tenha voltado a debruçar-se sobre a *Égloga I* (em 1534 com o sentido de a rever e concluir), numa última reformulação (se foi essa a final), mantendo a dedicatória inicial ao Vice-rei de Nápoles (Pedro de Toledo) pela sua intervenção em Setembro de 1532 perante o imperador no sentido de proteger o poeta e o soltar da prisão onde esteve durante seis meses.

Elisa é, e sempre foi, uma figura ideal do poeta, na realidade aquela Elisa nunca existiu senão na imaginação do poeta. Pois, tal como Galatea, ela é objecto de um *amor platónico*, plasmado em *desejo* expresso e *concretizado* – na morte – como conceito da época. Todavia, ela poderá ser

a reminiscência de uma realmente existente admiração por uma mulher, objecto de um amor inacessível – alguma mulher que se negaria ao amor de um poeta – um amor proibido, mas no seu *ideal* simulado, que se mantém vivo até ao momento em que recebe dela (da mulher real) um agravo que implica um distanciamento, algo que provoca a quebra do seu relacionamento na vivência social, causando assim (um corte) uma morte idealizada, que não necessariamente a morte da mulher, corpo real, mas a aplicação do fim do amor com aquele *ideal* (adoração) anterior, evocando o poeta o amor que renasce na dor causada, e assim vivendo a dor da sua morte: neste caso a morte de Elisa. Uma Elisa que, na verdade vive então em maior grau que em vida, pois que morta nesse mundo imaginário criado pelo poeta, está nele (no poema) viva, com o poeta vivendo a permanente manifestação de dor perante as memórias que, após a sua *execução* (morte), vão sendo criadas (e recriadas) numa idealizada convivência de ambos e de outras figuras de si próprio e dela mesma. Ora, a isso mesmo se refere Sá de Miranda em *Nemoroso*:

*Elisa, el tu cuidado  
que aca tanto plañiste  
por muerte (ai suerte) falta,  
plañiendo la en voz alta,  
quien no plañió despues do la subiste?  
Ora ella al cielo erguida  
dejas la muerte atras, vas te a la vida!*

...versos onde o autor glosa – e conclui remetendo para a continuidade dos anseios de *Nemoroso* (Garcilaso) no poema – a *Égloga I* (estrofe 29):

*Divina Elisa, pues agora el cielo  
con inmortales pies pisas y mides,  
y su mudanza ves, estando queda,  
¿por qué de mí te olvidas y no pides  
que se apresure el tiempo en que este velo  
rompa del cuerpo y yerme libre pueda,  
y en la tercera rueda,  
contigo mano a mano,  
busquemos otro llano,  
busquemos otros montes y otros ríos,  
otros valles floridos y sombríos  
donde descanse y siempre pueda verte*

*ante los ojos míos,  
sin miedo y sobresalto de perderte?*

Versos de Garcilaso que procedem de Virgílio por *imitação* da leitura da *Égloga V* do autor romano.

Assim, consideramos que ao iniciar as suas églogas, em 1532/33, logo após ter sido salvo do castigo do imperador por Pedro de Toledo (tio de Fernando, duque de Alba), seguindo com ele para Nápoles em Setembro de 1532, Garcilaso dedica ao seu salvador a sua primeira égloga (*Égloga I*). Nesse poema o autor parece identificar-se com os seus dois pastores, expondo-se com Salicio em conjunto com (*juntamente*) Nemoroso: *O doce lamentar de dois pastores, Salicio juntamente e Nemoroso, hei-de cantar, as suas queixas imitando*.

Contudo, nestes versos, a questão da imitação das queixas, tem a ver com o cantar: o autor pretende cantar (fazer versos sobre), os doces (afectuosos e ternos) lamentos de dois pastores; e depois diz apenas como o vai fazer: *as suas queixas imitando*, quer dizer que dará conteúdo ao seu cantar com a *imitação* (figuração) das queixas (os lamentos de afecto) dos dois pastores. Porque a imitação, neste contexto, referindo-se a *mimesis*, será feita figurando os comportamentos, as acções e dizeres dos dois pastores, seguindo o sentido de imitação da época, procurando seguir os melhores (os clássicos) *imitando* as suas formas de expressão (Ovídeo, Virgílio, etc.).

Todavia, algumas razões se encontraram na égloga em causa para que se considerasse que o texto seria autobiográfico e houve até quem considerasse que Garcilaso se teria identificado com Nemoroso (Sá de Miranda). Como nos parece claro e evidente uma interpretação deste poema como algo da biografia do autor (da vida real), será sempre algo manifestamente subjectivo (até porque se refere à intimidade do sujeito no outro, ou outros), nada que se possa comparar com o *objecto* obtido pela interpretação do *mythos* (na *realidade de facto*) de uma tragédia ou comédia, de um drama ou um poema épico, em suma, de uma leitura que interpreta um qualquer texto dramático onde se desenvolva a figuração artística e filosófica da realidade histórica, social, política ou cultural de uma época.

Neste contexto, Isabel Freire (dama de Isabel de Portugal), desde que Menendez Pelayo insiste na identificação, interpretando a obra de Garcilaso, – e, lembramos que este eminente (leitor) crítico literário, interpretando Gil Vicente e as suas obras, escreveu muitos (e quase só) disparates – tem sido identificada quase unanimemente com Elisa da *Égloga I* (Elisa como uma Galatea, assim o preparou a intervenção de Salicio). Nós não queremos intervir nessa polémica. Porém, dada a enorme subjectividade da questão e os fundamentos (provas) dessa identificação serem demasiado pontuais e presumida por simples conjecturas, diríamos que casuais, queremos lançar mais uma acha apresentando também uma muito subjec-

tiva conjectura interpretativa (talvez um disparate), considerando que a *visão do mundo* do (deste) poeta é o seu *mundo interior*, reflectindo sobre si próprio e o seu ideal, num desejo *que nasce de si* pelo seu imaginário, assumindo-se como poeta lírico.

Uma das fontes para a *Égloga I*, foi a obra de Garci Sanchez de Badajoz, *Lamentaciones de amor*, numa imitação bem evidente – *Salid sin duelo, lágrimas, corriendo* [(imperativo: *salid vos*) Saí sem dor (dor de luto) lágrimas correndo] – Garcilaso de la Vega ainda sofrendo do castigo, pressentindo e tomando a morte como certa na prisão do Danúbio, imaginando os prantos de Jeremias de Garci Sanchez:

*Ansias y pasiones mías  
presto me aveis de acabar  
yo lo fio;  
¡O planto de Xeremias  
vení agora a cotexar  
con el mio!*

***Lágrimas de mi consuelo  
que mis penas encubrillas  
no podeis,  
salid, salid sin recelo  
y regat estas mexillas  
que soleis.***

*Sospiros en quien descansam  
los tormentos y dolores  
pues sabeis  
que mis males no se amansan  
salid haciendo clamores  
y direis:*

...

(Garci Sanchez de Badajoz)

A Galatea de Garcilaso repete (imita, numa nova figuração, mas *imitatio*) a ficção clássica criada na *imagem* figurada de Galatea, estátua de mármore branco da mulher bela e formosa criada pelo escultor Pigmalião, na figura de pedra pela qual o escultor se enamora abandonando todo o amor carnal, uma estátua que toma vida própria. Isto é, a mulher no poema é uma figura idealizada pelo poeta (escultor) pela qual o poeta assume um amor platónico, figura que toma vida, tal como a estátua de mármore, por isso Sá de Miranda cantando a morte do poeta, diz: *dejas la*

*muerte atrás, vas te a la vida*, tal como Elisa, uma vida ideal. Como dirá Luís de Camões: *...se hão da lei da morte libertado*.

Garcilaso, construindo os alicerces das suas églogas, numa estrutura algo bem racional, muito possivelmente, estará seguindo o que leu desde as *Metamorfoses* de Ovídio, às églogas de Virgílio: *más dura que mármol*, às suas queixas, *más helada que nieve* ao vivo fogo em que se queima, etc., supomos que para sublinhar que o seu amor foi, é e será, como aquele, um amor platónico que, depois de *cantado* por Salício, também se há de manifestar no *cantar* de Nemoroso no seu *convívio* com Elisa, descrito pelas *Piérides* que Garcilaso, o autor da *Égloga* já não o ousa fazer: *que tanto / no puedo yo ni oso*.

Devemos lembrar que o tema do amor por Galatea, era muito comum na época, e já em 1510-1511, Rafael Sanzio tinha pintado um fresco em Roma (Villa Farnesina) que foi intitulado *Triunfo de Galatea* ou *triunfo do amor platónico frente ao amor carnal*, que ficou desde logo famoso e foi comentado em correspondência entre o autor e Baldassarre Castiglione,<sup>32</sup> e que, convivendo o autor da pintura com a elite social na Corte de Roma, entre 1513 e 1516 partilharam ideias e fizeram grande amizade, correspondendo-se depois por carta. Assim ilustramos as nossas palavras com parte de uma resposta de Rafael Sanzio aos elogios recebidos de Castiglione pela pintura em causa (*Triunfo de Galatea*):

*En cuanto a la Galatea, yo me creería un gran maestro si las cualidades que Vuestra Señoría le reconoce existieran solo por la mitad. Veo en vuestras palabras el afecto que me profesáis y os diré que para pintar una belleza tendría necesidad de ver muchas con la condición de que vuestra señoría estuviera presente para escoger las más bella. Pero como los buenos jueces y las mujeres hermosas son tan raros, me aprovecho de cierta idea que se presenta a mi espíritu. Si esta idea tiene alguna excelencia artística, esto es lo que no sé por más que trato de averiguarlo.*<sup>33</sup>

Sempre recorrendo à *imitação*, – e cimentando a já referida base estrutural (de sentido racional) da forma do seu poema – Garcilaso dá a palavra às musas Piérides que, nas églogas de Virgílio (o poeta que mais *imita*), são representadas como autoras dos poemas. Assim depois de *cantar* Sali-

32 - Baltasar Castiglione está na Corte de Espanha (1525-1529) como embaixador do Papa Clemente VII desde 1525 (nomeado em 1524) em Toledo, onde Garcilaso de la Vega é Corregedor (governador) e acompanhará o imperador a Sevilha (casamento de Carlos V com Isabel de Portugal), Granada e Valladolid. Também em Espanha, como embaixador de Veneza (1525-1528) está Andrea Navagero, onde fazem amizade com Garcilaso em Toledo (1525) e com Boscán, acompanhando o casamento do imperador na Andaluzia. A partir de Dezembro de 1526, estarão na Corte de Carlos V em Valladolid.

33 - *Raffaello Santi, llamado Rafael (1483-1520)*, Stephanie Buck e Peter Hohenstatt. – Trad. Espanhol, Pablo Álvarez Ellacuría.



cio, prossegue o poema: (...) *Lo que cantó tras esto Nemoroso, / decildo vos, Piérides, que tanto / no puedo yo ni oso, / que siento enflaquecer mi débil canto*. Esta forma poética vem de Virgílio, na égloga VIII: *Así cantó Damon. Lo que en seguida / entonó Alfesibeo / decidlo vos, oh Musas de Helicon, / que tal empresa excede á mi deseo, / y mi cansada voz se desentona*.<sup>34</sup> Aliás há um claro paralelo formal da *Égloga I* de Garcilaso com esta égloga de Virgílio onde: *La musa encantadora / de Alfesibeo y Damon entono ahora*. Dando primeiro a palavra a Damon que repete o estribilho: *Entona, oh flauta mia, / tiernos versos menalios este dia*. Tal como Salício de Garcilaso vai repetir: *Salid sin duelo, lágrimas, corriendo*. Portanto, há neste poema de Garcilaso um claro trabalho de reflexão, uma abordagem e construção racional do poema. Mas não será apenas neste.

A ideia do mármore, e da frieza da dama, está também presente nas canções de Garcilaso e, muito possivelmente, terá estado em versões anteriores destas suas obras, porque o poeta castelhano, como Ariosto, ou mesmo como Sá de Miranda, foi aperfeiçoando ao longo da sua vida (constantemente?) as suas obras. Expressamente na *Canção V* – *y así su alma con su mármol arde (...) en duro mármol vuelta y transformada* – mas as cinco canções têm um mesmo sentido, produzidas na prisão da ilha do Danúbio (1532), são poemas onde o poeta canta a sua coita de amor..., como que numa variante de um outro Mancias.

Às canções sucedem as églogas, pela sua ordem, da primeira à terceira. Em termos de produção poética, assim o passo – racional – que se seguiu às *Canções* na obra de Garcilaso, consistiu numa transformação do enredo típico do *amor cortês* da época, presente ainda nas *Canções*, e do seu universo poético, que corresponde ao sofrimento e *morte do poeta* no amor pela sua amada – tradicional – para passar a cantar o seu sofrimento (a nostalgia e as saudades dela) pela morte da amada, isto é, “matando” o seu objecto ideal, para a partir dessa morte a cantar numa vida idealizada em uníssono com a sua própria vida, e nela o seu sofrimento pela ausência do objecto do seu amor. Portanto, uma morte idealizada daquele objecto do amor mudando o paradigma do penar de amor, e até onde o próprio episódio da morte, da figura ideal, há de ser também idealizado (nada melhor que a morte de parto, pela ânsia de dar vida). Havia precedentes no teatro e na literatura, onde a dor pela morte ou perda da mulher, *do objecto do amor*, com algumas variantes, está presente, por exemplo na *Arcádia* (Sannazaro) em *Viuvo* (1519) de Gil Vicente, vai estar em *Plácida e Vitoriano* de Juan del Encina, em *Farsa Penada*, em *Menina e Moça* (Bernardim Ribeiro), etc., e mais tarde vai estar em *Romeu e Julieta* de vários autores. Assim, esta transformação acontece também no *universo poético*, nas performances das églogas, aderindo ao seu lirismo, ela é

34 - *Églogas y Géorgias de Publio Virgílio Maron*. Traduzidas por Félix Hidalgo e Miguel António Caro. Publicado por Menéndez Pelayo, Madrid, Biblioteca Clásica. 1879.

importante por ser um sinal dos tempos, da época, – como sucedeu no teatro – esta transformação na literatura lírica é também vivida por Sá de Miranda no seu poema *Nemoroso*... Ele próprio adere ao novo paradigma com *Célia* que, segundo nos parece pela concepção do poema, terá recorrido ao conjunto das églogas de Garcilaso, não deixando de registar um epitáfio a Célia, claro que com as suas diferenças, mas como o castelhano já tinha feito a Elisa.

*Elisa soy, en cuyo nombre suena  
y se lamenta el monte cavernoso,  
testigo del dolor y grave pena  
en que por mí se aflige Nemoroso  
y llama Elisa, Elisa a boca llena.  
Responde el Tajo, y lleva presuroso  
al mar de Lusitania el nombre mío,  
donde será escuchado, yo lo fío.*  
– Garcilaso, *Égloga III* (v.241-248)

Contudo, estes versos de Garcilaso são ainda trabalho (racional) de imitação da égloga V, poema de Virgílio, quando este diz: *Sembrad ramos y rosas por el prado; / poned sombrad las fuentes, oh pastores, / que así Dafnis dispone ser honrado. // Erigidlc aquí un túmulo, y con flores / adornadlo, y en él esté esculpido / Este verso que diga sus loores:*

VO SOY DAFNIS, ZAGAL MUY CONOCIDO  
EN LAS SELVAS, Y AL CIELO LUMINOSO  
LLEGA MI FAMA Y NOMBRE ESCLARECIDO:  
DE HERMOSA GREY PASTOR MUY MAS HERMOSO.<sup>35</sup>

E nesta imitação, quando diz – sublinhando a fama do seu nome – *lleva presuroso / al mar de Lisitania el nombre mío / donde será escuchado, yo lo fío.*, refere-se de certo modo à sua desdita, Garcilaso em vida, nem nas Cortes de Espanha, nem em Nápoles (nem em Itália) adquiriu fama de grande poeta, foi apenas visto como um militar, com estes versos ele está evocando o seu convívio na Corte portuguesa em 1522 e 1523 e a boa recepção que aí teve, que mereceu o destaque (em *Vida do Paço*) – na forma de caricatura, mas uma homenagem – porque, nenhuns outros poetas mereceram da parte de Gil Vicente um comparável destaque, senão Bernardim Ribeiro em *Aderência do Paço*. Todavia, poderia ter havido mais homenagens em peças que se perderam. Portanto, Garcilaso nestes

35 - Os trechos das obras de Virgílio, foram transcritos de *Églogas y Geórgias de Publio Virgilio Maron*. Traduzidas por Félix Hidalgo e Miguel António Caro. Publicado por Menéndez Pelayo, Madrid, Biblioteca Clasica. 1879.

versos manifesta a esperança que na Corte portuguesa a sua obra venha a ser ouvida e admirada. Mais, estes versos constituem uma homenagem aos célebres *serões da Corte* portuguesa – com Gil Vicente – a que também se refere Sá de Miranda.

Uma mágoa provocada ao poeta, um procedimento adverso da mulher admirada, muito ativa e respeitada numa relação de amizade, pode muito bem ter sido o objecto, motivo e motivação para a criação da figura ideal Elisa, morta pelo poeta para ser criada como recordação idealizada.

Nestes termos, e para concluir, avançamos com uma atrevida conjectura lavrando em *seara alheia*. A estudada e muito polémica dita *paixão* de Garcilaso – pela sua *musa* idealizada em Elisa, ou a sua Galatea, – que seria por certo uma Isabel (Elisabeth), porém, se Elisa tivesse sido Isabel Freire, essa paixão teria estado presente na Corte portuguesa em 1522-1523, e Gil Vicente teria dado conta como deu com Helena de Zíñiga (Hilária, na peça *Vida do Paço*), ora isso não sucedeu. Assim, em 1523, Elisa ainda não existia.

Elisa nasce para o poeta e morre em 1532, e até pode ter sido uma das mulheres mais belas do seu tempo, a infanta Isabel de Portugal (pois o poeta não seria nem o primeiro nem o último a *sofrer* essa paixão platónica<sup>36</sup>), uma Elisa inacessível, um ser ideal, como uma estátua, *mais dura que seixo* – *Oh más dura que mármol* – pois a sua cantada morte, manifesta-se em 1532, mas uma *coita de amor* do poeta, dirigida a uma mulher inacessível ainda viva e causadora dos seus dramas, existe desde a sua prisão na ilha do Danúbio, logo depois saber que tinha sido condenado ao desterro pela imperatriz, o que sucedeu pouco antes do seu encontro com Carlos V em Ratisbona, quando este confrontou o Cavaleiro (poeta) com o caso que envolveu o seu castigo de desterro, e o agravou muito mais, enviando-o para a prisão.

O caso resume-se assim, oficialmente: Sabe-se que após prestar serviço em França a pedido da imperatriz Isabel de Portugal, estando em Ávila no ano seguinte (1531) onde se encontrava a Corte de Espanha dirigida pela imperatriz (Carlos V ausente), Garcilaso – antes de partir ao encontro com o imperador acompanhando o duque de Alba, seu protector, Fernando Álvarez de Toledo, – cometeu uma imprevisível desobediência (grave) à imperatriz, e isso será a causa (razão do castigo) do seu desterro.

O objecto da desobediência de Garcilaso, do qual ele (na sua consciência) só enfrentará as consequências em Fevereiro de 1532, terá sucedido cerca de cinco meses antes da sua partida para a Alemanha e, segundo o que correu oficialmente, foi que, em Agosto de 1531 assistiu e foi teste-

---

36 - O exemplo, entre outros o mais acabado, foi o do Duque de Gandia, Francisco de Bórgia e Aragão, que escondendo a sua paixão platónica, anos mais tarde, perante o cadáver da imperatriz jurou “nunca mais servir a um senhor que me possa morrer”. Entrou num convento após a morte de sua mulher, e é hoje conhecido por São Francisco de Borja.

munha, na preparação e realização do casamento de Isabel de la Cueva com o seu sobrinho, filho de seu irmão maior, de seu nome, Garcilaso de la Vega – sobrinho, cujos retratos são demasiadas vezes confundidos e apresentados como sendo os do poeta, – filho de Pedro Laso de la Vega.<sup>37</sup> O casamento da pequena Isabel de la Cueva foi contra a vontade da imperatriz, pois ela havia proibido que tal enlace se realizasse. No ano seguinte (1532), no reencontro em Ratisbona do poeta (Cavaleiro) Garcilaso com o imperador, este, apesar dos apelos do duque de Alba (Fernando), confirma o desterro, e ainda agrava o castigo (Março de 1532), com a prisão numa fortaleza de uma ilha do Danúbio, onde o poeta escreve as suas *canções*, elucidativas sobre esta sua situação, este seu desterro e fim de vida, tendo como *objecto* o seu amor ainda vivo, causa do seu sofrer – admitindo que o agravo por parte de Isabel de Portugal, germinando na consciência do poeta, há-de crescer para corresponder à data da *morte* de Elisa (1532) – contudo, algum tempo depois, em Setembro de 1532, cedendo aos apelos da nobreza, em especial do entretanto nomeado Vice-rei de Nápoles – Pedro de Toledo, tio (irmão do pai) de Fernando Alvarez de Toledo, duque de Alba – o imperador Carlos V coloca-o perante uma alternativa, algo estranha, que consistiu: ou o Cavaleiro (poeta) ingressava num convento assumindo o hábito, ou aceitava a colocação irrevogável no exército de Nápoles. Obviamente, esta última seria a escolha do Cavaleiro poeta.

Mais tarde, Garcilaso,<sup>38</sup> segundo os biógrafos, deslocar-se-á por várias vezes a Espanha, mas como mensageiro do Vice-rei de Nápoles, havendo entretanto algumas tentativas para que aí permanecesse, porém – nunca perdoado – ele sempre foi obrigado a regressar àquele domínio de Espanha em Itália, não deixando nunca de servir naquele exército.

---

37 - Sobre este caso consultem-se os documentos e as cartas entre os intervenientes, Carlos V, Isabel de Portugal, Garcilaso, Pedro Laso, etc., em *Cartas, Documentos y escrituras de Garcilaso de la Vega y de sus familiares*, obra de Krzysztof Sliwa, edição de Centro de Estudos Cervantinos, 2006. De salientar ainda que a imagem da capa do livro é o retrato do sobrinho do poeta: Garcilaso de la Vega, filho de Pedro Laso de la Vega. Já alguém notou, e muito bem, que o indivíduo retratado é Cavaleiro da Ordem de Alcântara, é portanto o sobrinho do poeta, pois tem a insígnia da sua Ordem, enquanto que o poeta era Cavaleiro da Ordem de Santiago (Uclés).

38 - Nós já nos alargámos demais sobre este poeta, há um sítio Internet onde o leitor poderá encontrar as obras completas de Garcilaso de la Vega, bem como muita informação sobre o poeta: [www.garcilaso.org](http://www.garcilaso.org)

## CAPTANDO A *TRAMA* NO *ENREDO*

### O VILÃO, A MULHER (AMA) E O FILHO FERNANDO

#### **...da *intriga* ao *facto* histórico**

Alguns outros representantes da nobreza castelhana, líderes *comuneros* e até dos mais convictos, também se refugiaram em Portugal, entre eles devemos destacar um dos primeiros toledanos, o de maior fortuna (Hernando Davalos), Fernando de Ávalos (tio de Juan López de Padilla) senhor de Totañés, acusado de *inventar* e organizar as Comunidades, condenado à morte, foi depois expropriado de todos os seus bens, completamente espoliado. Também refugiada em Portugal, percorrendo o caminho para o exílio com Fernando de Ávalos, vem Maria Pacheco, mulher de Juan López de Padilla que foi um dos chefes militares mais activos, que após a derrota na batalha de Villalar foi imediatamente executado. Maria Pacheco y Mendoza, que havia participado activamente no levantamento em Toledo, após a morte do marido liderou ainda uma última revolta no início de 1522 e, logo após a sua derrota, seguiu os conselhos dos familiares e amigos para se exilar em Portugal. Foram-lhe confiscados todos os bens.

Voltaremos a Fernando de Ávalos quando tratarmos da peça de Gil Vicente onde ele se encontra figurado numa das personagens. E sobre Maria Pacheco – a *Maria Parda* que no seu *Pranto* já não encontra quem lhe forneça vinho, que na embriaguês representa a liberdade dos pobres – voltaremos a analisar a sua figura noutras peças importantes de Gil Vicente.

Aqui a referência a estes *heróis populares*, nunca perdoados por Carlos V, relaciona-se com alguém que também vem na ampla comitiva que chega a Portugal com Maria Pacheco e Fernando de Ávalos: trata-se de Diego Sigeo, o *Toledano*, que por certo chega a Portugal com toda a sua família, a mulher Francisca de Velasco e filhos, Luísa, Ângela, António, excepto o seu filho mais velho, Diogo, que se encontrava a estudar teologia em Alcalá de Henares, Vem com a família completa para Portugal porque, segundo escreve por mais de uma vez Luísa Sigea, foi de seu pai, e de outros mestres, que recebeu a sua primeira educação, e como ela terá nascido (provavelmente) em 1520

(com certeza antes de 1522) e seu pai, Diego Sigeo, não mais saiu de Portugal, assim o admitimos.

Diego Sigeo, *supõe-se* que seria de origem francesa, formou-se em Alcalá de Henares acompanhando na sua formação a realização da Bíblia poliglota<sup>39</sup> – hebraico, aramaico, grego e latim – participou desde o início na **revolta Toledana** e acompanhou activamente o processo quando este evoluiu para dar forma aos Comuneros, as **Comunidades de Castela**, donde o epíteto de *o Toledano*, – *de facto*, conotando *o Comunero* – um epíteto que mais tarde será transferido para a sua filha, Luísa Sigea, *a Toledana*, pelo seu carácter e adesão aos princípios éticos de seu pai, ao lado de Juan de Padilla e esposa Maria Pacheco, a quem servia como educador de seu filho Pedro (1516-1523),<sup>40</sup> Diego Sigeo não tem alternativa senão refugiar-se em Portugal deslocando-se com Maria Pacheco, Fernando de Ávalos e outros revoltosos.<sup>41</sup> Ele próprio escreveu um texto sobre a revolta em Castela: *Relación sumaria del comienzo y suceso de las guerras civiles que llamaron las Comunidades de Castilla, de cuya causa se recogió la muy ilustre señora doña María Pacheco, que fue casada con Juan de Padilla, a Portugal, con quien yo, Diego de Sygy, vine*. O seu filho mais velho, Diogo Sigeo, terá nascido em 1507, e pode ter vindo ver os pais a Portugal (se tinha já recebido a ordenação sacerdotal não sabemos, mas o seu casamento foi – será – com a Igreja), e logo depois da visita a Portugal, ter seguido para Toledo para concluir algo ou arrumar os bens familiares, e mais tarde terá regressado a Portugal onde ingressou na Universidade de Coimbra (ainda em Lisboa até 1537).

Muitas lendas foram criadas (invenções foram feitas) por investigadores portugueses sobre a relação de Luísa Sigeo com a infanta Maria, porém, a maioria das conclusões de académicos de renome portugueses, foram por completo postas de parte pelas investigações de Nieves Baranda, que, sobre Luísa Sigeo escreveu:

---

39 - Bíblia de iniciativa do Cardeal Cisneros na abertura daquela universidade em 1499 que, tendo ficado concluída em 1516, só obteve licença do Papa Leão X para distribuição a partir de 1520.

40 - *Cuando su madre huyó de Toledo, el niño Pedro López de Padilla fue llevado por el otro hermano de su padre, llamado asimismo Pero López de Padilla, a Alhama en Granada siendo cuidado por el regidor Alvaro Maldonado hasta su muerte, posiblemente por peste, en 1523*. [www.uam.es – Dados históricos e biográficos de Maria Pacheco compilados por José L. G. de Paz, a partir de “*Maria Pacheco*” de Fernando Martínez Gil, Ediciones Castilla-La Mancha, 2005].

41 - Em Tese de Mestrado de Carla Alferes Pinto, na UNL dirigida por Rafael Moreira se afirma que Diego Sigeo (pai de Luísa e Ângela) chegou a Portugal em 1542, quando a infanta Maria teria 21 anos. Parece-nos que não houve qualquer cuidado em investigar a vida da Infanta Maria e a sua formação, senão seguir o que afirmam algumas poucas publicações anteriores.

*A pesar de su nacimiento en Tarancón (Toledo) y del origen francés de su padre, su vida y, sobre todo, su condición de autora se realizaron en Portugal. Se trata de una de las pocas escritoras que tiene una biografía relativamente bien documentada, así que es sabido que vivió la mayor parte de su vida en Portugal, a raíz de que su padre, Diego Sigeo, acompañara a doña María Pacheco en su exilio. Cuando doña María, esposa de Juan de Padilla, el cabecilla comunero ejecutado en Villalar en 1521, salió huyendo de Castilla y encontró refugio en Portugal, llevó consigo algunos servidores, que permanecieron en ese país.<sup>42</sup>*

Luísa Sigeo teve por mestre o seu próprio pai, como ela própria afirma, em documentação que resistiu ao tempo. De salientar que, na época, a técnica pedagógica para a educação das crianças, mais usada pela família real portuguesa, era reunir às suas crianças outras da mesma idade, ou de preferência um pouco mais velhas, que participavam como condiscípulos e vassallos, apoiando a educação dos seus e, enquanto grupo, eram-lhes providenciadas sessões de ensino ministradas por vários educadores moralmente e culturalmente responsáveis.<sup>43</sup> Por conjectura, pensamos que assim deve ter surgido o convívio cultural – entre condiscípulas – da infanta Maria com as irmãs Ângela e Luísa Sigeo, com Paula Vicente, etc.. Entre outros seus mestres, só podemos recorrer aos dados da *crítica tradicional*, resultado de ilustres académicos, dados que constam entre nos meios literários, Joana Vaz, João Soares de Urró, etc..

De salientar ainda que a língua francesa (por Diego Sigeo?)<sup>44</sup> está incluída no conjunto das línguas estrangeiras – além do latim, grego, hebraico e aramaico (dicionários e textos de apoio à elaboração da Bíblia poliglota) – que compõem a formação da Infanta.

O trio de personagens de peça *Vida do Paço (Dom André)*, composto pelo Vilão Brás Lourenço (Diego Sigeo), a Ama Lourença chea (Francisca de Velasco) e o filho Fernando (Diogo Sigeo), poderão corresponder à figuração de outras pessoas, evidentemente, que não aquelas que nós aqui pretendemos. Porém, entendemos que constitui a hipótese mais verosímil, senão a verdadeira referência, porque pela nossa análise da peça, foi possível ligar as

42 - *Escritoras sin fronteras entre Portugal y España en el Siglo de Oro (con unas notas sobre dos poemas femeninos del siglo XVI)*. Nieves Baranda, UNED, Madrid. *Em Península. Revista de Estudos Ibéricos* (Porto), n.2 (2005), pp. 219-236.

43 - Assim terá sucedido com a educação de João de Barros, vassallo e condiscípulo do príncipe João (depois rei João III), na Corte de Manuel I de Portugal.

44 - Américo da Costa Ramalho no prefácio à 2ª edição de Vasconcelos em 1983, afirma haver cartas da infanta escritas em francês, embora os biógrafos o não tenham referido.

personagens com as entidades e personalidades dos universos cultural, social e político em confronto com os raros dados históricos disponíveis. A questão estará sempre em identificar quem se encarregou da educação da infanta Maria a partir de Maio de 1523 (desde a saída de sua mãe para Espanha e, *pelo menos*, até à chegada de Catarina de Habsburgo em Fevereiro de 1525 que, segundo as conjecturas de alguns e deduções de outros, seria a rainha que teria zelado pela educação da sobrinha após a sua chegada a Portugal, se foi *de facto* essa a verdade dos factos, do que duvidamos), pois, pelo que Gil Vicente figura nesta peça, terá sido um casal com um filho (“casado, afiançado com a Igreja” aos 17 anos) que faria 18 anos talvez em Agosto de 1523 ou 1524 (data da peça).

As personagens que aqui referimos constituem as figuras destacadas da peça, que mais difíceis são de identificar, seja pela falta de referências históricas seja pelos muitos e contraditórios dados biográficos publicadas sobre Diego Sigeo e Luísa Sigeo na sua estadia em Portugal (ressalvam-se trabalhos mais recentes, nomeadamente de Nieves Baranda que, de uma forma mais séria, aborda de novo os estudos biográficos de Luísa Sigeo<sup>45</sup>) bem como os reduzidíssimos *factos* documentados (ou pelo menos publicados) sobre a educação da infanta Maria de Portugal, entre os dois e os dez anos de idade.

Na verdade, no caso de Diego Sigeo ter sido *de facto* a figura representada na peça, o contrato realizado haveria de ser de algum modo muito recatado, ou até mesmo secreto (senão secreto, muito sigiloso) – por implicarem uma acinte desobediência ao imperador – por causa dos eventos históricos em que ele (Sigeo) esteve envolvido desde o começo (1519 em Toledo), a *revolta Toledana*, que levou à revolução *comunera* com as *Comunidades de Castela*. Portanto, procedendo-se para o efeito, de modo a que o caso (o antecedente político) não chegasse ao conhecimento de Leonor de Habsburgo (a mãe da Criança) e, consequentemente, os factos não pudessem ser transmitidos a Carlos V seu irmão. Porque foi a própria rainha Leonor que, em apoio de seu irmão, insistiu com el-rei João III em promulgar um “pregão popular”

---

45 - “*Sabemos por terceiros e pela própria Luísa Sigeo que o primeiro e principal mestre que teve, ela e seus irmãos, foi o seu próprio pai.*” E mais: Luísa Sigeo, em carta ao rei Filipe II, afirma: “*apesar de ser toledana de nascimento, não obstante, **cresci entre os lusitanos** e são gauleses os meus ancestrais*” – aunque soy toledana de nacimiento, no obstante, *crecí entre los lusitanos* y tengo mis ancestros *entre los galos* – “Quem pátria essem toledana, nutrita tamen inter lusitanos ac e Gallis oriunda”. Carta de Luísa Sigea a Felipe II. Ano 1559. *Epistolário Latino. Luísa Sigea*. M<sup>a</sup> Regla Prieto Corbalán. 2007.



ordenando que qualquer pessoa que estivesse em Portugal por causa das *Comunidades de Castela* lhe era dado um prazo de três meses para sair do reino... Todavia, o próprio rei repreendeu um juiz do Porto que quis executar o mandato real, provocando a fuga da comitiva de Maria Pacheco do Porto para Braga, onde o arcebispo Diogo de Sousa a acolheu, garantindo protecção aos revoltosos de Toledo. Graças a esta protecção Maria Pacheco e o seu séquito puderam mover-se por Portugal com relativa liberdade. Pouco tempo depois recebe a protecção do Bispo do Porto, Pedro da Costa, que afinal vivia mais na sua casa de Lisboa, pois era Capelão-mor de Isabel de Portugal.

A *confirmar* este *secretismo* como algo necessário – assim como também a velada protecção da Corte portuguesa à nobreza refugiada – para esconder de Leonor a identidade (ou a origem *Toledana*, revoltosa) dos educadores de sua filha Maria, há nesta peça uma separação total entre o caso de Belícia e o caso da educação da Criança, questões que são na peça de teatro, incomunicáveis entre si, facto que até serviria para confirmar a nossa interpretação sobre a identificação das figuras representadas no Vilão, sua Mulher (a Ama) e filho.

Em todo o caso, jamais poderemos identificar a figura da Ama (da peça) com aquela que será a camareira-mor da infanta Maria, Joana de Blasvelt que foi camareira de Leonor sua mãe, como também não identificamos o seu marido, Francisco de Gusmão, que será mordomo-mor da infanta, com o Vilão da peça, porque estas pessoas, não eram as mais indicadas para prover uma educação (para a vida no Paço) de uma princesa. E, por outro lado, este casal não teve nenhum filho homem (Fernando de 17 ou 18 anos). Todavia há publicações portuguesas que indicam a substituição da primeira ama, Elvira de Mendonça, por Joana de Blasvelt, uma camareira por outra camareira, e isso sim, todavia nunca como educadora. Lembramos que a questão da Ama, para quem tem dois anos de idade, incide sobre a educação da Criança para a vida do Paço e, na peça, a acção dramática incide e envolve-se muito mais com o Vilão do que com a sua Mulher, além disso é o Vilão quem decide e ensina à sua própria mulher e ao filho os preceitos e comportamento a seguir. E estes, como todas as restantes personagens devem ser educadas e preparadas para a vida do Paço, contudo é o Vilão quem estabelece os termos em que haverá de actuar.

## ANRIQUE LEITÃO E OS MÚSICOS

As outras personagens (secundárias) são figuras muito difíceis de identificar: seja o destacado escudeiro Anrique Leitão sejam depois os outros dois, o Antão Colaço, e o Brás Taveira, poetas trovadores e músicos. Mas podemos sempre conjecturar e relacionar estas figuras com os verdadeiros poetas e músicos da Corte, aqueles que seriam mais próximos de el-rei João III de Portugal e de Gil Vicente: o seu secretário, Garcia de Resende (Anrique), Francisco de Sá de Miranda<sup>46</sup> ou, quem sabe se mais certo, Anrique da Mota (Brás Taveira) e Bernardim Ribeiro (Antão Colaço). Este último parece-nos ser muito provavelmente um dos três, porque em *Aderência do Paço (Auto de Florisbel)* o vamos encontrar figurado na peça como um dos protagonistas. Lembramos que, a crer no primeiro biógrafo de Sá de Miranda, este sabia de música e era instrumentista, *tangia violas d'arco e era dado às Músicas*.<sup>47</sup> Referimos Sá de Miranda porque supomos que ele só saiu de Portugal depois de Maio de 1523, depois de assistir à representação de *Dom Duardos*, seguindo para Itália por barco com escala demorada em Valência de Aragão.

## SAGA DE EL-REI JOÃO III DE PORTUGAL

O caso dos amores oficiais do rei, incluindo a paixão pela sua madrastra figurada em *Vida do Paço*, ocupa cinco das peças de Gil Vicente e abre com uma primeira peça de autor anónimo<sup>48</sup> onde se representa o figurado *escândalo público na Ribeira* elaborado a partir dessa situação real, e da peça reescrita muito mais tarde existem cópias em manuscrito (não originais do autor). Assim a **saga** inicia-se com (1) o *Auto das Regateiras de Lisboa*; prossegue com (2) *Auto da Vida do Paço*. Seguem-se duas peças que constam da *Copi-*

---

46 - Francisco de Sá de Miranda (1487-1558) se, como pensamos, só partiu para Itália em 1523 (seguindo de barco por Valência de Aragão), logo após a representação da *Tragédia de Dom Duardos* em Maio desse ano, pela partida de Leonor de Habsburgo de Portugal.

47 - *Obras Completas de Francisco Sá de Miranda*, texto fixado, notas e prefácio de Rodrigues Lapa. 5ª edição, revista. Livraria Sá da Costa Editora, Lisboa. Volume II, p. XIII.

48 - Foi recentemente identificado Rebelo Coelho (século XVII) como autor de um outro *Auto das Regateiras de Lisboa*, fruto do trabalho de José Camões e do CET, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. A peça a que nos referimos tem outro texto, não é a mesma.

laçam sobre este mesmo assunto: (3) *Físicos*; (4) *Frágua de Amor*; e (5) o *Auto de Aderência do Paço* (*Auto de Florisbel*).

As referências e figurações de el-rei João III (caricaturas) nas peças de Gil Vicente vão continuar, porém, a temática já não envolverá os seus amores. De salientar que *Frágua de Amor* terá sido a única peça que não foi totalmente proibida, isto porque o *Auto dos Físicos* chegou a estar proibido por completo, e as *Regateiras de Lisboa* pode ter tido outro nome ou nunca ter sido impresso senão em 1919 em edição da Academia das Ciências. Em *Frágua de Amor* os amores do rei passaram despercebidos aos censores, pois a peça foi muito cautelosamente elaborada, como o autor preveniu na conclusão do texto de *Físicos*, ao projectar a sua representação para a Páscoa do ano seguinte (1525).

Para se compreender bem a integração do *Auto de dom André* (*Vida do Paço*) nas obras de Gil Vicente, e sobretudo na referida *saga de el-rei*, é importante obter alguma informação sobre as peças mais próximas da mesma temática: seja a peça precedente, (1) *Regateiras de Lisboa*; seja também daquela que lhe sucede, (3) o *Auto dos Físicos*. Como afirmámos quando nos referimos a *Regateiras de Lisboa* pela primeira vez (2008),<sup>49</sup> a peça foi reescrita e resumido o seu enredo anos mais tarde por algum outro autor, no entanto conserva ainda algo da *acção dramática* e, sobretudo, mantém o essencial do *mythos* que, por certo, foi uma criação de Gil Vicente. Em todo o caso, no que respeita à *saga* de el-rei João III de Portugal, o *mythos* de *Regateiras* antecede a elaboração da peça *Vida do Paço* (*Dom André*), à qual sucede o *Auto dos Físicos*.

No *Auto dos Físicos* o autor retoma o contexto de *Regateiras de Lisboa*, centrando a *acção dramática* no Clérigo *atrevido* a morrer de amores – antes por Natália do Vale – e em *Físicos* por Blanca de Nisa, e enquanto que Brazia Antunes (Espanha) zelava por Natália, Brásia Dias (Portugal) zela pelo Clérigo.

---

49 - Em *Auto da Alma de Gil Vicente*, Erasmo, o *Enquiridion* e o *Papa Júlio II*. Ed. 2008.

## AINDA O SUPORTE DO MYTHOS

Poderíamos considerar uma outra hipótese sobre a Criança da peça, uma hipótese bem mais longínqua da realidade, mas que todavia, à partida, podia ser admitida: a criança envolvida no enredo da peça poderia não ser a infanta Maria mas o filho bastardo de João III de Portugal, nascido em 1523, de nome Manuel (alguns anos mais tarde mudado para Duarte), filho de Isabel Moniz (dama de Leonor de Habsburgo) e, portanto, a Ama procurada, da qual não temos (nem procurámos) quaisquer referências (nem de sua família), ser aquela que se encarregou da criação deste recém-nascido. A possibilidade desta hipótese reside apenas numa fraca relação criada no enredo (portanto, apenas na forma aparente) entre Belchior e Belícia, outra Medeia aos olhos dele (998), após ela própria o ter afirmado: *Hei-me fazer Medea / pois já al não pode ser* (714). Contudo, esta hipótese não se conforma com as restantes figuras da peça, nem com os diversos momentos do conflito principal, e a *vida privada* (as relações com Isabel Moniz) de el-rei João III não nos parece haver sido alguma vez abordada por Gil Vicente, ou se o foi terá sido em referências tão secundárias que imperceptíveis, porque o autor trabalha sobre questões públicas históricas, que na época incluem as alianças e, necessariamente os casamentos do rei.

Numa ou noutra das hipóteses da referida figura – *uma criança*, – os amores de Belchior por Belícia com o reconhecido projecto (documentado pela História) de casamento, apesar de no enredo da peça ser referido como um matrimónio ilegítimo (686), – pois, *de facto*, na realidade o enlace do rei com a sua madrastra requeria a licença do Papa – no *mythos* não isenta Belícia de sentir amor por Belchior, correspondendo à visão que Gil Vicente apresenta (em outras peças) da realidade dos factos históricos, ao ponto de reclamar que *toda a cousa defendida* [proibida] / *ser sempre mais desejada* (634)... Como no caso dela por ele, depois dele expor o amor *que encobria*, / [e assim ela pode assegurar] *cuidando não negaria / de com ele me casar*.

De qualquer modo esta peça de Gil Vicente, *Vida do Paço*, na versão que actualmente conhecemos, o *Auto de dom André* (muito possivelmente com o mesmo texto da peça de título original), como qualquer outra das peças de teatro do autor, não regista exactamente uma cópia da realidade, pois

cada peça cria uma *realidade de facto*, o *mythos* que representa a realidade histórica em termos artísticos e filosóficos. A *visão do mundo* que o autor representa da realidade histórica está figurada na *acção dramática* da peça, e o que Gil Vicente nela apresenta é a complexidade da *intriga* Real (realmente sucedida) – na separação da Criança de sua mãe e as decisões sobre a educação da Criança *às escondidas* dela – os confrontos e as amizades, as andanças políticas, culturais e outras, como os prazeres ou infortúnios, tudo caricaturado, seja nas tricas entre as personagens quando opositores políticos, seja nos prazeres e no cortejar amoroso entre as figuras, nos diálogos e exposição (expressão) da cultura, nos usos e falar, etc., porque se trata de uma sátira sobre a vida do Paço. E, para além do carácter de sátira primorosa caracterizando a vida do Paço, esta peça desenvolve uma *comédia* maior, que se constitui como parte importante da *saga de João III*, a saga que envolve a *vida pública* (não a vida privada) do rei de Portugal, aqui numa figuração da sua paixão pela madrasta.

Na verdade o “drama real” aqui apresentado no *mythos* aconteceu *de facto* e sem dúvida que terá sido a causa principal da censura de *Vida do Paço*. Pois mais tarde, em 1624, fazendo parte da lista de peças censuradas por completo, constam ambos os títulos, *Vida do Paço* e *Dom André*, porém a permanência dos exemplares impressos de *Dom André*, o mais recente de 1625, mas sem alterações significativas em relação ao impresso anterior, sem outros dados, permanecerá a dúvida se foi apenas o título da peça que foi alterado, ou se de factos se efectuaram os cortes aconselhados pela Inquisição (Censura Real, política).

Talvez a censura por completo da peça, já com o último título que lhe foi atribuído, *Dom André*, não tenha tido outra justificação senão ser facilmente reconhecível o figurado “drama real”, exigindo o corte dos elementos que evocassem a ligação da peça com o sucedido. Senão, que outros motivos se teriam encontrado em 1624 para que o *Auto de dom André* tivesse sido censurado por completo?

## ***AINDA A QUESTÃO DO VILÃO, AMA E FILHO***

Embora a nós nos pareça muito pouco provável, pelo perfeccionismo e rigor do autor em todas as suas peças, existe a possibilidade de Gil Vicente poder ter inventado para o enredo da peça algo como a família da Ama, com

o Vilão e o seu filho, figurando então nas personagens pessoas, alguma vez propostas ou não, para a educação da criança, antecipando uma realidade possível – mas sem suporte coetâneo na vida real, – o que obedeceria também aos critérios de Aristóteles para a Tragédia como para a Comédia, quando este, depois de afirmar na *Poética*: se não podemos estar seguros da possibilidade que algo venha ou não a suceder, *o que já aconteceu é desde logo possível, posto que não haveria sucedido se o não houvesse sido*; completa ainda esta regra com a seguinte: a tarefa do *poeta* não consiste em descrever o que aconteceu, senão o que poderia haver ocorrido, dizendo de outro modo: *tanto o que seria possível acontecer como o provável ou necessário que acontesse*.

Além disso, devemos ainda recordar o que nos diz Gil Vicente: *...que via beijar a mão / mas não ouvia o falado. // E ocupei o cuidado / no que cada um diria..., / assim de minha fantasia..., / segundo vi o passado / e a mudança que via*. [Gil Vicente, *Aclamação de Dom João III*, 1521].

Contudo, devemos ainda reflectir sobre alguns dados históricos a partir dos quais desconhecemos documentação: Diego Sigeo chegou a Portugal com toda a sua família em Maio ou Junho de 1522, e chega ao Porto em Junho ou Julho (quando a Corte portuguesa se confronta com a sua presença no país), acompanhando Maria Pacheco. Esta, como líder da revolta de Toledo perdeu todos os seus bens (foi expropriada de tudo) e, em Portugal, nos primeiros meses teve de fugir do Porto perseguida pelos decretos reais (“pregão real” de Leonor), só obtendo o apoio e a caridade do Bispo de Braga.

Porque ficou sem meios de subsistência, Maria Pacheco não tem como pagar devidamente qualquer trabalho a Diego Sigeo, além disso as funções deste consistiam na educação do seu filho Pedro (e de seu marido Juan de Padilla), que havia ficado em Espanha (morreu em 1523). Portanto, Diego Sigeo e sua família estão sem trabalho e sem dinheiro, são gente culta e digna habituada a viver das receitas do seu trabalho, pelo que haveriam de ter entrado ao serviço de alguém (muito importante na sociedade portuguesa) porque só em 1530 ele surge como contratado pelo duque de Bragança para a educação dos seus filhos. Ora, entre 1522 e 1530 desconhecemos a sua actividade, mas nesta última data (1530, oito anos depois de entrar em Portugal, nos dez anos de vida da infanta Maria) ele não pode surgir do *nada* na sociedade portuguesa e junto de Maria Pacheco ele estaria sem qualquer trabalho activo de educador – como dissemos, tinha sido contratado como educador do filho de Maria Pacheco – e, além disso, porque Maria Pacheco, descendente do Mar-

quês de Santillana, como o próprio Diego Sigeo afirma, dispensava bem os seus serviços de educador, pois ela era senhora de grande cultura, conhecendo o latim e o grego, matemáticas, história, literatura..., pois havia sido educada com seu irmão mais novo que foi diplomata, poeta e novelista, a quem alguns estudiosos atribuem o *Lazarillo de Tormes*, Diego Hurtado de Mendoza, em Granada em casa de seu pai, o primeiro Marquês de Mondéjar e segundo Conde de Tendilla, o apelidado “Gran Tendilla”.<sup>50</sup>

Sublinhe-se na peça, o envolvimento do Veador (duque de Bragança) com o Vilão e a Mulher, pois foi ele quem os propôs a Dom André para educadores da Criança, e o facto de o Vilão argumentar ser um homem livre, que não depende de ninguém: *que eu que vivo comigo* (1160) / *e nam vivo com ninguém*. Assim, aliando o facto de Luísa Sigeo referir por várias vezes que recebeu a sua primeira formação (educação) de seu pai e outros mestres, e de em 1530 ela já ter nove ou dez anos de idade, demasiado tarde para iniciar a sua educação, sabendo que Diego Sigeo se deslocou para Portugal com toda a sua família excepto o seu filho mais velho (Diogo) que (casado com a Igreja) se encontrava a estudar teologia na universidade de Alcalá de Henares, e aliando ainda a estes os factos (posteriores) bem conhecidos, das relações de educação (condiscípulas?) entre a infanta Maria de Portugal e (a sua súbdita – *alumna* – ou vassala) Luísa Sigeo, lembrando as línguas estrangeiras de que ambas eram conhecedoras e a publicação da Bíblia poliglota, e, por fim, todos estes factos aliados ao enredo, evidenciando que o Vilão e sua mulher (a Ama) se queixam de não terem sido pagos pelos seus senhores anteriores (a morte do filho de Maria Pacheco), poderíamos concluir que Diego Sigeo e família, Francisca de Velasco e filhos, serão os candidatos óptimos – pela possível trama histórica integrada no *mythos* – a serem os figurados por Gil Vicente nesta peça.<sup>51</sup> Podemos ainda referir o facto da protecção da Corte

50 - Ela teve uma educação como a de seu irmão mais novo, Diego, *hermano de María Pacheco, y por lo tanto hijo del Gran Tendilla, Gobernador de Granada al tiempo de su reconquista, fue discípulo del humanista Pedro Mártir de Anglería, criándose en un ambiente culto y distinguido – hablaba seis idiomas aparte del castellano y llegó a poseer una gran biblioteca – que le sirvió para entrar en el servicio diplomático como representante del Emperador Carlos en Londres, Venecia y Trento*. José Labrador, e Ralph Difranco – «Poesía erótica de Diego Hurtado de Mendoza». Em *Los Mendoza y el Mundo Renacentista*, 2012 – Univ. Castilla La-Mancha.

51 - Nieves Baranda escreve em 2011 – em [http://www.womenwriters.nl/index.php/Luisa\\_Sigea](http://www.womenwriters.nl/index.php/Luisa_Sigea) - *Luisa Sigea was born around 1520 probably in Tarancón (Cuenca province) or in Toledo, Spain. Her father, a person of utmost importance in her life, was French but he had studied in the recently founded Alcalá de Henares University, one of the most advanced centres in the study of Classical and Biblical languages, since the Biblia poliglota ('Polyglot Bible'), written in Greek, Latin and Hebrew, was produced there. After graduating,*

portuguesa à nobreza castelhana envolvida na *revolta Toledana*, das Comunidades de Castela e, sobretudo das relações de amizade entre el-rei João III e Pedro Laso de la Vega (o *Lassico*) em casa de Elvira de Mendonça (a *Ama primeira* da Criança) e das relações deste com todos os que conhecia de Toledo, e no caso, além de seu irmão Garcilaso, em especial, Maria Pacheco de Mendoza e necessariamente Diego Sigeo, de quem também (tal como o duque de Bragança) daria recomendação para o cargo de educador da Criança, para reforçar a hipótese colocada, e da necessidade do seu *secretismo* em relação ao imperador e à sua família (em especial em relação a Leonor de Habsburgo, mãe da criança). De salientar ainda os conteúdos e significados do *mythos* da peça *Aderência do Paço* (hoje conhecido como *Auto de Florisbel*), onde Gil Vicente figura o rei de Portugal, o Ratinho João, mostrando um grande respeito e admiração por Maria Pacheco (Laurélia).<sup>52</sup>

Ainda nesta hipótese, explorando estes mesmos dados como suporte das personagens figuradas na peça, será de ter em consideração a suposição – em que não cremos – de que teriam existido de facto as entrevistas com a família Sigeo para as funções (figuradas) que se consideram na peça, e que, mais tarde, após a saída da rainha Leonor de Habsburgo de Portugal, os contratos anteriormente previstos, se não tivessem concretizado, e os seleccionados para aquelas funções, efectivamente, pudessem ter sido outros.

Toledo, na peça o Tojal, é afinal de contas o sítio de onde veio o Pajem, o Ratinho e por, fim o Vilão (o *Toledano*) lá do Tojal, e a Mulher (a Ama) e depois, o filho Fernando. Todos eles se conhecem muito bem (na vida real, uns são parte da importante nobreza de Toledo, outros são seus servidores) e na peça, as figuras nas personagens, brigam pelas suas diferenças e, sobretudo

---

*Diego Sigeo became the teacher of lady María Pacheco's children in Toledo, and he married. All of his children were born before 1522, because that year the Comunero rebellion in Spain was quelled by royal forces and Lady Maria Pacheco, wife of one of the principal rebels, managed to flee to Portugal accompanied by some of her servants, Diego Sigeo being among them. He remained by her side until 1530 when he was appointed as teacher at the Duke of Bragança's court.*

*It is not clear if the Sigeo family travelled to Portugal shortly after 1522, but Luisa states several times that she was educated by her father and other teachers, so we have reason to believe that his children moved to Portugal soon after he did and that he took charge of their teaching there. It was strange for women to receive an exquisite Classical education so Diego Sigeo had an objective in mind when he began teaching his daughters, Angela and Luisa, as well as his sons.*

52 - Gil Vicente, *Aderência do Paço*...



pelo destaque do seu estatuto social de classe, os primeiros da nobreza, e os outros, o Vilão e família, pelo que eles próprios são, isso mesmo, vilões, gente livre a precisar de trabalhar e, para o conseguir hão-de se adaptar à vida do Paço. O Ratinho, como ele próprio afirma, não precisava disso, dispensava trabalhar, pois, lá donde vem não lhe faltava nada, ele vem do Paço para ver o seu irmão e aproveita para ganhar algo (alguns patações) e, acima de tudo, aprender alguma coisa da vida na (*nesta*) cidade, enquanto que o Pajem, como refugiado político que é, ex-lutador pela liberdade de Castela, espera obter o perdão por aquela sua decisão, terá de se sujeitar à vida do Paço, pelo que, lamenta o facto.

O filho do Vilão vai regressar ao Tojal (Toledo) e todo este grupo que de lá se exilou deve conhecer a Guiomar (Guiomar Carrillo?, a mulher com quem vivia Garcilaso), e a sua referência na peça pelo Vilão, *a Guiomar / minhas encomendas dai*, para que Fernando transmita as suas *encomendas*, e alguma relutância deste em o fazer, quererá dizer que o caso de (Hilária e) Guiomar foi tema de conversa em intrigas entre os intervenientes castelhanos de Toledo na Corte portuguesa.

Na cidade, na casa senhorial, onde se encontram presentes vários moços para cada serviço (actores, figurantes) às ordens de Dom André, podemos observar o relacionamento entre o casal, Senhores da casa, vassalos do Paço, entre a Senhora e sua irmã, entre os irmãos e entre o casal de vilões. Mas também encontramos outras formas de aí estar no Paço, todavia à revelia dos seus senhores. Assim, vamos observar alguns aspectos da vida de Belchior, à revelia das normas do Paço, desobedecendo-lhe, declarando o seu amor por Belícia cortejando-a, e do envolvimento de alguns dos seus súbditos, seus escudeiros, no cortejar e nas declarações amorosas, mas todos eles conscientes de que quem ordena detendo todo o Poder é Dom André (assessorado pelo Veador), que dispõe de toda uma organização com diversos responsáveis (um dos quais o Carrança) distribuídos por diferentes funções.

## REFORÇANDO DIEGO SIGEO NO VILÃO

A *mythologia* criada por Gil Vicente fundamenta-se, em geral, em factos sucedidos, porque *no que já aconteceu é desde logo possível de acreditar, posto que não haveria sucedido se não houvesse sido possível de acontecer*. Porém, ainda seguindo Aristóteles (*Poética*), observando tanto o *que seria possível acontecer como o provável ou necessário que acontecesse*, porque na comédia o *reconhecimento* também se realiza por *simpatia* entre a *acção dramática* que se desenrola na peça, assim como as ideias ou o pensar expresso em cena, e a memória do público sobre o sucedido, ou o que pode vir a suceder, perante os factos conhecidos da realidade coetânea, assim como as ideias ou ideologias envolvidas.

Devemos ainda observar que não é apenas no cenário que se encontram formas semelhantes desta peça com *Inês Pereira*, há também outros pormenores. De salientar a cena cómica do vilão Brás Lourenço com a *cadeira rasa* (tipo *tripeça* usada como assento). Pois, com o sucesso da fita de Pero Marques com uma cadeira em *Inês Pereira*, Gil Vicente explora nesta peça uma situação inversa: enquanto que Pero Marques era um tolo simplório, inversamente Brás Lourenço é um homem inteligente e sábio, e espera da parte dos outros o tratamento condigno com a sua pessoa, à devida altura.

Vejamos em *Inês Pereira*, quando a Mãe de Inês oferece a Pero Marques uma cadeira para se sentar, ele, sem pôr a cadeira na posição devida, senta-se virado de costas para o grupo de pessoas com quem dialoga: [Mãe] *Tomai aquela cadeira*. [Pero Marques] *E que val aqui uma destas?* (290) [Inês Pereira] *Oh Jesu, que Jão das Bestas! / Olhai aquela canseira*. – Assentou-se com as costas para elas e diz – [Pero Marques] *Eu cuido que não estou bem...* Alguns anos mais tarde, já mais sabido, em *Juiz da Beira*, Pero Marques não aceita qualquer cadeira, exige um assento raso.

Em *Vida do Paço* a cena com a *cadeira rasa* é importante não só por ser a inversão do modelo anterior, que o autor (repete, com uma variante muito especial) explorando-a pela componente cómica, mas sobretudo porque define o Vilão muito ao contrário de Pero Marques, primeiro (pela inversão do comportamento) como alguém só habituado ao espaldar da cadeira, pelo seu estatuto social, depois o mais importante, pelo seu carácter, porque o Vilão não vai aceitar sentar-se em situação de desigualdade, e porque de seguida se

vai dialogar sobre o sentido e significado preciso de trato social em questões de língua e da linguagem.

Com a queda para trás o Vilão fica de “pernas (e mãos) para o ar” – *assi de mão para o pé* – e depois, sentado no chão, “blasfema”, para logo pedir ajuda à sua mulher (a plebe) e à Condessa (a nobreza) pedindo-lhes a mão para se levantar do chão, uma de cada lado puxando por ele. Após levantar-se, o Vilão responde então ao Fidalgo justificando-se, porque esperava um tratamento de igual para igual, por uma questão de confiança e segurança mútua, e quando o Fidalgo lhe afiança a solidez da cadeira e o convida de novo a sentar-se, a resposta do Vilão – *não é esse o seguro de que me eu hei de fiar* – é a de que prefere ficar de pé... Na insistência do Fidalgo em que se sente, ele responde-lhe que agora não se quer sentar, não por receio de mais alguma armadilha (*costela*), mas por *outra* causa bem mais grave: a de ficar em desigualdade de tratamento social em relação ao Fidalgo, este numa *cadeira de espaldas* e ele numa *cadeira rasa*.

Indo o Vilão para se assentar numa cadeira rasa cai de costas, cuidando que era de espaldas, e diz:

Vilão	<i>Comendo ao demo a tripeça, e quem a trouxe, aqui! Tômai lá molher, assi... Cuidei, senhora Condessa, que me ajudáveis aqui.</i>	515
	<i>Forte mofina foi esta assi de mão pera pé...</i>	520
Fidalgo	<i>Cuidastes? Por vossa fê...</i>	
Vilão	<i>Cuidei que era como essa, em que ele, senhor, se é.</i>	
Fidalgo	<i>Muito seguro já agora vos podeis nela assentar...</i>	525
Vilão	<i>Em pé quero eu estar que não é esse o seguro de que me eu hei de fiar.</i>	
Fidalgo	<i>Ora, assentai-vos nela, que eu fico por fiador.</i>	530
Vilão	<i>Não queria ora, senhor, que fôsse alguma costela que será outra pior.</i>	

Quanto à linguagem, caberá aos especialistas na matéria, se assim o entenderem, fazer uma análise mais em pormenor nas intervenções do Vilão,

pelos seus diálogos com diferentes personagens, pois logo na entrada em cena com a sua mulher, sobressai a exigência que lhe faz o Vilão por um falar adequado à circunstância, – *Nam lhe direis ora assi: / «Senhora eu velho cá / porque me chamaram lá / e agora estou cá / veja o que manda de mi.» // Como lhe heis de dizer ? Falai* – revela a preocupação da figura pelo uso qualificado da língua em exigências de nível linguístico – rigor no sentido das palavras (Ama) com o Fidalgo<sup>53</sup> ou no uso das formas de expressão linguística com o Veador – e em função do interlocutor exterior ao núcleo familiar e, mesmo neste último caso, há diferenças no uso da língua, o diálogo com a sua mulher difere do que sucede com o seu filho Fernando.<sup>54</sup>

Também importante é a questão do comportamento, os procedimentos, os modos, a saudação, a postura, os gestos, etc., porquanto se manifesta também logo na entrada do casal em cena a exigência do Vilão para com a mulher no sentido de a preparar (e ensinar) cuidando as atitudes perante o Fidalgo (e o mesmo se passará após a entrada do seu filho Fernando). Há um certo contraste entre os diálogos do Vilão com a mulher ou com o filho. Com ela, ele é mais terra a terra, chegando a segurar-lhe o braço com força, ou a dar-lhe um safanão (ou puxão) para obter a atenção dela, obtendo em troca os queixumes exagerados, na forma bem popular. Mas, com o seu filho Fernando, todo ele é delicadeza. Porém, estes diálogos contrastam sobremaneira com os do mesmo Vilão com Dom André, manifestando uma eloquência superior ao Fidalgo, ou mais ainda, como mestre em letras (*falai vós bem*) com o Veador, e ainda nos confrontos com o Pajem e o Ratinho, impondo-se aos dois rascões (moços do paço) no carácter e na linguagem.

Na sequência da manifestação de protesto pela cadeira, por não ser tratado como igual, revela-se claramente a questão da linguagem (e da língua)

---

53 - Com a exigência para que o Fidalgo esclareça muito bem o que quer, diz o Vilão: *Ele, senhor, o há de dizer / e depois que o eu ouvir / entam lhe hei de responder*. Recebe o elogio de Dom André: *Não se pode mais falar / dizeis tudo o que convém*. Melhor ainda com o sentido metafórico: [Fidalgo] *Bem segurais vossa nau / antes que saia da barra*. [Vilão] *Pois nem isso não é mau / que o homem que não sabe o vau / ligeiramente o arra*. [Senhora] *Vós falais por mais figuras / que o profeta Jeremias*. E com a exigência em esclarecer o sentido e significado de Ama, o Vilão recebe o basto elogio: [Fidalgo] *Homem do vosso falar / não se acha daqui a Fez. / Diz-se Ama porque há de criar*. [Vilão] *Fale-me ele português / porque eu não sei latinar*. Assim, usando uma expressão plena de ironia, desencadeando o riso aberto do público. E as exigências do Vilão quanto a assegurar com firmeza os seus direitos prosseguem.

54 - Também com a habitual ironia (*imagem inversa* no espelho), diz Fernando: *Bofã, pai, que enleado / m'hei d'achar naquela prática / que eu não sei ler nem bocado / que nunca falei gramática / para falar destrinchado*. (1385). E mais adiante: *...que lhe hei de falar francês / se não sei em que nam queira...*

que, sobrepondo-se à escolha da Ama, em todas as intervenções do Vilão constitui o sentido e a razão última dos diálogos que conduzem ao desentendimento e até ao confronto com outras personagens, apesar de na aparência figurarem os ciúmes e, entre a aparência e uma razão mais clara, tal como no caso da cadeira, salienta-se a exigência em ser tratado a par e em igualdade com a nobreza, manifestando o Vilão uma certa superioridade, como no diálogo com o Veador.

De modo que, como que a confirmar a nossa análise das figuras de *Vida do Paço*, Diego Sigeo (o Vilão) era de facto um especialista no ensino das línguas, ele será francês de nascimento (segundo a sua filha Luísa) e estudou em Alcalá de Henares enquanto, com os seus mestres, colaborava na escrita da Bíblia poliglota, ele conhece bem o Castelhana, Latim, Grego, Aramai-co..., só falhará no português e daí a *cerimónia – ele, senhor, há de perdoar / se lhe homem não falar bem* – no primeiro diálogo com o Fidalgo. Foi responsável pela educação do filho de Juan López de Padilla e Maria Pacheco até ao início de 1522, refugiado em Portugal desde Maio ou Junho desse ano, precisa de trabalho em conformidade com as suas habilitações mas não abdica dos seus princípios, expostos ou definidos na *revolta toledana* e será essa a razão pela qual ele foi apelidado de *O Toledano*. Assim como teria sido pela mesma razão – perfilar as ideias políticas (semelhantes às) de seu pai – que a sua filha Luísa também recebeu o epíteto de *A Toledana*.

Na *figura* do Vilão, na caricatura construída por Gil Vicente, a afirmação como um *revoltado de Toledo* está bem referenciada pelos confrontos constantes com a nobreza, pelos seus diálogos com o Fidalgo, com o Veador, e, mais directamente, nos conflitos brejeiros com os dois irmãos castelhanos, o Pajem (Pedro Laso) e o Ratinho (Garcilaso), ambos membros ilustres da nobreza que tinha exercido o poder na cidade de Toledo, sabendo-se que o primeiro traiu a causa popular e comunitária, e o outro, lutou contra ela a favor do imperador Carlos V, colaborando na reacção e repressão da *revolta toledana* e das *Comunidades de Castela*. Aos irmãos rascões responde por fim o Vilão: *Guardai-vos dum rascoalha, / que nam estimarei nimigalha / pegar-vos uma revolta, (1225) / tanto como aquela palha*.

Nesta perspectiva, a figura do Vilão assume maior destaque e, levando em consideração o que já expusemos, que a peça trata da educação da criança retirada à mãe por imposição de Portugal para se tornar numa grande figura da nobreza europeia, também digna senhora do Paço imperial, a ironia de Gil Vicente ultrapassa todos os limites, pois a escolha da Ama de criação, mas em especial a do educador – pois é sempre o Vilão que assume as rédeas

– recai sobre um homem do povo, um vilão, ainda mais quando esse homem foi também um dos revoltados, lutando pela igualdade e pelo poder das *Comunidades de Castela*. Traduzirá a realidade? Consideramos que sim.

Na concepção da peça Gil Vicente ultrapassou uma dificuldade que a si mesmo se impôs: criar e representar a peça em português, destacando Portugal no confronto com o Poder imperial, todavia, a língua comum na Corte portuguesa, e ainda mais em diálogo com castelhanos, é o castelhano, e assim depara-se com a exigência de figurar no português a língua castelhana. Porque perante a realidade dos factos figurados na peça, a língua e as personagens da peça, no âmago do *mythos*, a autoridade de Portugal (Dom André) em relação à imposição da Criança ficar no país – separando-a da mãe – corresponde à vonade de Portugal, o que é sublinhado pelo autor por mais de uma vez, com a contratação da Ama que modo a assegurar um controlo efectivo sobre a educação da Criança, de modo a que ela *obedeça aos pais e aos mais*. Diego Sigeo (o Vilão) é castelhano, mas foi e é um forte opositor ao Poder imperial em Espanha, surge assim como a pessoa mais indicada para prover a educação da Criança de modo a que ela venha a obedecer a *todos os mais (aos maiores) de Portugal*, às Comunidades de Portugal. Todavia, Diego Sigeo não conheceria tão bem o português e, assim, a língua portuguesa na peça passa por ser uma figuração da língua castelhana: a língua portuguesa na peça *faz-de-conta* que é o castelhano. Gil Vicente informa-nos do caso, em especial com toda a sua ironia, quando Fernando não querendo falar *algaravia*, nem francês, pergunta: [Fernando] ...*Esse homem é português / ou de nação estrangeira?* [Vilão] *É português natural / e aqui nascido e criado*. Ora, já antes Fernando havia referido não conhecer a *gramática* – todavia, exceptuando a toscana, ainda primitiva, a mais importante gramática de língua vulgar já publicada, que serviu de modelo às outras línguas europeias, era a *Gramática de la lengua castellana* (1492), de António Nebrija – e quando Fernando diz, *isso deve ser letrado*, refere-se também (na realidade) à *língua castelhana* que era a *língua letrada* na época.

Porém, a questão da língua castelhana está presente desde o início, logo no diálogo dos dois irmãos – entre o Pajem Valadares e o Ratinho Bertolameu – quando se referem à sua terra, ficámos a saber que os dois irmãos são castelhanos e, portanto, entre si estariam a falar castelhano. Mais tarde quando o Ratinho é interrompido no seu estudo da guitarra por Hilária e reclama: *Quant' assi nunca eu aprendo*. Hilária (Helena de Zúñiga), que também é castelhana, que além de entender o *aprender* por *apreender*, refere-se a uma palavra retirada pela censura, pelo que lhe responde: *No intento dessa pala-*

*vra / vejo que sois namorado*. Ao que o Ratinho se exprime com alguns versos bucólicos (caricatura): *.../ que não venha boi que lavra / todo o dia com o arado*. E mais uma vez o autor sublinha o uso do castelhano pelo comentário de Hilária: *Singular passo de amores / Esses tais são castelhanos?*

Destaca-se ainda a questão do uso da forma do pronome *ele (ela)*, a terceira pessoa, quando nos dizem os especialistas que “seria de esperar a forma pronominal de segunda pessoa”, como na seguinte intervenção do Ratinho: *Eu a servirei senhora / como ela bem verá*. Porém, note-se que não está escrito *verás*, nem *vereis*, mas *verá* (terceira pessoa) que vai rimar com *fará*. – Como em todos os outros casos, o falante dirige-se na terceira pessoa como *de facto* é de esperar em português. – Porque, em português correctíssimo, neste caso como em todos os outros, o pronome *ela (ela / ele)* só está a mais na frase. Em português usa-se correctamente a terceira pessoa em tais casos, porém, sem o pronome. Portanto, Gil Vicente quis destacar o pormenor da utilização do pronome por um estrangeiro que não está habituado ao tratamento de um Senhor (superior) a quem se dirige num diálogo vivo em português.

Repare-se que só no final da peça o Veador faz o mesmo uso do pronome *ele*, no verso (1539): *.../ bem pode partir senhor / na hora que ele quiser*. De resto todas as utilizações do pronome, com a excepção do Veador, surgem apenas nas falas do Ratinho (Garcilaso) e, sobretudo, do Vilão (Diego Sigeo) que é especialista em línguas, mas recém-chegado a Portugal, e não conheceria a forma de como se deve dirigir a um Senhor (ou uma Senhora) porque desconhecedor do português.<sup>55</sup>

O facto de Gil Vicente pôr o Veador a falar por uma vez no final da peça, pode querer dizer que este uso do pronome fez moda como gracejo na Corte portuguesa, após a chegada destes castelhanos e, com as peças de teatro ou devido a elas, a moda pode ter-se expandido – no teatro, como forma de pretendida imitação do trato na língua por um estrangeiro – para além da Corte portuguesa.

O facto é sublinhado num longo diálogo entre o Vilão e o seu filho Fernando, sobre a “pragmática das formas de tratamento” nos versos 1373 a 1415, donde destacamos:

Vilão *Falai por cortesia  
como se fosse a um rei.*

55 - Aparentemente, surge uma utilização semelhante por Hilária (verso 691), que também é castelhana, todavia, o caso pode ser outro, a situação não parece a mesma: Hilária tira uma conclusão do que Belícia lhe conta – *Tem-me trocado o sentido / isto que agora me conta* – e de seguida elabora um discurso de carácter abstracto, conclusivo de situação, como conselho para Belícia. Portanto, quando diz, *e dom André há de ter / sempre dela essa suspeita*, pode não apontar para Belícia mas para uma mulher naquela situação. Tanto que o conteúdo do texto podia ser atribuído a Belícia.

Fernando	<i>Que lhe fale algaravia ?          bofé pai não falarei          (...)         Ora estais bem aviado          nam dizia eu logo mal          isso deve ser letrado.</i>	1400      1410
	<i>Se lhe eu por mercê falar          não me entenderá ele a mi ?</i>	

O tratamento entre o Vilão e o filho é feito na segunda pessoa do plural, o *vós estais*, etc., Fernando, como diz, – *não sei ler nem bocado / nem nunca falei gramática* – não conhece a forma de tratamento que há de usar para se dirigir a Dom André e, segundo os conselhos do pai, deveria tratá-lo por *Sua mercê*, não sendo aceitável o *mantenha-vos Deus*, porque a segunda pessoa do plural no uso em português, como um *Vossa mercê*, a Fernando levanta dúvidas se Dom André o entenderá. Trata-se, portanto de uma diversão (um gozo) entre o Vilão e o filho, a partir de uma crítica sobre a forma de tratamento do interlocutor em terceira pessoa.

Esta questão do pronome (ele/ela) surge pela primeira vez, no teatro, nesta peça de Gil Vicente, embora em *Regateiras de Lisboa* que, no original, seria a sua peça imediatamente anterior a *Vida do Paço*, se apresente o uso do pronome numa outra forma, *de facto* aceitável na língua portuguesa. Embora o texto possa ter sido alterado, a peça original teria sido escrita entre Novembro de 1522 e Março de 1523, portanto, já depois da chegada a Portugal de Diego Sigeo, e mesmo durante a estadia de Garcilaso de la Vega. Nessa peça, onde o pronome *ela/ele* é intensamente usado para as protagonistas se referirem a terceiros, e a uma terceira personagem (Natália do Vale), surgem as excepções na fala de Domingas Nunes (figurando a nação, Portugal), dirigindo-se a Brazia Antunes (Espanha):

[Domingas] *Deos a salve, Brazia Antunes.* / [Brazia] *Bons dias lhe dê Deos Domingas Nunes.* / [Domingas] *Ela vê que manhã tam desabrida, / pera quem vai ganhar a triste vida. (...) // (...) [Domingas] Ela vê qual está esta Ribeira, / que nam há já ver nela regateira.*

Parece-nos, portanto, que a questão do uso do tratamento do interlocutor de estatuto superior, que é normal em português, ser feito usando a terceira pessoa, esteve em discussão na Corte portuguesa com a chegada do erudito especialista em línguas, e pode ter tido origem numa observação perspicaz de Diego Sigeo, que possivelmente teria exemplificado interpondo o *ele/ela* nas frases, gerando motivo para gracejos da parte dos portugueses. Se não sucedeu, era possível de ter sucedido ou vir a suceder (Aristóteles), o facto é que Gil Vicente pegou no resultado da experiência de intercalar o pronome na frase e fez uso disso em várias peças, como uma forma de gerar um sorriso simpático ou a chacota do público.

Em *Vida do Paço* o caso serviu, para além de provocar o sorriso, para caracterizar as personagens que são figuras de castelhanos acabados de



chegar a Portugal – Diego Sigeo e Garcilaso – oferecer ao seu público o prazer inteligível do *reconhecimento* da situação embaraçosa do estrangeiro especialista em línguas a querer falar bem o português. E, dando sequência, Gil Vicente demonstra que o uso ficou, pelo menos como gracejo, quando põe nas palavras do Veador (o duque de Bragança) o mesmo uso do pronome. Do mesmo modo que, na peça seguinte – da mesma tipologia – *Aderência do Paço*, põe o Ratinho João (el-rei de Portugal) também a usar o pronome *ele/ela* do mesmo modo.

José Camões em *Teatro Português do Século XVI – I, Teatro Profano – Tomo I*, tece várias considerações sobre este caso do pronome *ele/ela* no teatro, que consideramos ultrapassadas, e refere as peças de autor desconhecido onde este caso do pronome é interposto na frase e, portanto, usado do modo que referimos. Na verdade, das peças de autor anónimo citadas, só o *Auto de Guiomar do Porto* não é de Gil Vicente e é uma peça muito mais tardia. Muitos outros autores seguiram Gil Vicente no uso das figuras criadas por ele, no uso da linguagem, e de muitos outros elementos do seu teatro, não sendo portanto de estranhar a proliferação do caso no teatro português.

Aquilo que nasceu da possível situação que descrevemos, na sua forma adquirida, na letra do falar e da caracterização das personagens, deve ter evoluído – seguindo a *vida das formas* – e ter adquirido outras nuances que poderemos vir a encontrar em peças posteriores até do mesmo autor, pelo que preferimos aguardar por uma exposição completa das outras peças (tidas como de autor anónimo).

Quanto ao que José Camões designa por *ficção de desentendimento entre personagens que falam língua diferente*, encontramos também aqui em *Vida do Paço (Auto de dom André)* a sua exploração de forma inteligível a fim de produzir um conflito do efeito cómico. E tais explorações da linguagem (como estrangeiros na língua que pretendem falar) são de facto recorrentes no teatro de Gil Vicente.

Ao leitor pode parecer forçada esta nossa interpretação, e não admitir a ironia de Gil Vicente nestes casos de uso da língua portuguesa por estrangeiros, mas, foi só depois de termos concluído a nossa análise da peça que demos conta de um outro pormenor muito subtil, que vamos referir, muito embora tendo já concluído que o paradigma da actuação do Vilão se impunha pela exigência do rigor linguístico, que nos diálogos com os familiares se concretiza na caricatura do pedagógico, e perante os outros o rigor é sempre exigido ou imposto pelo Vilão, destacando-se mais no que sucede nos seus diálogos com as personagens que figuram portugueses. Sobressai a ironia no primeiro diálogo do Vilão com o Fidalgo, sobre a Ama. Assim, a subtilidade apresenta-se logo com Dom André (Portugal), questionando o sentido em

que usa o vocábulo *ama* que, talvez mais em castelhano que em português, significa, depois do verbo amar, e antes de outros significados, *dona da casa*, pelo que o Vilão questiona: *porventura vossa mercê / há ele de ser seu criado?* Ao que o Fidalgo comenta e responde: *Homem do vosso falar / não se acha daqui a Fez. / Diz-se ama, porque há de criar.* Depois do elogio às exigências no falar do Vilão (ao seu rigor linguístico, denotando um saber capaz de exigir o diferenciar do sentido da linguagem usada), este expressa a ironia do autor da peça: *Fale-me ele português / porque eu não sei latinar.* Claro que ninguém falou em latim e o que Diego Sigeo menos sabe é o português.

De facto, *ama* também se diz por *governanta*, e só depois, *ama de crianças* e, mormente a enorme subtilidade que detectámos, o pormenor mais importante, passa-se com o Veador (o duque de Bragança) quando este entra dizendo: *Ama, cá estais vós fora / lá vos **chama** a senhora.* (1100). Nisto sobressai a *ofensa* do *chamar* que deixa o Vilão muito desconfiado sobre as intenções do Veador, que volta a insistir: *Se a **chama**, [porque] não irá?* Pouco depois o Vilão esclarece: *Esse modo de falar / não posso eu entender...* Ao que parece (pelo exposto na peça) o duque de Bragança não teria uma boa pronúncia do castelhano, servindo de motivo a Gil Vicente para a chacota no caso do *llamar*, pois *chamar* em castelhano significa *trocar, permutar umas coisas por outras, comerciar com objectos velhos ou usados*. Deste modo se gerou o conflito por uma breve desconfiança, pois o Vilão sabe que a presença da Ama é requerida lá dentro na sala, devido ao sentido da frase, mas o significado de *chamar* no castelhano gera a implicação com o Veador por se sentir ofendido, desconfiando poder ser ela o *objecto da troca* ficando a mulher com o Veador, porém, logo que assenta como estabelecido não ser essa a intenção, como que para concluir a questão, pergunta o Vilão: *Que quer dizer estarmos cá / eu e ela ambos falando / e vós sairdes de lá / muito à pressa chamando / que logo à hora se vá?* // [Veador] *Se vós sois tam bestial / que culpa vos tem ninguém?* / [Vilão] *Veador, **falai** vós bem / se quereis nam **faleis mal** / nem passeis tanto além.* Este, *nem passeis tanto além*, já se refere ao *bestial*, mas os versos anteriores exigem o rigor no falar e na pronúncia do Veador. De seguida é retomada a questão do vocábulo *amo* como (masculino) «marido» da *ama*, e *amo* como *regedor de uma casa*, isto é, *ama* como *governanta*, portanto, voltando atrás para sublinhar o conflito anterior com Dom André. Por fim, Vilão e Veador fecham o conflito de comum acordo, mas não sem que antes o Vilão esclareça que não depende de ninguém, que é um homem livre: *...mas heis de saber porém / que eu que vivo comigo / e nam vivo com ninguém.*

Dado que o português do texto teria sido alterado antes mesmo da edição impressa mais antiga, possivelmente muitas vezes, será impossível através das duas edições existentes, alcançar o texto original. A actualização do texto da peça, por Maria José Palla ou por José Camões nas edições recentes da INCM, propõem algumas correcções das quais discordamos, mas a maioria das actualizações do texto compreendemos e concordamos. Contudo, porque concluímos que o texto da peça, em muitos casos, figura a língua castelhana e que a maioria das personagens figuram personalidades castelhanas que, pontualmente, usam a pragmática do português, assim gerando incorrecções cómicas pelo uso intercalado de mnemónicas (exemplo: ele/ela), consideramos que se deveria fazer uma nova edição crítica da peça, cumprindo a grafia próxima do castelhano (que em parte até consta das edições antigas), pelo menos, para as figuras que representam nativos dessa língua.

Apenas no momento de rever a paginação do texto, portanto, no acto de paginar este livro, detectámos algumas falhas derivadas de *correcções interpretativas* de sucessivas transcrições (quinhentistas) do texto do autor, com algum défice de entendimento do que constaria no texto original, e atrevemo-nos a seleccionar uma entre outras, que requererá um curto restauro *localizado* do texto da peça, são apenas alguns versos (177-179) da copla 18.

	<i>Ou de casa! Se é cá alguém?</i>	
	<i>Eu estou fora de mi...</i>	
	<i>Não responde cá ninguém!</i>	
Pajem	<i>Quem buscais, homem de bem?</i>	
Ratinho	<b><i>Na fala vos conheci...</i></b>	170
18		
Pajem	<b><i>Vós conheceis-me!? E donde?</i></b>	
Ratinho	<b><i>Vedes vós? Já me ele estranha.</i></b>	
	<i>Pois não é a desonra tamanha</i>	
	<i>que vós não sois filho do conde</i>	
	<i>nem do duque da Alemanha.</i>	175
Pajem	<i>Não dirás se me conheces</i>	
	<b><i>ou se te conhecesse eu.</i></b>	
Ratinho	<b><i>Se me ora não conhecêsseis,</i></b>	
	<b><i>– filho de Joan de Mena és –</i></b>	
	<i>vosso irmão Bertolameu !</i>	180
19		
Pajem	<i>Vós vindes tam demudado</i>	
	<b><i>que já vos não conhecia.</i></b>	

A cena sucede na chegada do Ratinho (Garcilaso) ao encontro de seu irmão, o Pajem (Pedro Laso) e, como se verifica pelo que sublinhámos, o texto trata do *reconhecimento* do irmão pelo Pajem e, sobretudo destaca o tratamento entre ambos, sempre na segunda pessoa do plural (*vós*) – desde o *quem buscais*, ao *já vos não conhecia* – mas, também devemos salientar o verso (172) – *Vedes vós? Já me ele estranha* – onde pode parecer que o Ratinho se dirige genericamente ao público a quem vinha dando conta da sua aventura desde a sua entrada em cena. Porém, poderia ser outra a intenção do autor.

Nas edições recentes, da INCM, no verso 177 pode faltar uma sílaba métrica – *ou se te conheço eu* – e o verso 179 apresenta-se hipermétrico – *eu sou filho de João de Meneses* – portanto, neste verso foi acrescentado o **eu sou** (primeira pessoa), por certo, por uma falha (quinhentista) no entendimento expressivo do diálogo, e como consequência, actualmente pretende-se ler *João de Meneses* onde está claramente escrito *João de Mena és*, isto é, lendo-se correctamente *Men'és*, portanto, podendo a escrita surgir como *Menees*, como era norma acentuar e registar a sinalefa.

Contudo, no verso 172 – *Vedes vós? Já me ele estranha* – o Ratinho também se estará a dirigir ao irmão, realizando o tratamento na segunda pessoa e, logo depois, com o pronome **ele** intercalado na frase – ***já me (ele) estranha*** – dirigindo-se na terceira pessoa, justificando depois – *que vós não sois filho do conde / nem do duque da Alemanha* – isto é, não é alguém de alto estatuto social, para merecer o tratamento na terceira pessoa. Considerando isto, o Pajem, passa para a segunda pessoa do singular, e especifica: tu me dirás como (tu) me conheces, ou como seria possível que eu te (re)conhecesse (sempre na segunda pessoa), porque se trata de um modo de falar, uma questão de uso na linguagem comum. Na resposta o Ratinho exprime, com emoção, a relação familiar, *como se vós não me conhecêsseis!* – *se me ora (vós) não conhecêsseis vosso irmão Bertolameu* – *filho de Juan de Mena és*, que quererá dizer que *são filhos de Castela conhecidos* (Pedro Laso, Presidente da Junta das Comunidades), ou poderá ser um louvor, ou uma expressão depreciativa que desconhecemos, ou apenas o nome do pai de Valadares e Bertolameu.

Portanto, a copla trata especificamente do reconhecimento do outro e do uso da linguagem no relacionamento entre ambos, e assim, Garcilaso de la Vega, Diego Sigeo e Gil Vicente, estarão entre os primeiros observadores do uso, pela língua portuguesa (sua pragmática), do trato na terceira pessoa.

Um restauro do texto da peça seria importante, neste caso seria significativo do diálogo e da época, além do contexto, cumpre a métrica e a rima. Por certo que não será abusivo realizar um restauro, considerando que há pe-

ças de Shakespeare que foram em grande parte compostas *por restauro ou recuperação* realizada por especialistas a partir de várias edições díspares.

O caso da *figuração* da língua castelhana pelo português, sucede também traduzir-se por algumas expressões mais rudes ou grosseiras (pois para muitos portugueses o castelhano era um homem grosseiro), conclui-se com o episódio da visita de Fernando o que o exemplificámos com o *llamar* pronunciado *chamar*. Será apenas mais uma, de entre várias *escuridões*, tramadas por diferentes *modos e vias* constantes da peça, passando pela personagem do Vilão, porque dialogando com Dom André e a Senhora, logo esta observa dizendo: *Vós falais por mais figuras / que o profeta Jeremias*. Obtendo a resposta do Vilão: *Deixando as zombarias, / falar-vos-ei às escuras / por muitos modos e vias*. Assim dizendo que além da zombaria fala por figuras, não apenas as da linguagem, mas outras vias ou outras formas de Arte, desenvolvendo um *sentido oculto* na comunicação. Aliás, como nas *Obras dramáticas* de Gil Vicente onde, a partir de um *mythos* coetâneo, o autor recupera o que de melhor o teatro clássico grego nos deixou.

São estas *escuridões* e o *falar às escuras*, constante nas obras de Gil Vicente, que Sá de Miranda refere, seja no Prólogo a *Os Estrangeiros* seja na égloga *Alexo (Aleixo)*. Nesta, nas palavras de Turíbio: *...nunca supe hablar a escuras / voyme por la claridad*. Porque com os seus próprios trabalhos ele não pretende rivalizar ou competir com o dramaturgo da Corte portuguesa, – *que a cada um seu gosto manda* – porquanto Sá de Miranda enobrece o carácter de Gil Vicente, valoriza-lhe o Saber e a Arte, e muito aprecia a sua poesia, música e canto. Ao terminar a sua actuação na égloga de Sá de Miranda, *Epitalâmio pastoril*, a figura do *trovador Gil* recebe o seguinte elogio do autor figurado em Turíbio: *Oh mi buen compañero, ah! que me has dado / la vida com las tus buenas canciones, / menudamente de todo acordado!*

Na verdade, com a expressão, *falais por mais figuras / que o profeta Jeremias*, o autor põe no comentário da Senhora de Dom André, o que mais tarde Sá de Miranda haverá de desenvolver nos versos criados para o falar da figura de Gil na égloga *Basto*, toda ela direccionada em louvar Gil Vicente, e assim conclui ao dirigir-se a Nuno Álvares Pereira no preâmbulo da égloga:

*Ambos nos temos à banda  
de Gil, que aqui vos envio  
por onde a menos gente anda.  
Eu porém não aporfio,  
que a cada um seu gosto manda.*

## Meta-estrutura

Subjacente a vários episódios, seus quadros e particularidades, está a vida do Paço, fruto de uma nova disposição política (afinada no Sacro Império Romano-Germânico) mas afinal bem secular, baseada numa pirâmide hierárquica de redistribuição do poder, regida por uma ética própria que envolve a sua reprodução de modo a manter o poder centralizado no imperador, segundo um esquema que encontramos reproduzido em vários dos romances de cavalaria da época. A personagem Dom André (Portugal) não figura de modo nenhum o topo da uma pirâmide (imperial), nem lhe pertence, todavia, não deixa de ser vassalo de um Império de que não faz parte integrante, apresentando-se quase súbdito quando atende a orientação imperial, venerando e, as mais das vezes, acatando a vontade do imperador de modo a conservar a normalidade da vida do Paço. Na peça apresenta-se em toda a sua autonomia e grandeza, zelando pelo cumprimento do previamente estabelecido no acordo de casamento de Manuel I com Leonor de Habsburgo, realizado em Saragoça, *lá pela Quinta*.

A construção da peça envolve a concepção de uma micro *república* (Platão) composta pela Corte (do Paço imperial), onde a família de Dom André (Portugal) e todo o pessoal às suas ordens, constituem apenas uma parte, algum componente ou apêndice, desse micro mundo encabeçado pela Quinta (de Carlos quinto), portanto algo mais que um núcleo familiar e, na sua auto-estabilidade, zelando pela conservação da urbe local pelo cumprimento da ética imposta (virtudes, obediência), sempre observando os seus normativos. Torna-se assim imprescindível uma educação que conduza a Criança a uma vida enquadrada na Corte, o melhor possível, no meio a que por direito pertence: destinada ao Paço (império).

E, como tudo se conforma em termos de comédia (porque as figuras da peça são caricaturadas), para sublinhar esta concepção o autor apresenta também o seu lado negativo, introduzindo na peça o Ratinho, que, apresentando-se em tudo contrário ao que seria normal esperar, se configura na acção como o poeta perante uma sociedade organizada segundo as normas da micro *República*, e, neste mesmo sentido (do poeta), se desenvolve a intervenção de Belchior, manifestando as suas emoções e a sua cultura (Parnaso) tentando, pelos seus amores à revelia das normas, em desobediência à ética, pelo seu desejo do objecto proibido, provocar um desequilíbrio na vida do Paço.

O que esta peça apresenta de novidade e é figurado como causa dos confrontos entre algumas das personagens, é que a reprodução cultural do núcleo central dessa sociedade, pela educação naquela micro *República*, passou a ser procurada no exterior, *fora dela* – e não no Paço, – já não entre os elementos da nobreza (os rascões), mas entre os vilões letrados, gente que se destaca pela sua cultura e com conhecimentos práticos, pessoas vulgares e de boa formação, homens livres e com carácter dotados de saber, que são procurados e integrados no Paço como educadores para enfrentar os novos tempos que se adivinham.

Este sentido mais geral da peça pode ter sido sugerido por uma reflexão muito atenta de Gil Vicente sobre as ideias expostas na *Carta* escrita pelo duque de Bragança, onde, para bem da *república*, tal como os representantes da cidade, também o duque apoiava a ideia do casamento de João III com Leonor de Habsburgo sua madrastra. E, ainda neste aspecto, do sentido mais geral – entre a micro *República* (Paço) e a sua relação com o exterior (mundo plebeu, dos vilões), – parece-nos que a peça constitui um primeiro confronto ideológico (indirecto) de Gil Vicente com a *Utopia* de Thomas More, apresentando o dramaturgo, com basta ironia, o ponto de vista objectivo da *realidade da época*, em confronto com o *ideal* de Thomas More: uma sociedade organizada de forma idealizada, e por demais fantasiada e medieval, onde, *uma inquestionável e cega obediência política e ideológica* (sublinhado nosso) seria o suporte fundamental do bem-estar social intrínseco, uma sociedade isolada e em confronto com o mundo exterior, sempre em oposição com o outro lado, *o lado de fora*, o lado a ser explorado em função do bem daquele fantasiado regime social, ou, impondo *lá fora* o seu estatuto com uma forte *obediência*.<sup>56</sup>

---

56 - *Utopia* de Thomas More – que continua sendo muito mal interpretada, como verificámos pelas palavras do tradutor da última publicação da Gulbenkian – é uma obra que na aparência pretende formalizar um *sonho da razão*, um ideal num futuro mundo melhor, pretensamente mais humano e moderno – pela introdução e contributo de um universalismo português abrindo um novo mundo – impõe uma concepção medieval (e algo primitiva) da sociedade, manietada por formas primárias de organização social de ideologia enclausurada, fechada ao mundo exterior e impondo aos outros (aos de fora) a sua própria e única filosofia, dominando-os e por fim explorando-os em seu benefício. A obra na época teve diversas réplicas mais ou menos visionárias. Desenvolvida a partir de uma muito fraca compreensão da *República* de Platão, *Utopia* teve, como consequência mais grave, um desenvolvimento na vida real de que o exemplo mais trágico foi a instauração de um cruel regime teocrático em Munster entre 1533 e 1535. Na actualidade, no âmbito das relações com o exterior – senão como teria sido a política interna de Munster – o exemplo mais concreto do idealizado em *Utopia* constitui a política externa dos Estados Unidos da América.

Na verdade parece-nos que Gil Vicente – como alguns anos mais tarde se manifesta João de Barros, muito brevemente também, – não deu grande importância ao texto de Thomas More, fazendo apenas uma pequena referência crítica directa, onde, se destaca a ironia do autor aos princípios ideológicos da *Utopia*, um lugar ideal onde “a agricultura é a arte comum a todos os utopianos, homens e mulheres, e a actividade em que todos são igualmente peritos e hábeis.”

Assim, em 1525 (*ora prende a el-rei de França*), em *Almocreves*, o primeiro Fidalgo (Henrique VIII) é servido por um Pajem (figurando Thomas More) e, Gil Vicente nas palavras de Pero Vaz (figurando o rei de França ainda preso em Madrid, mas em trabalho de almocreve numa Inglaterra de palco), apresenta então a sua perspectiva – embora em grande parte cortada pela censura de quinhentos, – que termina confrontando a vida dos países do Mundo verdadeiro, de facto realidade, com a vida em Utopia, a vida naquela fantasia de mundo mui ordenado, denunciando o carácter medieval daqueles princípios ideológicos que Thomas More configura naquela sua obra.

Pero Vaz especifica bem a denúncia, pois *que isso seria esperar / de mau rafeiro ser galgo*, que ninguém em Utopia vai desejar ou procurar algo fora da sua própria esfera social, assim porque seja ele vilão (pajem) – *mais feroso está ao vilão / mau burel que bom frisado / e romper matos maninhos* – ou fidalgo, deve zelar por manter a sua condição sem quebrar a lei ordenada daquele sonho da razão, num ideal pré-definido – *e ao fidalgo de nação / ter quatro homens de recados / e deixar lavrar ratinhos* – e, concluindo a sua crítica, diz Pero Vaz: *Que em Frandes e Alemanha / em toda França e Veneza / [Portugal e Inglaterra<sup>57</sup>] / que vivem per siso e manha / por nam viver em tristeza. Não é como nesta terra! //* – E, assim concluiu a copla, isto é, **por cá** neste Mundo real, vivem *per siso e manha*, para não viverem em tristeza, não é como nesta terra idealizada... Pois, na copla seguinte refere-se ao **por lá**, àquele mundo de fantasia. – *// Porque o filho do lavrador / casa lá com lavradora / e nunca sobem mais nada, / e o filho do broslador (540) / casa com a brosladora / isto per lei ordenada. // E os fidalgos de casta / servem os reis e altos senhores / de tudo sem presunção (545) / tam chãos que pouco lhes basta. / E os filhos dos lavradores / pera todos lavram pão.*

---

57 - Falta um verso na estrofe, a terminar em *erra* como exige a rima. Que até poderia muito bem ter sido o que aqui propomos.



## ESTRUTURA DA PEÇA

O enredo é extremamente simples, escondendo a complexidade do drama que se constitui pelos amores entre Dom Belchior e Dona Belícia, pela sua desunião, porque união proibida pelo Poder, a tragédia (formalmente caricaturada) da sua separação, e pela necessidade de educação da Criança que se vai separar da sua mãe. São amores sacrificados pela obediência e desobediência firmes, pelos desígnios políticos, pelos preceitos e pela ordem que deverá reinar no Paço. Tudo isso será contrastado com outros amores, outras obediências e desobediências, entre o Ratinho e Hilária, e entre o Vilão e a sua Mulher. No contraste das relações entre irmãos (Pajem e Ratinho) e entre irmãs (Senhora e Belícia). Entre casais, Dom André e sua Senhora, e o Vilão e sua Mulher. Entre pais e filhos, Ratinho e seus pais, Vilão e filho.

A peça *Vida do Paço*, sem os cortes da censura, poderia (eventualmente) apresentar cinco partes, porque as intervenções musicais prolongam a duração de peça. Contudo, a estrutura do tempo na peça aconselharia às três partes detectadas, que estão muito bem assinaladas na acção dramática que decorre apenas em dia e meio. Assim, o *Auto de dom André (Vida do Paço)*, está constituído por nove episódios distintos e está dividido em três partes, dispondo ainda de um prólogo e um êxodo.

Como já dissemos, após o prólogo, a primeira parte inicia-se com a entrada do Ratinho em cena cantando: *namorei-me daquela moça, / daquela moça Inês...* Começa com os principais casos constantes do enredo: (1) o da contratação sazonal do Ratinho como Moço do Paço que, de visita a seu irmão se evidencia como soldado e poeta, e que, em confronto com as normas, quebra as regras da *República* e vai interferir na vida no Paço; depois (2) o segundo episódio, contrasta com a má criação do Ratinho e foca-se no impedimento dos amores de Dom Belchior por Dona Belícia e a necessidade da obediência dela a sua irmã e a Dom André, que perspectivam a vida futura de Belícia; (3) o terceiro episódio anuncia-se na peça, com a notícia da chegada dos educadores, a entrada dos vilões seleccionados para educar aquela Criança *fruto da bênção*; e (4) foca-se na confiança e no aconselhamento de Belícia por sua criada Hilária. Em qualquer dos casos, na primeira parte, trata-se de caracterizar as personagens e definir a sua acção no contexto e no desenrolar da cada episódio, deixando antever o seu comportamento nos confrontos que hão-de suceder mais tarde.

A segunda parte é preenchida com os desequilíbrios causados pelos poetas na vida do Paço, incitados pelas suas inquietações, emoções e paixões. Inicia-se como a primeira parte, pela cena contrastante do quarto episódio, introduzindo um avanço secundário no episódio do Ratinho, que agora se apresenta como aprendiz de músico, como poeta da moda com versos bucólicos, morto de amores por Hilária, a servidora de Dona Belícia, avançando com uma declaração de amor e obtendo uma correspondente resposta. Contrastando o sucesso amoroso do Ratinho com a desdita de Dom Belchior no quinto episódio, constituído pelo sacrifício do amor por Dona Belícia, que se inicia pelo seu monólogo (solilóquio) e, no final desta segunda parte, com a intervenção de Belchior numa manifestação imprevisível para o público, com os amores declarados a Belícia numa serenata ao luar, concluindo-se o episódio pelo insucesso de um amor efectivo (impossível, porque proibido pelo Poder imperial) mas comumente desejado de concretizar.

A terceira parte da peça começa na manhã do dia seguinte, a separação é bastante evidente, pois a serenata ao luar realizou-se de noite, e esta parte inicia-se com os Vilões já adaptados à vida do Paço, no vestir e no falar. Assim, num sétimo episódio surgem os conflitos de classe entre o vilão (o *toledano* revoltado, comunero) – em representação dos verdadeiros educadores para a vida do Paço – e as restantes personagens, os cortesãos: primeiro na figura do Veador, mas neste caso, aparentemente por excessos do Vilão, mas de facto por uma questão de uso da linguagem apropriada; e depois, a verdadeira zombaria levada a cabo pelos Moços do Paço (Pajem e o Ratinho seu irmão, nobreza pró realista de Toledo), que confrontam o Vilão com a sua origem plebeia, fazendo tábua rasa da sua cultura e preparação para o ofício de educador da Criança para a vida do Paço, tarefa para que foi seleccionado pelo Veador. Entretanto, enquanto se vão fechando os episódios, introduz-se por fim os dois últimos episódio, que confirmam a capacidade educativa dos amos seleccionados: a visita de Fernando a seus pais, o casal de vilões, primeiro expressando uma grande firmeza, respeito e contenção nos conflitos com terceiros, e depois reafirmando o sentido de uma boa educação.

A peça termina pelo êxodo, pondo em prática a solução de vida determinada pelo Paço numa afirmação de Portugal, com a decisão de Dom André para a Criança ficar, e de Espanha, Dona Belícia deve seguir com sua irmã, a Senhora, lá para a Quinta morar.

Concluindo: no êxodo figura-se então a separação entre a mãe e a sua Criança, com as grandes despedidas, o Veador (duque de Bragança, com o Barão do Alvito e os infantes Luís e Fernando), Dona Belícia (Leonor de

Habsburgo) e irmã (Senhora, suas damas de Espanha), e muito possivelmente também o Ratinho (Garcilaso) seguirão a cavalo lá para fora (Espanha) – *Veador fazei levar / esses cavalos lá fora* – enquanto se deixa ficar a Criança e tudo o resto para o mar, pois neste seu tempo, Dom André (Portugal) haverá de se dedicar ao mar: *ir-nos-emos embarcar*.

---

### ***Figuras de Vida do Paço***

---

<b>Dom André</b>	Portugal
<b>Senhora</b>	Espanha
<b>Dona Belícia</b>	Leonor de Habsburgo
<b>Dom Belchior</b>	El-rei João III de Portugal
<b>Veador</b>	Duque Jaime de Bragança
<b>Pajem</b>	Pedro Laso de la Vega
<b>Ratinho</b>	Garcilaso de la Vega
<b>Vilão</b>	Diego Sigeo
<b>Ama</b>	Francisca de Velasco
<b>Fernando</b>	Diogo, filho de Diego e Francisca
<b>Criança</b>	Infanta Maria, filha de el-rei Manuel I e Leonor de Habsburgo
<b>Anrique Leitão</b>	Garcia de Resende ? Henrique da Mota ?
<b>Antão Colaço</b>	Bernardim Ribeiro ?
<b>Brás Taveira</b>	Francisco de Sá de Miranda ?
<b>Barão</b>	Diogo Lobo, Barão do Alvito
<b>André Soares</b>	Secretário do Barão

---

### ***Esquema estrutural de Vida do Paço***

---

#### **Prólogo**

- Abertura* ... ( Pode ter havido texto de uma intervenção do Pajem )  
 (1-35) A Criança com a Senhora e o Fidalgo.
- Conflitos* A educação da Criança e o controlo de sua mãe;  
 (36-100) a necessidade de uma ama para a Criança;  
 a necessidade de controlar destino de Belícia.
- (101-125) Fecha o prólogo sublinhado o tema da peça: *Vida do Paço*.

**I – Parte (durante a manhã)**

- 1º episódio** *Relações entre irmãos, servidores do Paço; má criação dos irmãos, sem respeito aos pais e aos mais.*  
(126 – 294) Entrada do Ratinho e confronto de vida com o irmão.  
A recepção do Ratinho pela Senhora e Belícia.
- 2º episódio** *O problema dos amores de Belchior e Belícia; boa criação das irmãs, com obediência aos pais e aos mais.*  
(295 – 419) A Senhora prepara a irmã Belícia para aceitar obedecer.  
Senhora e Fidalgo decidem o futuro de Belícia.
- 3º episódio** *Seleção dos educadores para a Criança.*  
(420 – 624) Lá fora, na rua, o Vilão e a Mulher.  
Recepção ao Vilão e sua aprovação.
- 4º episódio** *O problema de Belícia, Hilária conselheira e confidente.*  
(625-714) Mas, os amores primeiros, *no se pueden olvidar*.

**II – Parte (fim da tarde e noite)**

- 5º episódio** *Sucesso do Ratinho, aprendiz de músico e poeta.*  
(715– 848) A perspectiva de aprendizagem das Artes pelo Ratinho.  
Enamoramento correspondido: Ratinho e Hilária.
- 6º episódio** *Desenvolvimento e desfecho dos amores de Dom Belchior.*  
(849 – 1014) Necessidade da separação e afastamento de Belícia.  
Intervenção dos poetas: Serenata ao luar.  
Lamentações de amor de Dom Belchior

**III – Parte (no outro dia de manhã)**

- 7º episódio** *Confrontos: má criação (cruzamentos com o educador).*  
(1015-1296) Conflito do Vilão com o Veador (uma questão de linguagem).  
Conflitos entre os servidores (Pajem e Ratinho) com o Vilão.
- 8º episódio** *O conflito da entrada de Fernando, o reconhecimento.*  
(1297 – 1370) Fernando faz-se respeitar e é firme nos conflitos.
- 9º episódio** *O exemplo da boa criação (educação): Fernando.*  
(1371-1450) Fernando obedece aos pais e respeita todos os mais.  
Como tratar o Senhor em português: (na terceira pessoa).

**Êxodo**

(1451 – 1534) ***O Fidalgo e a Senhora preparam o desfecho.***

***O exemplo de despedida de Fernando***

*Partidas* ***A organização das partidas.***

(1535-1554) Após o canto dos pajens dois grupos partem:  
um grupo a cavalo e outro para embarcar.

## ESPAÇO DRAMÁTICO

Em termos de Teatro (pelo registo perene da obra de Arte), o *espaço dramático* desta peça, *Vida do Paço (Auto de dom André)*, prossegue com o desenvolvimento da estrutura criada para a peça *Inês Pereira*, reformulando ainda além da forma, o sentido e significados das cenas das entradas de Pero Marques e Brás da Mata, agora Ratinho e Vilão, bem como a cena da tripeça e cadeira.

Em termos de *espectáculo* de teatro, deveríamos em primeiro lugar referir o seu *espaço plástico* – (cenários), o local físico material onde deveria suceder a vivificação da peça, – *objecto-espaço composto de objectos e figuras* representando, em concreto, uma realidade fictícia criada pelo encenador, no caso o autor da própria peça: um mundo (espaço-tempo singularmente habitado, feito de espaços segmentados, alguns fixos senão todos móveis) arquitectado de propósito num *espaço cénico* com o objectivo de nele se desenrolar a *trama* da acção dramática de uma singular peça de teatro. As únicas condicionantes, se existiram (se existem), estão no *espaço cénico* e em todos os seus componentes dinâmicos incluídos na *encenação*, nas características dos equipamentos e materiais disponíveis: *de facto* nos limites económicos impostos.

Considerando a *estrutura espacial* da *acção dramática* de uma peça de teatro, considerando o *espaço dramático*, portanto, na sua forma abstracta, para uma mesma peça de teatro podem-se concretizar os seus cenários apresentando formas bastante diferentes, tão diferentes quanto se queira, sem limitações, tudo depende da capacidade criativa do encenador, cenógrafo, figurinista, etc., – hoje será trabalho de equipa (aquele que foi de Gil Vicente) – conquanto que a estrutura (no mínimo minimalista) do *espaço dramático* se concretize no *espaço plástico* (dotado de dinâmica luminosa, etc.) que há de servir de suporte material ao suceder do espectáculo. Sublinhe-se que, no caso, a obra de Arte de Teatro mantém-se a mesma, apenas o espectáculo será outro, dependente do encenador. Não devemos confundir o *estudo de Teatro* com o estudo dos seus espectáculos, porque estes serão estudos das encenações realizadas, onde o mais próximo do Teatro foi a análise realizada da peça. Portanto, haverá uma História do Teatro autónoma, independentemente da História dos espectáculos de Teatro, isto é, das encenações efectivamente realizadas, que estarão melhor colocadas numa História do Espectá-

culo, com algumas disciplinas diferenciadas, como: encenação (cenários, figurinos, performance, pantomina, luz, etc.), coreografia e bailado, ópera, etc., porque estas variantes (disciplinares) do espectáculo estão de facto muito mais próximas entre si (não apenas pelos meios técnicos disponíveis), do que o Espectáculo está do Teatro ou da Música (Ópera ou Dança).

Através do *espaço dramático* criado pelo autor com a peça e lido no seu texto, o encenador e o cenógrafo hão de definir o *espaço plástico* construindo as suas formas, concretizando os objectos para a representação da peça prevendo (visualizando) o espectáculo – pois referimo-nos a *cenografia*, – apontando os lugares concretos onde o encenador irá dar vida às personagens em simbiose com aquele *espaço plástico*. Portanto, recriando (vivificando) no *tempo* (da peça) e com o seu tempo (duração) próprio, os confrontos das *figuras* nas personagens enquadradas com os *objectos*, nas *formas significantes do drama*, partes vivificadas das quais se compõe esse *drama*, a partir do sólido *espaço dramático* da perene peça de teatro, pela concretização efêmera do espectáculo.

Num espectáculo teatral o principal é a *realidade fictícia* criada (reflexo da *realidade de facto: mythos*), que se envolve pela encenação da peça recriando uma sua forma aparente e, se a consciência do *espaço dramático* da peça nos permite ver a estrutura espacial da acção e as relações entre as figuras e os objectos significantes do drama (*trama*), é no *espaço perceptivo* que o público capta a aparência que dá acesso ao enredo. Isto é, cabe ao encenador recriar aquela *realidade fictícia* que servirá de suporte (fundamento) do espectáculo, tornando-a perceptível ao público. Portanto, lido o *espaço dramático* (estrutura espacial da peça) e tendo em conta o *espaço cénico* disponível, o encenador há de criar um *espaço fictício* (que inclui luz, som, objectos, figurinos, etc.) – dando *forma* ao *espaço dramático* – onde se desenrola a *forma aparente* da peça (a *fantasia* que há de ser perceptível), em conformidade com o teor da peça, a partir do qual competirá ao cenógrafo dar corpo recriando e construindo o *espaço plástico* dos cenários. E o mesmo se poderá dizer para os restantes colaboradores da arte do espectáculo. Então, ao cenógrafo, na sua actividade de criação do *espaço plástico*, compete observar e cuidar com rigor do *espaço perceptivo* de cada elemento do público, de modo a que, em qualquer campo de visão, aquele espaço de faz-de-conta seja perceptível, o *espaço fictício* esteja disponível, para o público poder nele ler o *espaço dramático*. Uma das formas de completar este *espaço fictício* consistiu (consiste) no uso das telas, panos e objectos pintados simulando a exten-

são dimensional e até o movimento dos objectos, do espaço da cidade, do campo ou do mar, ou de qualquer outra fantasia.

Tendo presente o conceito de *vida das formas* (Focillon), neste caso particular da nossa análise, Gil Vicente havia criado o antecedente primeiro do *espaço dramático* desta peça, em 1509 com o *Auto da Índia*, seguindo-se, nesse mesmo ano, uma estrutura muito semelhante em *Quem tem farelos* e, entre as peças que se conhecem do autor, só em 1523, em *Inês Pereira*, vamos encontrar uma sequência *viva* desse espaço iniciado por Gil Vicente em 1509. Em 1524, *Vida do Paço* (na versão *Auto de dom André*) o *espaço dramático* onde se desenrola a acção da peça, pela estrutura que apresenta, prossegue e desenvolve a *vida* dessa forma, regularizando, adaptando e inovando as formas (*espaço, objectos*) criadas para a peça *Inês Pereira*. Entretanto encontramos nas obras do autor muitas outras formas diferenciadas de *espaço dramático*, como também outras variantes da estrutura das peças criadas em 1509. Assim, por *exemplo*, nesta peça o *espaço dramático* poderia tomar forma, implicando:

(1) Uma zona de exterior (quintal, jardim) onde personagens e figurantes estão fora (de casa), com a frente (parcial) de uma casa senhorial (palácio) do século xvi, com uma porta (com ou sem escadaria) para essa zona de exterior, uma janela mais alta e a figuração de um muro, que veda o quintal, que poderá estar apenas referenciado, quase em proscénio, ou na lateral. As entradas em cena de quem vem da rua, de Dom Belchior e dos poetas músicos podem realizar-se vindos do lado do público saltando o muro, enquanto que a entrada do Ratinho, dos Vilões e de Fernando (este, educado, avança em silêncio), se faz com as personagens acompanhando o muro até entrarem no quintal, talvez por um portal, para depois chegarem à porta de casa. Enquanto que as entradas em cena de gente da casa (personagens, figurantes), para a zona de exterior, se realiza entrando no quintal vindos das traseiras da casa.

(2) Em simultâneo com esta zona de exterior, e com porta para ela, uma zona de interior (salão) com outras portas visíveis no seu enquadramento, contíguas a dependências simuladas para as zonas mais interiores da casa (bastidores). Na peça o movimento das personagens na entrada no salão sucede vindos de dentro (zonas íntimas, bastidores) ou de fora (zona de exterior), tanto como na saída do salão para fora (zona de exterior, quintal) ou para dentro (interiores, bastidores), como sucede com quem vem ou vai para fora de casa (e de cena), para a rua, entra ou sai, acompanhado (ou saltando) o muro que pode separar a boca de cena do proscénio (ou na lateral) ou da zona



do público, entrando ou saindo do quintal que antecede a porta principal da casa que dá acesso ao salão.

Além de muitas entradas e saídas de cena a partir de fora (zona de exterior) ou das dependências interiores da casa, a peça é muito rica em movimentos vários, realizados pelas personagens e figurantes (tantas vezes chamados), presentes frente ao público – pois que até dialogando as personagens se deslocam de dentro para fora (quintal) e de fora para dentro (salão) – mantendo-se em cena, ou entrando ou saindo de cena, de dentro (bastidores) para dentro (salão); ou de fora (público ou bastidores) para fora (quintal). A azáfama nos conflitos com os bruscos movimentos e frequentes deslocações, o menear das personagens entre os compartimentos do *espaço plástico* de suporte das cenas, constitui a maior diferença entre o *espaço dramático* desta peça e o seu antecessor em *Inês Pereira*.

O *espaço plástico* da peça construído a partir do *dramático*, pode ter a zona do exterior da casa à frente, mais à direita ou mais à esquerda do público, e o percurso ao longo do muro ser mais curto ou mais longo, neste caso, por exemplo, dando a volta pelo lado oposto da entrada no jardim.

Da figurada rotina na mansão fazem também parte as manifestações diárias do comportamento dos serviços de um palácio – [Fidalgo] *Esses moços estão aí?* [Pajem] *Aí estavam inda agora.* [Fidalgo] (...) *Moço, Costa, Julião! (...) Qu'ê dessoutros?* [Pajem] *Aí estão.* – Porém destacando-se a visão crítica da assimilação e uso da cultura clássica (serenata ao luar), além de toda a azáfama da vida diária, com o espectáculo de várias acções dos moços afins a alguns serviços, mas também as intrigas e brigas entre o pessoal mais destacado na acção, caracterizando as desavenças de classe e de ideologia política, consoante as *figuras* nas personagens.

# Auto da Vida do Paço

## Gil Vicente, 1524

### Auto de dom Andre

Auto de dom André, no qual entram catorze figuras: dom André, sua mulher, e uma irmã da senhora chamada dona Belícia, e uma criada de casa por nome Hilária, e um Veador, e um Paje, e um Ratinho seu irmão, e um Vilão, e sua mulher e um filho do mesmo Vilão, chamado Fernando, e um Fidalgo que anda de amores com dona Belicia, per nome dom Belchior, e um Escudeiro chamado Anrique Leitão, e outros dous Escudeiros, um per nome Brás Taveira, e outro Antão Colaço.

### [ Prólogo ]

Entra logo dom André e sua mulher com uma criança pera a darem a criar, e diz.

Fidalgo *Senhora, minha tenção  
é que havemos de buscar  
modo algum de criação  
pera se haver de criar  
este fruto de benção.*

5

*E pois, que a ama primeira  
é ida, como sabeis,  
vede o modo e maneira  
que nisto tomar quereis  
e tirar-me-eis de cansaia.*

10

- Senhora *Vossas palavras, senhor,  
não tem que contrariar...  
E deve certo bastar  
o menos de minha dor  
pera se isto acabar.* 15
- Porque o trabalho inmenso  
de criar nunca é crido  
e quem já o tem sabido  
julgará bem por extenso  
que é trabalho ensofrido.* 20
- Fidalgo *Tem-me dito o Veador  
que lá junto do Tojal  
mora logo derredor  
a mulher de um lavrador  
suficiente pera o tal.* 25
- Era pois minha tenção  
mandá-los aqui chamar  
e indo vós este Verão  
lá pera a quinta morar  
fica-vos tudo à mão.* 30
- Senhora *Se bem lhe parece, senhor,  
eu sam desse parecer.*
- Fidalgo *Tarda já não se fazer.  
Chama cá o Veador  
que o hei logo mister.* 35
- Page *Chama-vos muito à pressa  
cá o senhor dom André.*
- Veador *Chama-me Vossa Mercê?*
- Fidalgo *Si chama. Cobri a cabeça.  
Dir-vos-ei o pera quê.* 40
- Temos concertado cá,  
mandarmos aqui trazer  
o lavrador e a mulher  
em que me falastes já.*
- Veador *Já houvera cá de ser.* 45

Senhora *Tendes vós enformação  
que molher é e de que jeito?*  
Veador *Senhora, é de feição  
que, por ser molher de vilão,  
em tudo é de respeito.* 50

Fidalgo *Senhora, não está o bem  
em a ama ser fermosa,  
que isso não vai nem vem,  
seja ela virtuosa  
que isto é o que convém.* 55

*Porque a nam ser assi,  
dado que seja de preço  
crede-me, senhora, a mi,  
que não pode ter bom fim  
quem teve roim começo.* 60

*Se carece de virtude  
e tem má inclinação,  
é tomado por rezão  
que a criança se mude  
logo à sua condição.* 65

*E saem mal inclinados,  
desobedientes, e tais  
que desobedecem a seus pais,  
e assi, tam mal criados,  
que o mesmo fazem ós mais.* 70

*Mas deixando isto agora.  
Este outro, como há de ser?  
Irá o Veador, senhora?*  
Senhora *Nam há i mais que fazer,  
parta-se logo essa hora.* 75

Fidalgo *Veador, mandai selar  
um qualquer desses cavalos  
que me haveis lá de chegar.  
E vá convosco Gonçalo,  
Francisco ou Baltesar.* 80

Veador *O murzelo ou o melado?*  
 Fidalgo *Isso haveis de perguntar?*  
*Qualquer que se acertar.*  
*É tu vê se está selado*  
*porque quero cavalgar.* 85

Page *Já está selado há uma hora.*  
 Fidalgo *Esses moços estão aí?*  
 Page *Aí estavam inda agora.*  
 Fidalgo *Pois, o Veador vai fora,*  
*nam te bulas tu daqui.* 90

*Senhora, não consintais*  
*vossa irmã pôr-se à janela.*  
 Senhora *Eu terei bom tento nela,*  
*e logo sem deter mais*  
*me vou dentro pera, ela.* 95

Fidalgo *Moço, Costa, Julião.*  
*Sempre me hão de estar ouvindo.*  
*Que é desses outros?*  
 Page *Aí estão.*  
 Fidalgo *Toma lá esse roupão*  
*e dá-me cá o vestido.* 100

Vai-se o Fidalgo e a Molher e fica o Page só, na sala, e diz

Page *Triste modo de viver*  
*é a vida desta feição...*  
*Eu nam sei porque rezão*  
*nam será melhor morrer*  
*que viver em sojeição.* 105

*Andar sempre é trabalho,*  
*estar em casa, enfadamento...*  
*Pera que é mais? Eu não sento*  
*nesta vida nenhum talho*  
*donde haja contentamento.* 110

*É vida sem fundamento,*  
*tempo gastado em vão,*

*é vida de perdição.  
São esperanças de vento  
esperar por galardão.* 115

*Gasta homem a mocidade,  
pouco e pouco vão-se os anos,  
vai-se o tempo e a idade...  
Não achais senão enganos  
quando caís na verdade.* 120

*E por isso deve atentar,  
quem seus anos gasta em Paço,  
que se a vida desejar  
outra vida há de buscar...  
Que eu, a mesma conta faço.* 125

## [ I – Parte ]

### [ 1.episódio ]

Entra um ratinho irmão deste Page, cantando, e diz

Ratinho *Namorei-me daquela moça  
daquela moça Inês,  
se ma não dão por esposa  
toma-la-ei em que lhe pés.*

Fala *Dixe, que comprida estrada,  
nunca a eu tal cuidei ver.  
E na primeira jornada  
acertei de enmanquecer,  
que nam posso dar passada.* 130

*E quem não tem que comer  
convém-lhe dar à espora.  
E quando eu vier outra hora  
eu me saberei prover  
milhor do que fiz agora.* 135

*Porque eu parti da pousada  
com seis patações, nô mais,* 140

*antam estes, que cuidais,  
logo na primeira assentada  
me ficaram sete reais.*

*O mundo anda ao revés.* 145

*E é assi desta feição:  
que por um pequeno de pão,  
quanto assi abarcais,  
boa prol faça. Chimpais  
logo ali um patacão.* 150

*Entam, todo este caminho  
o que estas vendeiras tem  
que se nam comeis também  
dizem: nam há aqui vinho!  
Nessa outra venda de além...* 155

*Pé, que as eu dou pera suas  
pois sabem tanta maldade  
fias voluntas tuas...  
Eu estou já na cidade,  
são estas aqui as ruas.* 160

*Ora sus, quem mo dirá  
onde mora meu irmão?  
Eu creio, se vem à mão,  
que aqui algures será.  
Nesta casa mo dirão...* 165

*Ou de casa! Se é cá alguém?  
Eu estou fora de mi...  
Não responde cá ninguém.  
Quem buscais, homem de bem?  
Na fala vos conheci...* 170

*Vós conheceis-me? E donde?  
Vedes vós? Já me ele estranha.  
Pois não é a desonra tamanha  
que vós não sois filho do conde  
nem do duque da Alemanha.* 175

Page *Não dirás se me conheces*  
*ou se te conhecesse eu.*  
Ratinho *Se me ora não conhecêsseis*  
*– **filho de Joan de Mena és** –*  
*vosso irmão Bertolameu !* 180

Page *Vós vindes tam demudado*  
*que já vos não conhecia.*  
Ratinho *Isso irmão, é fantasia,*  
*e mais é grande pecado*  
*por ser modo de falsia.* 185

*Digo-vos isto como irmão...*  
[ xxx ... al ]  
*Perdoai-me se falo mal,*  
*que òs homens de presunção*  
*nam se lhe há de dizer al.*

Page *A que viestes cá?*  
Ratinho *Ouvis?* 190  
*Samicas como outros vem...*  
*E mais, vim de lá também*  
*por ganhar, como homem diz,*  
*dous patações, que é um vintém.*

*Mas porém bem escusado* 195  
*tinha eu este caminho,*  
*porque nunca, Deos louvado,*  
*me faltou lá pão nem vinho*  
*nem a carne nem o pescado.*

Page *Pois porquê?*  
Ratinho *Por outra cousa.* 200

Page *Que cousa?*  
Ratinho *Uma peleja*  
*que foi lá sobre Tareja...*  
*Esmecharam Joam da Lousa*  
*e meu tio acolheu-se à igreja.*



	<i>E veio logo o Juiz, escrevão e enqueredor, e prenderam Amador, o filho de Juam Muniz, e Gonçalo, o lutador.</i>	205
	<i>E eu, quando aquilo vi, não curei mais de aguardar. Logo à hora me acolhi porque, segundo entendi, ouveram-me de enforcar.</i>	210
Page Ratinho	<i>Como. Feristes alguém? Ainda que esta é roim fê-lo ela já mui bem. Olhai as mossas que tem, faziam as espadas trim trim...</i>	215
Page Ratinho	<i>Isto foi feito romano se é assi como dizeis. Nam foi outro tal ogano, feriram o castelhano e mais outros cinco ou seis.</i>	220
Page Ratinho	<i>Quem os cura? Nossa tia. Que é tão bem aventurada que só com uma estopada dá logo à hora num dia uma ferida cerrada.</i>	225
Page Ratinho	<i>Dá-lhe tu ao demo a cura se por esse modo vai. Isso haveis de dizer? Falai... Não curou ela a matadura ao asno de nosso pai?</i>	230
Page Ratinho	<i>Está esse bom desdém. Chamais a nosso pai, besta? Digo eu isto por bem...</i>	235

*Mas ela rapou-lhe um vintém  
que lhe não quitou uma resta...*

Page *Eles lá, como estão?* 240  
Ratinho *A nossa mãe, deu um desmaio  
que deu com ela no chão.*

Page *Há muito?*  
Ratinho *Pelo São João  
fará um mês, pera Maio.*

*Nossa mãe cada menhã* 245  
*tem mui grandes acidentes,  
que não bastam panos quentes  
que a estiram como rã  
e tem quebrados dous dentes.*

*E manda-vos dizer, ela* 250  
*e Isabel, sua comadre,  
que lhe mandeis logo à vela  
um par de reis de canela  
porque é bom pera madre.*

Page *Não fora bom de escrever...* 255  
Ratinho *Quiseram-no elas fasquer,  
mas, não estava aí o crego...*  
Page *Mais foi isso não querer...*  
*Que perto é daí a Lamego.*

Ratinho *Isso nam é bem falado,* 260  
*que onde vem minha pessoa  
escrever é escusado.  
Porque nam há em Lisboa  
quem dê melhor um recado.*

Page *Ora pois, sois entendido...* 265  
Ratinho *Que vida quereis tomar?*  
*Eu irmão, queria ganhar,  
e como tevesse um vestido  
logo à hora me tornar...*

Page	<i>Doutra maneira será. Ficareis aqui por page... dom André vos tomará e logo vos vestirá. Nam sereis sempre salvage.</i>	270
Ratinho	<i>Esse é o demo, samica, dai-me ora a entender: um page, que quer dizer? Ou que cousa senefica, que nam o posso saber.</i>	275
Page	<i>Nam tendes descrição nenhuma em vosso falar...</i>	280
Ratinho	<i>Ora bem! Se eu cá ficar, dizei-me: hei de ser rascão, ou que ofício me hão de dar?</i>	
Page	<i>Haveis de ir sempre com ele cada vez que cavalgar... Fareis o que vos mandar, assi à senhora como ele, e o mais do tempo, folgar...</i>	285
Ratinho	<i>Quero eu saber agora...</i>	290
Page	<i>Não cureis de responder que vem aqui a senhora.</i>	
Ratinho	<i>A senhora vem? Má hora per Deos. Que me hei de correr.</i>	

## [ 2.episódio ]

Entra a Senhora com sua irmã dona Belícia, e diz a Senhora.

	<i>(Onde é) Vosso senhor, Valadares?</i>	295
Page	<i>Certa, Senhora não sei. Se nam é com André Soares será falar a el-rei. Nam erra um destes lugares.</i>	

---

Senhora	<i>Eu nam sei porque rezão nam é despachado já. Que homem é esse que aí está?</i>	300
Ratinho	<i>Senhora, sam seu irmão, que vim agora de lá.</i>	
	<i>Porém ele dessengula e nam me quer conhecer... Pois, se o Papa souber, sicais passará uma Bula que não o possam absolver.</i>	305
Page	<i>Inda dirá muito mais, Vossas Mercês hão de ouvir...</i>	310
Belícia	<i>Não passe tudo por rir.</i>	
Ratinho	<i>Crede que é por demais se o quereis encobrir.</i>	
Belícia	<i>Cai vós bem na rezão se nam caís até agora... Sendo nós filhos de Adão, claro está que é vosso irmão, dado o caso que o nam fora.</i>	315
Page	<i>E nós, por irmãos nos temos, ambos filhos de um pai.</i>	320
Ratinho	<i>Tomai lá, senhor, tomai! Vós cuidais que não sabemos isso por que modo vai?</i>	
Senhora	<i>Deixemos agora isso... A que foi a vinda cá?</i>	325
Ratinho	<i>Beijo as mãos, de seu serviço. Abofê senhora, com viço me vim eu quanto a de lá...</i>	
Senhora	<i>Pois, por que chorais assi?</i>	330
Ratinho	<i>Senhora, tenho rezão.</i>	
Senhora	<i>Nam vos dê nada paixão, que vós ficareis aqui também, como vosso irmão.</i>	

- Ratinho *Eu a servirei, senhora,* 335  
*como ela bem verá.*
- Senhora *dom André não tardará...*  
*Ide entanto pera fora*  
*que tudo bem se fará.*
- Belícia *Como é certo ir corrido* 340  
*Valadares com seu irmão...*
- Senhora *Tem mui má opinião*  
*que não é de homem entendido*  
*negar sua geração.*
- Belícia *Nam o há ele por si* 345  
*tanto como o há por nós.*
- Senhora *Deixemos isso assi...*  
*Quero, irmã, que saibais vós*  
*por que vos chamei aqui.*
- Bem deveis ter na memória,* 350  
*pois da memória não cai,*  
*como morreu nosso pai,*  
*a que Deos dê santa glória,*  
*e depois disso nossa mãe...*
- E antes de se finar,* 355  
*quis Jesu de Nazaré*  
*e a virgem, por quem ela é,*  
*que houvesse de casar*  
*com o senhor dom André.*
- Ao qual por sua morte* 360  
*ficastes encomendada...*  
*Deseja ver-vos casada,*  
*se a Ventura alguma sorte*  
*boa vos tiver guardada.*
- Mas convém seguir virtude* 365  
*pera virtude alcançar.*  
*E não dar tempo ou lugar*  
*que o pensamento se mude*  
*em desonesto lugar.*

- Dias há que entendemos,  
segundo as mostras que dais,  
que quereis e que amais  
a dom Belchior de Lemos,  
quanto nam pode ser mais...* 370
- Mas de casos semelhantes  
vos convém muito afastar.  
Nam vos engane o falar  
que são falsos diamantes  
depois que vem a limpar.* 375
- Belícia *Bem vejo que o seu conselho  
me é mui são e leal.  
Nam me convém fazer al,  
pois já perdi o espelho  
nesta parte o principal.* 380
- Mas pois que Deos foi servido  
seja ele sempre louvado.  
E tornando ao começado,  
torvou-me tanto o sentido  
que nam sei de mi recado.* 385
- Senhora *Não há desculpa que dar  
em cousa tam manifesta.  
A verdade disto é esta.  
Procurai vós de evitar  
tudo o mais que daqui resta.* 390
- Porque o mundo vai de maneira  
que, quem honra desejar,  
convém-lhe sempre de estar  
inda que seja canseira,  
sem ver, ouvir, nem falar.* 395
- Dom André não é contente  
casar-vos com ele, à verdade  
nam lhe sejais diferente,  
mas em tudo obediente  
e conforme na vontade.* 400

Belícia *Saiba certo que farei* 405  
*sempre pelo contentar.*  
*E tam obediente serei*  
*que a mi mesma agravarei*  
*só pelo não agravar.*

Senhora *Tudo vem a concluir* 410  
*em vossa honra e louvor.*  
*Não vos lembre dom Belchior,*  
*nem cureis de o ouvir*  
*que Deos o faz por melhor.*

Belícia *Tudo deixa desde agora,* 415  
*à Ventura que o proveja...*

Senhora *Tudo Deos depois milhora.*  
*Acolhei-vos, não vos veja*  
*dom André andar cá fora.*

### [ 3.episódio ]

Vai-se dona Belicia pera dentro e vem o Fidalgo, como que vem de fora, e diz

Fidalgo *Nam há i trabalho maior* 420  
*do que é negociar.*  
*Veio já o veador?*

Senhora *Inda nam veio, senhor.*

Fidalgo *Nam pode muito tardar...*

Senhora *Nunca mor acerto vi,* 425  
*se mais cedo falara nele*  
*mais cedo fora ele aqui...*  
*Pois, e o amo, que é dele?*

Veador *Ei-lo aí, vem detrás de mi.*

*Deixou-se um pouco ficar,* 430  
*falando com sua molher...*  
*Nam pode muito tardar.*  
*Querê-la-á aconselhar,*  
*de como se há cá de haver...*

Entra o Vilão com a Molher que vem pera ser ama, e vem dizendo pelo caminho.

- Vilão *Ora sus, Lourença chea* 435  
*começai-vos aparelhar,*  
*cuidai como heis de falar*  
*nam cuideis que é na aldeia*  
*que falais ao som do padar.*
- Mulher *Vedes vós como é galante?* 440  
*Não heis de falar primeiro.*
- Vilão *Nam sejais tam innorante*  
*que, em que vós faleis diante,*  
*falarei por derradeiro.*
- Por isso tende sentido,* 445  
*nam se riam cá de nós.*  
*E corregei esse vestido*  
*por que digam que sois vós*  
*molher de qualquer partido.*
- Que eles são cá retrincados,* 450  
*sabem mais que o vivo demo.*  
*Se nam formos avisados,*  
*daqui vos juro, que temo*  
*que nos chamem albardados.*
- Cuidai como heis de dizer* 455  
*logo à entrada da porta...*
- Mulher *Isso quero eu saber.*
- Vilão *Pesar de minha mãe torta,*  
*co a vida, nem com a molher.*
- Não lhe direis ora assi:* 460  
*«Senhora, eu venho cá*  
*perque me chamaram lá,*  
*e agora, estou cá,*  
*veja o que manda de mi.»*



- Mulher *Como lhe heis de dizer, falai!* 465  
*Vós jugais comigo à bola.*  
*Leixai-me eramá! Leixai.*  
Vilão *Nam quereis senam ser tola*  
*ora por isso apanhai...*
- Mulher *Jesu, mãe, que me matou!* 470  
*Este braço me quebrou,*  
*má ventura foi a minha.*  
Vilão *Quereis-vos calar doninha?*  
*O demo que a eu dou...*
- E o dia que a eu vi.* 475  
*Perra, bruxa, feiticeira...*  
*Ora sus, andar por i...*  
*Juro ao corpo de mi*  
*que heis de acertar a carreira!*
- Mulher *Brás Lourenço, que haveis?* 480  
*Jesu, que homem tam birrento.*  
*Vós que demo me quereis?*  
Vilão *Oh renego do diabo*  
*inda me vós respondeis?*
- E eu, vou-vos ensinando,* 485  
*e vós falais-me ao viés?*  
*Pois vós por bem não quereis,*  
*pelo corpo São Fernando,*  
*que haveis de ir em que vos pés.*
- Mulher *Deixai ora de bradar* 490  
*nam façais tal matinada.*  
*Bem sei como hei de falar...*  
Vilão *Ora sus, alto. Calar,*  
*que esta creio que é a pousada.*
- Mulher *Batei.*  
Vilão *Vós heis de bater.* 495  
Mulher *Batei vós, que sois homem.*  
Vilão *Batei vós, que sois molher,*

*que eu não lhe sei o nome  
nem me hão de responder.*

Mulher *Nam releva isso nada* 500

*ainda que o nam saibais.*

Vilão *Enfim, pera que é mais?  
Eu hei por força forçada  
de fazer o que mandais...*

*Ou da pousada. Oulé.* 505

*Nam responde ninguém cá?*

Fidalgo *Aquele é o amo?*

Veador *Si, é.*

*Muito tardáveis vós já.*

Vilão *Mantenha Deos Sua Mercê.*

Fidalgo *Sejais muito bem chegado.* 510

*Assentai-vos, descançareis,  
que deveis de vir cansado.*

Vilão *Abofê, mal o sabeis,  
que o caminho é estirado.*

Indo o Vilão pera se assentar numa cadeira rasa cai de costas, cuidando que era despaldas, e diz

Vilão *Comendo ao demo a tripeça* 515

*e quem a trouxe aqui!*

*Tomai lá mulher, assi...*

*Cuidei, senhora Condeça,  
que me ajudáveis aqui.*

*Forte mofina foi esta* 520

*assi de mão pera pé...*

Fidalgo *Que cuidastes, por vossa fê?*

Vilão *Cuidei que era como essa  
em que ele, senhor, se é.*

Fidalgo *Muito seguro, já agora* 525

*vos podeis nela assentar.*

Vilão *Em pé quero eu estar*

*que nam é esse o seguro  
de que me eu hei de fiar.*

Fidalgo *Ora, assentai-vos nela* 530  
*que eu fico por fiador.*

Vilão *Nam queria ora, senhor,  
que fosse alguma costela  
que será outra pior.*

Fidalgo *Já vós deveis de saber* 535  
*ao que vos mandei vir.*

Vilão *Ele, Senhor, o há de dizer  
e depois que o eu ouvir,  
entam lhe hei de responder.*

Fidalgo *Nam se pode mais falar* 540  
*dizeis tudo o que convém.*

Vilão *Fala homem assi ao desdém,  
ele, senhor, há de perdoar,  
se lhe homem não falar bem.*

Fidalgo *Bem segurais vossa nau* 545  
*antes que saia da barra.*

Vilão *Pois, nem isso não é mau,  
que se homem não sabe o vau  
ligeiramente o arra.*

Senhora *Vós falais por mais figuras* 550  
*que o Profeta Jeremias.*

Vilão *Deixando as zombarias,  
falar-vos-ei às escuras  
por muitos modos e vias.*

Fidalgo *Ora, fazei aí pausa.* 555  
*Falemos à concurção*

*e dir-vos-ei a razão  
de vossa vinda e a causa  
que foi por enformação.*

*De vós e de vossa mulher* 560  
*primeiro, tivemos cá,*

*vós o deveis saber já...  
Queremo-la, se aprouwer,  
por ama, e não perderá.*

- Vilão *Ama senhor? E de quê?* 565  
*Quanta eu, estou enleado!*  
*Diga-me, por sua fê,*  
*por ventura vossa mercê*  
*há ele de ser seu criado?*
- Fidalgo *Homem do vosso falar* 570  
*nam se acha de aqui a Fez!*  
*Diz-se ama porque há de criar.*
- Vilão *Fale-me ele português*  
*porque eu não sei latinar.*
- Fidalgo *Já me tendes entendido,* 575  
*dizei vosso parecer.*
- Vilão *Venhamos ao partido*  
*e depois dele sabido*  
*farei o que me aprouwer.*
- Fidalgo *Não creio que é discrição* 580  
*se por i quereis entrar...*  
*Deixai isso em minha mão*  
*e prometo, como quem sam,*  
*que vos nam há de pesar.*
- Vilão *Eu bem sei que me fará* 585  
*cada sempre mil mercês...*  
*Mas, dir-lhe-ei o que me fez*  
*outra que ela criou, já*  
*este ano, fará um mês.*
- Prometeu que lhe daria* 590  
*e por palavras não ficou.*  
*E a isto só lhe vou*  
*que, depois, de dia em dia*  
*até hoje me não pagou.*

- Senhora *Não tenhais esse receo,* 595  
*que nós somos doutra liga.*
- Vilão *Eu, senhora, bem o creio,*  
*e posto que isto diga*  
*foi pôr-lhe contra o enleo.*
- Fidalgo *Quero eu agora saber:* 600  
*vós haveis-vos de tornar*  
*ou como há isto de ser?*
- Vilão *Que me vá e fique a molher!?*  
*Não há ele isso de acabar.*
- Nam farei vida sem ela.* 605  
*Que lha deixe cá? Pois nam.*  
*Essa, má hora seria ela.*  
*Pera vir algum rascão*  
*que se namorasse dela!*
- Que bom conselho porém* 610  
*ou que modo de falar.*  
*Senhor ele há de perdoar,*  
*eu hei de ficar também*  
*se ela houver de ficar.*
- Fidalgo *Digo que sam mui contente* 615  
*de ficardes, pois quereis.*  
*Veador, despejareis*  
*uma casa brevemente,*  
*que a eles sós lhe deis.*
- E detendes-vos assi* 620  
*porque ireis logo primeiro*  
*comprar um pouco de arvim.*  
*Vinde vós atrás de mi*  
*ir-vos-ei dar o dinheiro.*

#### [ 4.episódio ]

Vão-se todos pera dentro, e entra dona Belícia, e diz

Belícia *Fortuna, quem não soubera* 625  
*quanto cortam teus reveses*  
*quem amor não conhecera*  
*quem no mundo não nascera*  
*pera morrer tantas vezes.*

*Aborrece-me a vida* 630  
*desejo ve-la acabada.*  
*Pois que é cousa provada*  
*toda a cousa defendida*  
*ser sempre mais desejada.*

*Ó amor falso e vão* 635  
*quam pouco de ti se cobra.*  
*Ês uma frol de Verão*  
*que com o vento cai no chão*  
*e pouco tempo só logra.*

*Teus deleites tam seguidos,* 640  
*tuas glórias, teus favores,*  
*são enganos conhecidos,*  
*pois nos deixam consumidos*  
*em fogo de vivas dores.*

Entra Hilária sua criada, e diz.

*Senhora Dona Belícia* 645  
*que cousa é esta agora?*  
*Estais de prazer tam fora*  
*que, em vos ver de tal guisa,*  
*dentro o coração me chora.*

Belícia *Não criou a natureza* 650  
*outra tão triste mulher.*  
*Bem podes Hilária crer*  
*que é tal minha tristeza*  
*que maior não pode ser.*

Hilária *Que dor é essa que tem?* 655  
*Diga-ma, nam faça al.*  
*Porque amiga leal*

*se é da parte do bem,  
também se lhe é da do mal.*

Belícia *Certo que em o contar* 660  
*se me aflige o coração.*  
*Porque eu não sou das que dão*  
*contas por desabafar*  
*mas por dobrar a paixão.*

*Porque semelhante dor* 665  
*não se poderá achar.*  
*Sabei, que a dom Belchior*  
*enganou-o o amor*  
*pera me desenganar.*

*Pidiu-me com confiança* 670  
*por molher a meu cunhado.*  
*Mas nam foi tal o meu fado,*  
*que poucas vezes se alcança*  
*aquilo que é desejado.*

*Todo o bem que me queria* 675  
*lhe deu nisso a demonstrar.*  
*Descobriu o que encobria*  
*cuidando nam negaria*  
*de com ele me casar.*

Hilária *Tem-me torvado o sentido* 680  
*isto que me agora conta.*  
*O mais que daqui se monta*  
*é faze-lo esquecido*  
*por se não ver em afronta.*

*E pois, não veio a feito* 685  
*de legítimo matrimónio,*  
*o contraíro eu nam lho aceito*  
*porque deve ter respeito*  
*que são obras do demónio.*

*E dom André há de ter* 690  
*sempre dela essa sospeita...*

*De meu fraco entender,  
se meu conselho aceita,  
é faze-lo esquecer!*

Belícia *São conselhos verdadeiros* 695  
*esses tais pera tomar...*  
*Mas já ouviríeis cantar:*  
*que **los amores primeyros***  
***no se pueden olvidar.***

*Porque o amor donde planta* 700  
*uma vez suas raízes*  
*é a sua força tanta*  
*que o coração me espanta*  
*só cuidar no que me dizes.*

Hilária *Não convém à boa fama* 705  
*esses rodeos pôr lá,*  
*nam lhe o heis de dizer já.*  
*Minha senhora a chama*  
*nam sei que lhe quererá.*

Belícia *Por certo que me enlea* 710  
*cuidar que lhe hei de dizer...*  
*Mas eu, que posso fazer,*  
*hei me de fazer Medeia?*  
*Pois já al não pode ser.*

## [ II – Parte ]

### [ 5.episódio ]

Vão-se e entra o Ratinho vestido já como page fazendo o conde Claros numa guitarra, e diz

Ratinho *Ora sus, alto. Calar,* 715  
*que, segundo eu tengo o jeito,*  
*antes do mês se acabar*  
*hei de aprender a eito*  
*mui bem tanger e cantar.*



*È o mal, que estes rascões,  
são mais piores que bichos.  
Se não tendes patacões,  
não vos querem dar lições  
dês que vos comem os michos.* 720

*Não me há isso de vencer!  
Inda que morra de fome,  
não deixarei de aprender...  
Porque do homem é saber  
e quem não sabe não é homem.* 725

*Esta, há de ser a prima...  
Esta outra logo, aqui...  
E então, fasquer assi,  
e erguer este outro em cima...  
Já errei! Merda pera mi.* 730

*Esta aqui é a primeira...  
Esta outra logo, além...  
Pois, inda eu não fago bem.  
Ora esta é forte canseira,  
oh pesar, não sei de quem...* 735

*Samicas, será pecado  
pois que tanto aporfia...  
Bofás, que estou agastado!  
Se está destemperado  
como ò demo lhe diria...* 740

*Doce cousa é o tanger,  
sua musga é sutil...  
Quem o sabe bem fasquer  
nam lhe faltará o comer  
em que não tenha um ceitil.* 745

*Se eu acerto de aprender,  
como eu em Deos confio,  
à terra me hei de acolher  
e meu pai e mais meu tio  
hão de pasmar de me ver.* 750

*Entam hão de estar dizendo: 755*  
*embora tu foste lá*  
*– onde estou, que não aprendo – [ onde ora está ]*  
*Porque já o estou vendo*  
*à hora que for a de cá...*

Torna a tanger e diz Hilária

Hilária *Danado é o trato agora. 760*  
*Pois – que vós estais tangendo –*  
*chama-vos minha senhora.*

Ratinho *Quanta assi, nunca eu aprendo...*  
*[ xxx... (com a palavra em falta) ]*

Hilária *No entento dessa palavra*  
*vejo que sois namorado. 765*  
Ratinho *Ando senhora, tam cilhado,*  
*que não venha boi que lavra*  
*todo o dia com o arado...*

Hilária *Singular passo de amores.*  
*Esses tais são castelhanos? 770*  
Ratinho *Mas são, senhora, os danos*  
*que por ela passo, e dores*  
*que me secam os tutanos...*

*Ela tem logo assi um jeito,*  
*de ser mais dura que seixo. 775*  
*E estou já tam tolheito,*  
*que, nem de costas nem direito,*  
*de qualquer parte me aqueixo.*

Hilária *Que vos posso eu fazer?*  
Ratinho *Isso é com que eu arrenego... 780*  
*Desatar-me este nó cego*  
*e não deixar-me morrer*  
*afogado neste pego.*

Hilária *De tal morte, Deos nam queira*  
*que seja eu ocasião... 785*

- Ratinho *Pois crede que morto sam  
se nam apagais a fogueira  
que me abraça o coração.*
- O demo me foi cá trager  
a morrer desamparado... 790  
Vós, senhora, sois pecado.  
E se eu venho adoecer  
podeis crer que sou mamado.*
- Ando caindo por i  
do amor todo transido, 795  
porque dês que vos eu vi  
nunca mais tornei em mi  
nem a meu próprio sentido.*
- E entam cuido na terra  
fino-me com saudade... 800  
Nunca eu viera à cidade,  
pois hei de sustentar guerra  
tendo presa a liberdade.*
- Hilária *Este é um caso forte.*
- Que quereis Bertolameu? 805*
- Ratinho *Que quero? Pesada morte.  
Que saiba que sam eu seu.*
- Hilária *E eu vossa, pois quis a sorte.*
- Estais contente de mi  
quereis mais alguma cousa? 810*
- Ratinho *Se quero? Bofê, não sei  
sois uma tredora raposa.*
- Hilária *Errais, porque o farei.*
- Ratinho *Bofê, senhora Hilária,  
se ela ora não zombasse... 815  
Eu lhe fico que ganhasse  
indulgência plenária  
se me ora abraçasse.*

Hilária *Logo assi tam brevemente  
me quereis a isso obrigar?* 820  
*Que vos quero abraçar  
e que sam disso contente.*  
Ratinho *Senhora, não se vá a zombar.*

Chama o Veador ao Ratinho e diz.

Veador *Bertolameu.*  
Ratinho *Quem chama?*  
*Quem me chama? O veador.* 825  
*Rogo eu a Deos que má dor  
o atravesse, e má trama,  
e a mi também se lá for.*

*Senhora Hilária, aguardai.*  
Veador *Bertolameu.*  
Ratinho *Ei-lo vai.* 830  
*Se é o galo no poleiro  
dou ao demo o pregoeiro...  
Arrenego de vosso pai.*

Veador *Porque nam vindes vilão?*  
Ratinho *É ele logo, senhor.* 835  
Veador *Vós sois-me dessa feição?*  
*Mister há pôr-vos a mão.*  
Ratinho *Quereis estar quedo veador.*

Veador *Ratinho, falai mais brando.*  
*Se vos eu estou chamando* 840  
*por que nam acudireis?*  
Ratinho *E se eu estou falando  
por que não aguardareis?*

Veador *Vós pegais-vos já ao viço?*  
Ratinho *Comendo ò demo o cortiço* 845  
*e quem o cá foi mandar...*  
Veador *Que é isso vilão, que é isso?*  
Ratinho *Que nam me haveis vós de dar.*

**[ 6.episódio ]**

Vai-se o Veador dando no Ratinho, e vem dom Belchior dar música a dona Belícia e com ele um escudeiro per nome Anrique Leitão, e diz dom Belchior

Belchior *Este é o próprio lugar  
donde a música há de ser. 850  
Enquanto eu aqui ficar,  
podeis logo ir chamar...  
Que venham sem se deter.*

*E nam façais já tardança,  
porque são as próprias horas 855  
do mais lhe dou segurança.*  
Anrique *Senhor si, porque o Carrança  
nunca corre a estas horas.*

Vai-se Anrique Leitão e fica dom Belchior só e diz

Belchior *Sejas tu sempre louvado  
Senhor todo poderoso 860  
que havendo-nos tudo dado  
na noite deste repouso  
de todo o humano cuidado.*

*Tudo com ela descansa  
até o bruto animal 865  
e nam descansa meu mal.  
Nem o meu tormento cansa  
que me traz pera tal.*

*Trago sempre apartados  
de mi todos meus sentidos 870  
já os tenho por perdidos  
prazeres não são chegados  
quando já são despedidos.*

*Ó Belícia, das mais belas  
que formou a natureza, 875  
como luna entre as estrelas*

*abrandem tua dureza  
minhas contínuas querelas.*

Entra Anrique Leitão com os músicos, e diz.

- |              |  |     |
|--------------|--|-----|
| Anrique      | <i>Ei-los aqui, vem num pé,<br/>com a cousa ordenada...</i>  | 880 |
| Bras         | <i>Beijo as de Vossa Mercê.</i>  |     |
| dom Belchior | <i>Sejam muito bem chegados.<br/>Aqui neste quintal é...</i>   |     |
| Col          | <i>Deve o lugar ser seguro<br/>segundo meu parecer...</i>  | 885 |
| dom Belchior | <i>Não há quem possa empecer<br/>estais em cima do muro.</i>   |     |
| Bras         | <i>Quem podemos nós temer?</i>   |     |
| Col          | <i>Cuidai, senhor Brás Taveira,<br/>que há mister tento na bóia.<br/>Nam nos tomem de maneira<br/>que tomaram os de Tróia<br/>com cavalo de madeira.</i> | 890 |
| Bras         | <i>Pera isso, Antão Colaço,<br/>sois outro segundo Heitor!</i>   | 895 |
| Col          | <i>Vós quereis zombar senhor?<br/>Pois sabeí que nesse Paço [ neste Paço ]<br/>outrem o fará pior. [ Gil Vicente o fará ]</i>                            |     |
| Bras         | <i>Tudo convosco nasceu<br/>sois no esforço Cepião.<br/>Em tanger sois outro Orfeu,<br/>no cantar sois Anfião<br/>que a todos excedeu.</i>               | 900 |
| dom Belchior | <i>Acabem, já que aqui estão,<br/>e comecem de tanger...</i>   | 905 |
| Bras         | <i>Senhor qual se há de dizer?</i>   |     |
| dom Belchior | <i>Adó estás el alma mía<br/>que deseo de te ver.</i>  |     |

Cantam, e acabando de cantar diz Hilária, de dentro

- Hilária *Senhor dom Belchior.*  
 dom Belchior *Senhora.* 910
- Hilária *Uma palavra, nô mais...*  
 dom Belchior *Oh secreto de meus ais  
 mil palavras cada hora  
 vos darei eu se mandais.*
- Senhores, por entretanto  
 afastem-se um pouco afora.* 915  
*Que milagre foi este agora?*
- Hilária *Crea, senhor, que é espanto.*  
 dom Belchior *Donde está minha senhora?*
- Hilária *Vossa, não sei se o será,  
 será de quem Deos quiser...* 920  
 dom Belchior *Pois eu, de quem hei de ser?  
 Que, por seu, me entreguei já  
 a servi-la até morrer.*
- Hilária *Faça conta que já morreu  
 e que tudo houve fim.* 925  
 dom Belchior *Não está isso em mi,  
 que o amor não me prendeu  
 pera me soltar assi.*
- Hilária *Ora viva desenganado  
 e nam gaste mal seus anos.* 930  
 dom Belchior *Depois do tempo gastado  
 nam lhe será bem contado  
 pagar-me com desenganos.*
- Hilária *Muito mal feito será.*  
 dom Belchior *Pois, por vida dos Meneses,  
 que nam tinha isso cá.* 935
- Hilária *Aqui vem quem lho dirá...*  
 dom Belchior *Beijo suas mãos mil vezes.*

Chega dona Belicia y diz.

- Belícia *Quando ventura desvaira  
do caminho da virtude,  
rezão é que homem se mude  
que a desventura contraira  
em tais casos sempre acude.* 940
- Pois de Deos nam foi ordenado  
virmos em ajuntamento  
de lícito casamento  
o que resta é escusado.  
Portanto, não o consento.* 945
- A mercê que me fará,  
se alguma lhe mereço,  
por aqui não passará  
e fazendo-a agravar-me-á.  
Isto é o que lhe peço.* 950
- dom Belchior *Senhora, ouvi-me agora.*  
Belícia *Senhor, nam vos posso ouvir,  
podeis-vos ficar embora.  
Hilária vamo-nos ora  
que não sei que ouço bolir.* 955
- Vão-se e fica dom Belchior só e diz.
- Belchior *Ó cruel sem piedade,  
sem fê, nem amor, nem lei,  
com rezão te chamarei  
mais cruel que a crueldade,  
pois em ti sempre a achei.* 960
- Ó Cupido,  
a quantos hás sometido  
debaixo de teu poder...  
Hércules, nunca vencido,  
por Iole veo ser  
tam vilmente abatido.* 965
- Arquiles por Policena  
morreu morte desastrada...* 970



*E Tróia foi assolada  
só por caso de Helena  
que Páris tinha roubada.*

*E aquele Theseu famoso* 975  
*que o Minotauro venceu,  
em forças tam animoso,  
em fim o amor poderoso  
a Fedra o someteu.*

*Holofernes esforçado* 980  
*a quem Israel temia  
de Judic namorado,  
na cama onde jazia  
foi por ela degolado.*

*Pois males tam desiguais* 985  
*causas tu cego Cupido.  
Nam sigo mais teu partido  
e vencer-te quero mais  
que ficar de ti vencido.*

Col. *Senhor, virá mui ufano* 990  
*com favor em demasia.*  
dom Belchior *Fortuna tudo desvia...*  
*Deu-me agora o desengano  
do engano em que vivia.*

Col. *Esse é outro falar...* 995  
dom Belchior *Nam há i no mundo quem crea  
crueldade tam sem par,  
achei nela outra Medea  
sem nenhum amor lhe achar.*

Bras *Conte-nos todo esse passo...* 1000  
dom Belchior *Ficará lá pera fora.  
Um soneto aqui, agora  
qual fizer mais ao caso,  
e ir-nos-emos embora.*

Bras *Qual diremos meu senhor,* 1005  
*do De la dulce mi enemiga;*  
*ou assi deste teor:*  
*Oh más dura que mármol.*  
 dom Belchior *A que for melhor se diga?*

Tornam a cantar e diz dom Belchior

dom Belchior *Está assi como convém* 1010  
*nam façamos mais demora,*  
*que quem ventura nam tem*  
*não deve esperar já agora*  
*da Ventura nenhum bem.*

### [ III – Parte ]

[ ... na manhã seguinte: ]

#### [ 7.episódio ]

Vão-se e entra o amo e a Molher vestidos de novo e diz

Vilão *Molher, virai-vos ora* 1015  
*com o rosto pera cá.*  
*Vós pareceis uma senhora...*  
*Estou eu em dizer agora*  
*que vos estranharia já.*

*Quem vos vir há de julgar* 1020  
*que sois nego a emperatriz.*  
*Pois eu hei de semelhar,*  
*samicas, que sou juiz*  
*de lá do nosso lugar.*

*Ou, que digo eu molher?* 1025  
*Pareço nego alguém?*  
 Mulher *Que me haveis de parecer?*  
*Pareceis-me muito bem.*  
 Vilão *E vós a mi, vos sei dizer.*

*Porque em vossas afeições  
sois fêrmosa em extremo...  
Deos vos guarde de cajões  
maiormente de rascões!  
Que são piores que o demo.* 1030

*Olhai bem o que fasqueis,  
atentai o que vos digo.  
Quem vos tocar dir-mo-eis,  
então deixai-me e vereis  
como vo-lo eu ortigo.* 1035

*Ora senhora molher!  
Dai-me vós agora a mi  
donde nós fôramos ter,  
que nos puderam fasquer  
o que nos fizeram aqui  
sem primeiro o merecer?* 1040 1045

*Logo à hora me vestiu,  
e mais o pano é peco.  
Eu vos fico que subiu  
mais de cento e trinta o meco,  
se me a vista não mentiu.* 1050

*Não há i outro desta sorte!  
Este é de Covilhã.  
Vedes que boa palmilha,  
parece que é uma grã...  
Será mui grã maravilha  
haver pano desta lã.* 1055

*Ora, pois, este do saio,  
direis ora que é roim?  
Milhor muito que trofim.  
Olhai-me isto. Apalpai-o,  
que parece um cetim.* 1060

*E estai, lancemos conta  
a quanto isto chegaria...*

- Eu seguro que custaria,  
a mil reais, em que se monta  
seis tostões, por essa via!* 1065
- Mulher *A mantilha e o cós  
tem dous côvados e meo,  
com feitio e retrós,  
bem montado, esperai vós...  
Mim reis são! Se não me enleo.* 1070
- Vilão *De maneira, que ajuntados,  
seiscentos com..., vinde cá,  
chegam todos assomados  
alguns dous ou três cruzados!  
Não é nada!?... Zombai lá.* 1075
- Mulher *Pois, olhai por vossa vida,  
que vos parece esta saia?  
Larga, bem feita, comprida?*
- Vilão *Molher, estais tam garrida  
que pareceis uma Maia!* 1080
- Mulher *Gabardes-me vós agora  
é o que muito desejo...*
- Vilão *Bem sei que folgais senhora.  
Se eu nam tivera pejo,  
sicais, outra cousa fora.* 1085
- Mulher *Não faleis aqui tal cousa  
que nam é pera falar...*
- Vilão *Molher, estais tam airosa,  
que, quem vos vir há de pasmar  
de vos ver assi fermosa.* 1090
- Porque, Deos seja louvado,  
bem vos podem ter enveja!  
Mas sabeis o que me aleija?  
Dormir de vos apartado  
que é uma dor sobeja.* 1095

- E se isto só não fora  
nam havia mais que pedir.*
- Veador *Ama, cá estais vós fora.* 1100  
*Lá vos chama a senhora.*
- Vilão *Nam pode agora lá ir!*
- Veador *Falais fora de rezão,*  
*se a chama, nam irá?*
- Vilão *Vedes vós a concrusão,* 1105  
*inda ele aporfiará?*  
*Que nam pode lá ir, nam!*
- Estai ora cá comigo  
e deixai falar quem fala,  
que, não dou por isso um figo.*
- Veador *Sabeis, amo, o que vos digo?* 1110  
*Que nam há de estar na sala.*
- Vilão *Esse modo de falar,*  
*nam posso eu entender...*  
*I-vos pera lá molher...*  
*Sei que ma quereis tirar,* 1115  
*ou que quer isso dizer?*
- Essa, eramá, seria ela  
embora eu cá viria  
se vos namorásseis dela!*
- Veador *Não vades por essa via* 1120  
*que nam é cousa tam bela.*
- Vilão *Que quer dizer: estarmos cá*  
*eu e ela, ambos falando,*  
*e vós sairdes de lá,*  
*muito à pressa chamando* 1125  
*que logo à hora se vá!?*
- Veador *Se vós sois tam bestial*  
*que culpa vos tem ninguém?*
- Vilão *Veador, falai vós bem!* 1130  
*Se quereis, nam faleis mal,*  
*nem passeis tanto além.*

*Conheceis-me mal, eramáça...  
 Nam, façais vós de mi louco  
 que queimo mais que uma brasa.  
 E sei reger uma casa 1135  
 mais melhor que vós um pouco.*

Veador *Que regedor de pardais  
 se perde em vós, amo... Ora.*  
 Vilão *Milhor que vós! Pois falais  
 que andais assi por demais, 1140  
 eis-vos dentro, eis-vos fora.*

*Se vós comésseis meu pão  
 eu vo-lo faria suar...  
 Co uma enxada, a cavar,  
 e nam com cana na mão [bastão comando] 1145  
 todo dia a pacear. [paço +ear, pacear]*

Veador *Cumpra-se agora o rifão:  
**cantando traz homem ora  
 a sua casa com que chora.**  
 E assi, desta mesma feição 1150  
 sou eu convosco, agora.*

*Amo, vejo má maneira  
 de termos paz, eu e vós...  
 Já que estamos ambos sós  
 nam venha alguma canseira 1155  
 meter-se cá entre nós.*

Vilão *Eu também o mesmo digo,  
 que não é senam mui bem.  
 Mas, heis de saber porém,  
 que eu que vivo comigo 1160  
 e nam vivo com ninguém!*

Veador *Que vivais muito embora!*

Entra o Page e o Ratinho e diz

- Page *Que cousa é esta cá?*  
*Parece que ouvi lá fora*  
*como que pelejais cá!* 1165  
Veador *Cá falávamos agora.*
- Ratinho *Hei de saber que isto é!*  
*Ora bem, que cousa é esta,*  
*Pelejam-se acá ou quê?*  
*Veador, chama-vos à pressa* 1170  
*nosso amo.*
- Veador *Que quer?*  
Ratinho *Não sei.*
- Dixe, abarbatejo.*  
*Fantasia, amo, que farte...*  
*Virai-vos dessa outra parte...*  
*Pano é isto ou eu mal vejo?* 1175  
*E o gavão está-lhe de arte!*
- Ai damalo que gavão!*  
*Mas o meu é melhor que este.*  
Vilão *Que melhor? Abofé nam.*  
Ratinho *Pois não é melhor? Bem à mão* 1180  
*vistes vós pano como este?*
- Page *Pareceis, amo, agora*  
*nos trajos e na feição,*  
*saco cheio de carvão...*  
*Homem honrado de fora,* 1185  
*que trás negócios co o barão.*
- Vilão *E vós, rosto de forão,*  
*homem que doutro desdanha,*  
*cousa que se abre per manha,*  
*e cabacinho de mão* 1190  
*pera apanhar castanha.*
- Ratinho *Quero eu ver quem se corre...*  
*Ora sus, é pera ver*  
*já o amo quer correr...*

- 
- Vilão *Esse é o mal de que ele morre.* 1195  
*Tendes vós que lhe dizer...*
- Page *Deixando a zombaria,*  
*apodando ao natural...*  
*Pareceis, por qualquer via,*  
*almofreixe de costal,* 1200  
*mordomo de freguesia.*
- Vilão *Vós pareceis-me, de siso,*  
*capitão de escaravelho.*  
*E meio galgo mestiço...*  
*Moço que ensina francelho* 1205  
*e nam presta pera isso.*
- Page *Não dizeis já nisso nada!*  
*Pareceis, no vosso modo,*  
*rocin, que serviu de albarda,*  
*homem que andou em armada* 1210  
*e veo-se vestir co o soldo.*
- Ratinho *Parece-me ele, no posto*  
*que é, nego, algum rendeiro...*  
*E mais parece-me rosto*  
*de cabaça, com roim cheiro,* 1215  
*que ficou do mês de Agosto!*
- Vilão *Olhai, micho esfaimado,*  
*pareceis pino de choca,*  
*e semelha nego enjeitado.*
- Ratinho *Pareceis cepo cortado* 1220  
*de alguma figueira oca.*
- Vilão *Pareço vossa mãe torta!*  
*Guardai-vos dum rascoalha*  
*que não estimarei nimigalha*  
*pegar-vos uma revolta,* 1225  
*tanto como aquela palha.*



	<i>Comendo ao demo a relé...</i>	
	<i>Samicas, fareis de mi</i>	
	<i>algum negro de Guiné?</i>	
Page	<i>Pera que é isto? Feito é.</i>	1230
	<i>Já se corre ora enfim.</i>	
	<i>Não podeis, amo, negar,</i>	
	<i>que não sois muito corrido?</i>	
Vilão	<i>Abofé, se o eu ganhar...</i>	
Page	<i>Nam haja aqui arroído.</i>	1235
Ratinho	<i>Como, quereis-me vós dar?</i>	
	<i>Isso queria eu, abofé.</i>	
	<i>Não me haveis vós de tocar</i>	
	<i>com a mão, nem com o pé.</i>	
Page	<i>Vem o senhor dom André...</i>	1240
	<i>Não ouça ele cá bradar.</i>	
	Entra dom André com a Molher, e diz	
Fidalgo	<i>Ora bem, que é cá isto?</i>	
Ratinho	<i>Senhor, o amo me deu...</i>	
Vilão	<i>Senhor, é Bertolameu</i>	
	<i>que é pior que o AnteCristo.</i>	1245
Ratinho	<i>Mente, senhor, que não sam eu.</i>	
	<i>Não vos ouça mais falar...</i>	
Fidalgo	<i>E vós amo olhai o que digo:</i>	
	<i>se vos ele agravar</i>	
	<i>dizei-mo, vereis que castigo</i>	1250
	<i>lhe mando por isso dar.</i>	
Vilão	<i>Senhor, há mister castigado</i>	
	<i>porque é muito roim peça.</i>	
Ratinho	<i>Senhor, ele é o culpado.</i>	
Fidalgo	<i>Vós guardai-vos do diabo...</i>	1255
	<i>Amo, cobri a cabeça.</i>	

Vão-se todos e fica o Fidalgo com a Molher, e diz o Fidalgo.

Fidalgo *Senhora, eu na verdade,  
desejo há muitos dias,  
com grão desejo e vontade,  
irmo-nos desta cidade* 1260  
*por muitos modos e vias.*

*E a causa principal  
que me pede a partida,  
é ser vossa irmã metida  
em um caso tam desigual* 1265  
*a que cumpre dar saída.*

*Portanto, nenhum estorvo  
se deve a isto buscar,  
antes deveis de folgar...*  
*Porque o mal, enquanto é novo,* 1270  
*é mais fácil de curar.*

*E que, a partida tal,  
seja causa de alguma dor,  
por razão mui natural,  
se deve sofrer um mal* 1275  
*por evitar outro mor.*

Senhora *Vosso intento, senhor,  
digno é de obedecer...*  
*Porém, sempre ouvi dizer,  
que **contra fortuna e amor*** 1280  
***não há i força nem poder.***

*Porque, é claro e evidente,  
que, a quem o amor inflama,  
ainda que estê ausente,  
quem bem ama de presente* 1285  
*em ausência sempre ama.*

Fidalgo *Não é essa a razão  
que ao tal caso convém...*  
*Porque, diz lá o rifão  
que, **quando os olhos não vem*** 1290  
***não deseja o coração.***

Senhora	<i>Nem esse é o remate em que se remata a causa... Debalde senhor, debate.</i>	
Fidalgo	<i>Fazei, senhora, aí pausa, até sabermos quem bate.</i>	1295

### [ 8.episódio ]

Bate Fernando filho do amo que vem ver seu pai, e diz  
o Fidalgo

	<i>Bertolameu. Vai ver quem bate à porta da sala.</i>	
Ratinho	<i>Que demo há agora de ser? Quem está i? Quem é? Não fala! Pois bem podeis vós bater...</i>	1300

	<i>Mas vós não heis cá de entrar, pois que sois tam imbirrado...</i>	
Fernando	<i>Eu venho lá do lugar, a meu pai quero um recado.</i>	1305
Ratinho	<i>Andar, ieramá, andar.</i>	

	<i>Ora sus, andar, embora acertar pelo caminho...</i>	
Fidalgo	<i>Moço, quem está lá fora?</i>	
Ratinho	<i>Não sei, inda até agora... Parece que é um ratinho.</i>	1310

Fidalgo	<i>Sabê quem é, e que quer...</i>	
Ratinho	<i>Ele di-lo, assi viva ele como ele o quer dizer...</i>	
Vilão	<i>O meu filho há de ser, que a mi me dá o ar dele.</i>	1315

Ratinho	<i>Esta é forte peleja ou, samicas, é pecado...</i>	
Fernando	<i>Guardai-vos dum esfaimado, não leveis pela cabeça inda hoje deste cajado!</i>	1320

Ratinho *Guardai-vos dum toleirão...*  
*Não vos quebre as quixadas.*  
Fernando *Queixadas, a mi, rascão?*  
*Quereis andar às punhadas* 1325  
*a mi e vós, mão per mão?*

Ratinho *Muito embora, sou contente,*  
*cuidareis que vos hei medo?*  
*Tomai pois que sois valente.*  
Fernando *Rascão, quereis estar quedo* 1330  
*ou vos farei andar quente.*

Vilão *Ora sus, nam haja mais...*  
*Nam cureis aqui de brigas.*  
Fernando *E vós rascote, cuidais*  
*que vos hei medo, sicais?* 1335  
*Tomai pera vós duas figas.*

Ratinho *Ainda vós a ela tornais?*  
*Não vos vades com a má hora?*  
Fernando *Vós aqui muito palrais,*  
*lá vos queria eu ver fora* 1340  
*pera ver se boqueiais.*

Vilão *Ora, acabai a porfia,*  
*venhais filho, muito embora.*  
Fernando *Outra temos nós agora,*  
*vistes-me vós algum dia?* 1345  
Vilão *Olhai o parvo da Amora!*

*Certo que me estranhará,*  
*vedes aquela feição!*  
*Não sou teu pai, asneirão?*  
Fernando *Inda ele aporfiará!?* 1350  
*Que não vos conheço nam.*

Vilão *Samicas, tu nam estás em ti*  
*que estás fora de teu juízo*  
*Conheces-me tu a mi?*

Fernando *Ainda eu hoje não bebi  
e estou no meu próprio siso.* 1355

*Olhai pera mi direito...  
Virai assi a cabeça...  
Quanto a assi pai, deste jeito  
buscai lá quem vos conheça!* 1360  
*Agora vos quero abraçar.*

Vilão *Ora, Deos seja louvado,  
que me havias de estranhar...*  
Fernando *Certo é pera pasmar  
de como estais demudado.* 1365  
[ xxx... ar ]

*Andai lá pera diante...  
Virai pera cá o rosto...  
Jesus, como estais galante.  
Semelhais algum Infante  
propriamente no paceo.* [ Paço, pacear ] 1370  
[ xxx ... ?? ]  
[ xxx ... ?? ]

### [ 9.episódio ]

*Deos vos foi, pai, trager cá  
com tal senhor acertar...*  
Vilão *Pois, filho, haveis de entrar  
lá dentro, onde ele está.  
Não cureis de vos pejar.* 1375

*E dizei-lhe desta feição:  
mantenha Deos sua mercé.  
Vosso barrete na mão,  
que, diga ele, abofé:  
aquele homem é cortesão.* 1380  
Fernando *Bofá, pai, que enleado  
me hei de achar naquessa prática,*

- que eu não sei ler, nem bocado,  
nem nunca falei gramática  
pera falar destrinçado.* 1385
- Vilão *Não digais isso, porque  
todo homem que é sesudo  
de sua nação, o é.  
Havi-lo de ser em tudo,  
e não negro de Guiné.* 1390
- Fareis logo, em entrando,  
vossa misura com os pés,  
bem ensinado e cortês...  
Que fique ele desejando  
de vos ter cá outra vez.* 1395
- Fernando *Entam como lhe direi?*  
Vilão *Falai-lhe por cortesia,  
como se fosse a um Rei!*  
Fernando *Que lhe fale algaravia?  
Bofê pai, não falarei.* 1400
- Essa é forte canseira  
que lhe hei de falar francês.  
se não sei, em que não queira!  
Esse homem é português  
ou de nação estrangeira?* 1405
- Vilão *É português natural  
aqui nascido e criado.*  
Fernando *Ora estais bem aviado,  
nam dizia eu logo mal,  
isso deve ser letrado!* 1410
- Se lhe eu, por mercê falar,  
não me entenderá ele a mi?*  
Vilão *Pera que é nada? Ora enfim,  
tu nam cures de falar  
que eu falarei por ti.* 1415

- Fernando *Senhor, mantinha-vos Deos.*  
Vilão *Quês calar ou te farei  
chamar hoje áque del rei.*
- Fernando *São eles alguns incréus  
ou por que nam falarei?* 1420
- Fidalgo *É vosso filho? Falai.*
- Vilão *Bofé senhor, na verdade  
não lhe queria eu outro pai.*
- Fidalgo *A que veo à cidade?*
- Vilão *Vêio a ver sua mãe  
que morria com saudade.* 1425
- Fidalgo *Tendes filho tão desposto,  
de quantos anos será?*
- Vilão *Parece-me que fará  
dezoito, por este Agosto,  
o primeiro que virá.* 1430
- Faço-lhe também saber,  
senhor, que é já casado  
e sabe tam bem reger  
uma casa, que pasmado  
ficará só de o ver.* 1435
- E além disso, depois  
o que mais tem de louvar,  
é ve-lo senhor, lavrar  
com uma junta de bois.* 1440
- Que os faz andar no ar.*
- Fidalgo *Bem se mostra logo nele  
sua muita discrição.*
- Vilão *Senhor, é um Salamão.  
Que na idade e saber  
nam sofre comparação.* 1445
- Fidalgo *Levai-o pera lá agora  
e ve-lo-á sua mãe...  
E tu, Bertolameu, vai*

*lá co eles pera fora.* 1450  
[ xxx... ai ]

[ Êxodo ]

Saem todos e fica o Fidalgo com a Molher e diz.

Fidalgo *Assi que, tornando agora  
a dar fim ao começado...  
Como já disse, senhora,  
eu estou determinado  
nesta ida pera fora.* 1455

*Na qual, sem nenhum receo,  
deveis certo consentir,  
nam curando perseadir  
em buscar nenhum rodeo  
que isto possa empedir.* 1460

Senhora *Em mi não há deferença  
inda que seja agastada...  
Mas, sem embargo de nada,  
cumpra-se vossa sentença  
com tais fundamentos dada.* 1465

*Porque, dado que eu padeça  
o que posso padecer,  
tudo e mais quero sofrer.  
Pois vossa vontade é essa  
eu sam desse parecer.* 1470

Fidalgo *Folgo muito, pois estamos  
tam conformes na vontade...  
E pois, isto acordamos  
agora, senhora, vamos  
aviar com brevidade.* 1475

Vão-se e entra o Vilão com o filho e diz.



- Vilão *Contai-me filho, agora  
que vos pareceu vossa mãe?*  
Fernando *Pareceu-me emperadora.  
Quando a vi, assentai,  
que cuidei que era senhora.* 1480
- Vilão *Pois aqui, filho, vereis  
que cousa é um bom senhor...  
Calai-vos, que se viveis,  
inda vós mui mal sabeis  
que sereis com seu favor.* 1485
- Quando vos tornardes cá  
trazei-lhe sempre do leite.  
Porque diz o rifão lá:  
quem quiser amigos peite  
e se nam, nam os terá.* 1490
- Fernando *Sabeis que lhe hei de trazer,  
vindo embora outro caminho?  
Uma posta de toucinho,  
o mais gordo que houver,  
e uma borracha de vinho.* 1495
- Vilão *Não vos ouçam a vós cá isso  
que vo-lo estranharão.  
Seja leite ou requeijão  
que este é cá todo seu viço.*  
Fernando *Fá-lo-ei dessa feição.* 1500
- Mas pai, quero eu saber,  
logo hoje me, hei de ir?*  
Vilão *Logo essa hora, sem deter.*  
Fernando *Pardeos! Inda hei de vir  
com saudade a adoecer.* 1505
- Porque o meu sintido tal  
me fica cá na cidade.  
Que farei a tamanho mal  
que me fino com saudade?*  
Vilão *Falemos agora em al...* 1510

*Que chorar, não traz proveito...  
Tende lá mui bom cuidado,  
[ xxx ...eito /ado]  
e o que virdes mal feito  
ponde-o logo a bom recado.*

Fernando *Não me o encomendeis mais  
que eu farei tudo mui bem.* 1515

Vilão *Olhai o lameiro de além,  
e o pomar dos oulivaís...  
Que nam entre lá ninguém!*

Fernando *Ora, lançai-me a benção...* 1520

Vilão *Inda sejais muito honrado!  
Vós vireis pera o Verão  
e um pelote debruado  
tendes de mi, mui loução.*

*Ora sus, encaminhai,  
e nam cureis de chorar...  
Olhai cá filho, a Guiomar  
minhas encomendas dai.* 1525

Fernando *Si, darei, se me lembrar.*

Vilão *Ora, ide muito embora.* 1530

Fernando *Pai, por onde hei de tomar,  
não hei de acertar, agora...*

Vilão *Não tendes nada que errar,  
eu irei convosco lá fora.*

### [ Partidas separadas ]

Vão-se e entra o Fidalgo com a Molher, e todos vestidos de caminho, e diz

Fidalgo *Tendes prestes, veador,  
tudo já como há de ser?* 1535

Veador *Nam há i mais que deter...  
Bem pode partir senhor  
na hora que lhe quiser!*

Fidalgo *Que havemos de aguardar,* 1540  
*é a gente ida, já?*

Veador *Senhor, sii, toda está*  
*que nam há mais que esperar,*  
*senam saírem de cá.*

Fidalgo *Antes que daqui partamos* 1545  
*bom será primeiro dizer*  
*um motete de prazer.*  
*Ora sus, moços. Vejamos*  
*quanto é vosso saber?*

Aqui cantam os pajens, e acabando diz o Fidalgo

Fidalgo *Isto abasta por agora,* 1550  
*o mais fique pera o mar...*

*Veador, fazei levar*  
*esses cavalos lá fora.*  
*Ir-nos-emos embarcar.* 1554

fim

## Apêndice

### Égloga *Basto* de Francisco de Sá de Miranda

Conforme a 5ª Edição (Clássicos Sá da Costa) de *Obras Completas de Francisco de Sá de Miranda, Volume I*, (texto fixado por Rodrigues Lapa).

#### Égloga Basto

Comentários

##### De Francisco de Sá de Miranda

a Nuno Álvares Pereira

Pelas ribeiras duns rios  
(como dizem os cantares)  
e pelos bosques sombrios,  
dando lugar aos pesares,  
ouvi meus contos baldios.

O próprio

E porque m'eu também afasto  
do povo, que me não reja,  
ou trás si me leve a rasto,  
vede em que, do tempo, gasto  
também o que me sobeja.

Enquanto um joga, outro caça,  
outro dorme, outro trasfega,  
tantos murmuram na praça;  
outro quanto afirma ou nega  
com juras tudo embaraça.

Os outros  
em geral

De si tanto outro se preza  
que só cuida que ench'as festas;  
outro pela rua reza.  
Falemos com a natureza,  
andando pelas florestas.

Grande sinal de saúde  
é ter tudo à parte posto,  
olhos somente à virtude;  
ledo ou triste, um mesmo rosto,  
que não há quem vo-lo mude.

O destinatário

Sabeis, sem outra mais troca,  
que é ela assi paga igual;  
por isso não vos trastroca  
o coração nem a boca,  
o bem nem menos o mal.

Por de mais tudo aperfia  
c'um peito tam livre e são,  
que tomou tam certa guia;  
daqui nace a presunção,  
cuidam que da fidalguia.

Quem sabe por onde vai  
leva sua conta feita,  
nunca do caminho sai,  
nunca olha a quem diz: «tomai  
à esquerda, ou à direita».

Ambos nos temos à banda  
de Gil, que aqui vos envio  
por onde a menos gente anda;  
eu porém não aporfio,  
que a cada um seu gosto manda,

Não falecem contendores,  
seja a razão a que vença;  
estem à parte os favores;  
ouvi os vossos pastores:  
outrem parta a deferença.

Aquele de  
quem se vai falar

Conclusão

Não disputa  
Não rivaliza

Não faltam rivais

## BASTO

BASTO, representante,  
de quem se toma o nome.

Apresentador

*PASTORES. Bieito. Gil.*

## BASTO

Como corre e como atura  
quem vai após o seu gosto!  
Não sente frio ou quentura,  
mas no suor do seu rosto  
busca às vezes má ventura.

Sem guia e sem esconjuro,  
c'os medos se desafia;  
só vai, afouto e seguro;

de noite pólo escuro,  
por montes ermos de dia.

Este apetito que digo,  
quem o desse à má maleita,  
que traz mil artes consigo:  
guar-te dele que te espreita,  
por dar d'avesso contigo.

Rosto ao si e rosto ao não,  
a fortuna é feita assi:  
mal a conhece o vilão;  
cuida que a tem na mão,  
ela sorri-se entre si.

Onde quer cho demo jaz,  
para haver de embicar nele:  
fui topar c'um mau lobaz,  
dei-me c'os meus cães trás ele,  
tive de fadiga assaz.

Eis desaparece, eis que assoma,  
desfazia-me correndo,  
toma aqui cão, ali toma;  
som caçador: fui-me em soma,  
assi traspondo e perdendo.

Isso a quem não acontece?  
Seja porém na má hora;  
o tempo desaparece,  
estão-se rindo os de fora,  
a nós não no-lo parece.

A correr e dar à choca,  
este desafia mil;  
aquele outro vende e troca;  
outro traz graças na boca;  
doutro chia o arrabil,

Cuida que as namora todas;  
não sei quem ch'é, por fermoso,  
vai-se às festas, vai-se a bodas;  
tenho-me eu c'o dadivoso  
qu'unta o carro, andam as rodas:  
grandes cousas, cap'em colo,  
conta – se elas assi são –

que me dão volta ao miolo.  
Devem-me de ter por tolo;  
e eu a eles por que não?

Como lontra jaz no rio  
um, e o seu gado mal pasa;  
ele pesca, ora c'o fio,  
ora cana e ora nassa;  
outro que anda sempre em cio;

daqueloutro a esposa crama,  
vê-se desejosa e nova,  
dando voltas pola cama;  
ele por neve e por lama  
corre c'os seus cães à prova.

Vai assi já há muitos dias,  
que não volve atrás ninguém;  
bebemos das bem-querias,  
que cada um consigo tem;  
damos dessas razões frias.

O bom Gil, sendo mais moço,  
muita da terra correra;  
passa um, passa outro alvoroço;  
o seu fardel ao pescoço  
por bom parceiro escolhera.

Ora ele assi pastor sendo,  
se primeiro estava mal,  
foi apalpando, foi vendo;  
antre nós che era outro tal:  
também se foi delambendo.

Uma vez lama, outra poo,  
sempre te achas achacado;  
inda deu mais outro voo:  
por melhor houve andar soo  
que assi mal acompanhado.

Era grande amigo seu  
Bieito; e, vendo a tal mania,  
consigo um dia la deu;  
tiveram grande porfia:  
um rezões deu, outro deu.

Não há quem se não defenda  
a pareceres alheos,

antes mais que dos que emenda;  
contar vos hei da contenda  
sem meter verbas nos meos.

### BIEITO

Que é isto, Gil, que andas triste,  
depois que entrou este Abril?  
Não sei que demo te viste,  
que tu não pareces Gil.  
Amigo, onde te sumiste?

Ulo aquele grande amigo,  
de limpos bofes lavados,  
daquele bom tempo antigo?  
que assi falava contigo,  
tu comigo os teus cuidados?

Assi tão só te vieste,  
forte burrão foi o teu!  
Tanto d'amigo esqueceste  
como aqui tinhas de teu!  
Nem a mim não mo disseste.

Ora di-me, se te apraz:  
depois de tanto sol posto  
tal inchaço inda em ti jaz?  
Arrenega o mal, que traz  
sempre à memória mau rosto.

Tu olhas-me de través:  
parece que a mal o tomas;  
mas se Gil tu inda este és,  
não hei medo que me comas,  
por anojado que estes.

Posto que, por mau acerto,  
fezeste forte mudança,  
já tanto to não referto;  
mas de um amigo tam certo  
deveras ter mais lembrança.

Muitas vezes esmagino,  
Gil amigo, em ti cuidando,  
na tua brandura e ensino,  
que falarias estando  
duas horas c'um menino.



Ora olha bem o que fais;  
tinhas tantos de bons modos  
c'os iguais e não iguais,  
quando estavas bem c'os mais:  
dás que em ti falar a todos!

Que se fez do teu cantar?  
Ninguém não cantava assi;  
mas para que é perguntar  
senão que se fez de ti?  
Onde te iremos buscar?

Não há ora um tanto espaço  
quando Janebra casou  
com Gregório teu colaço  
- quem teve rosto aos do paço?  
Quem tangeu e quem cantou?

Morreu-te gado meúdo?  
Assi vai de grão em grão;  
não se pode salvar tudo;  
vem bom tempo após o mau:  
sofre, que sofre o sesudo.

Arrenega dos assanhos:  
Já os devias ter provados;  
Não são os males tamanhos:  
Se este Março não foi de anhos,  
Outros virão melhorados.

GIL

Seja, amigo meu Bieito,  
a tal vinda em hora boa;  
eu digo, amigo escolheito,  
como quem o leite cõa,  
qu' há d' ir por dentr'ao seu peito.

Mas, respondendo ao que dizes,  
vês-me cajado e fardel,  
não caçador de perdizes,  
bem sei que há muitos juizes,  
e muito poucos sem fel.

Mas em fim, que pesa ou val,  
- a nós parece que muito,

diz Turíbio, diz Pascoal, -  
palavras vãs e sem fruto,  
e às vezes inda sem sal?

Quando a bíbera no ar morde,  
Por mais peçonha que traga,  
Não temas que eu inche e engorde,  
Não hajas medo que acorde  
Bradando pola triaga.

Vês tu cousa que este queda?  
Ora é noite, ora amanhece,  
ora corre ~ua moeda,  
ora outra:tudo envelhece,  
tudo tem no cabo a queda.

E nós a ter mão na conta  
errada! sejamos velhos,  
quer meninos – que mais monta?  
O presente todo afronta,  
a vida vai-se em conselhos.

Do leite e sangue empolado,  
O bezerrinho viçoso  
vai brincando pólo prado;  
despois eis que, priguçoso,  
ora ò carro, ora ò arado.

C'os dias e c'o trabalho  
o saltar d'antes lhe esquece;  
não é já o que era almalho:  
venda-se para o talho,  
qu'este boi velho enfraquece.

#### BIEITO

No começo os erros tem  
bom remédio; ao diante  
tem-no mau; se não vás bem,  
peor muito irás avante:  
torna atrás que te convém.

Não o tenhas por amigo  
quem fala sempre à vontade,  
que dissimula contigo;  
lembra-te dum dito antigo:  
qu'enfada muito a verdade.

Mal vai quem sempre empeora;  
e que meninos, pastores!  
um olho ri e outro chora;  
vem um diz que são amores,  
outro mas que é mal de fora.

Um se torce, outro moteja;  
é mau jogo este das línguas,  
ou seja maldade, ou seja  
nossa amiga a triste enveja,  
vem-se em tanto à praça as mínguas.

GIL

O moço que entra em terreiro  
e não toca em chão de leve,  
polo ar voa o pandeiro,  
e a toda a festa se atreve  
ele só c'o seu parceiro.

Este tal baile, este cante,  
este seus jogos ordene, corra,  
voe e passe avante;  
este c'os saltos espante,  
este dê penas e pene.

Mas quem já se vê das pontas,  
nem acha o que soía em si,  
começa a tomar-se contas:  
- Ouvi já melhor, e vi  
suar e passar afrontas.

Vês o tempo como foge  
que parece que não toca?  
Não queres que homem se anoje:  
que me não conheci hoje  
na fonte em que pus a boca!

E por que t'eu ora conte  
de como me aconteceu,  
quando m'eu tal vi de frente,  
dos olhos água correu  
mais que corria da fonte.

Passou-se-me a sede em fim,  
que m'aquela água trouvera;  
a tal desacordo vim,

que, quando tornei em mim,  
bom espaço o Sol correra.

#### BIEITO

Come de toda vianda,  
não andes nesses enteijos;  
não sejas tam vindo à banda,  
tem-te às voltas c'os desejos:  
anda por onde o carro anda.

Vês como os mundos são feitos:  
somos muitos, tu só és;  
por isso, em todos seus jeitos,  
um esquerdo antre direitos  
parece que anda ao revés.

Dia de Maio chueu:  
a quantos a água alcançou  
o miolo revolveu;  
houve um só que se salvou,  
que ao coberto se acolheu.

Dera vista às sementeiras,  
as que tinha mais vezinhas;  
viu armar as trovoadas,  
acolhe-se às bem vedadas  
das suas baixas casinhas.

Ao outro dia um lhe dava  
paparotes no nariz,  
vinha outro que o escornava;  
aí também era o juiz,  
que se de riso finava.

Bradava ele: - Homens, estai!  
iam-lhe c'o dedo ao olho.  
Disse então: - E assi che vai?  
Não creio logo em meu pai,  
se me desta água não molho.

Apaixonado qual vinha,  
achou num charco que farte;  
o conselho havido o tinha:  
molhou-se de toda a parte,  
tomou-a como mezinha.

Quantos viram, lá correram:  
um que salta, outro que trota,  
quantas graças i fizeram!  
Logo todos se entenderam:  
ei-los vão n~ua chacota.

GIL

Tu sabes que eu me abrigara  
a esta vida de pastor;  
viera corrido à vara,  
cuidei que era esta melhor,  
que ouvira e não a provara.

Determinava-me já  
d'andar com minhas ovelhas;  
a conta saiu-me má;  
mas «também cá, como lá  
fadas há,» dizem-no as velhas.

Andei d'aquém para além;  
vira terras e lugares,  
tudo seus avessos tem;  
o que não espermentares  
não cuides que o sabes bem;

e às vezes, quando cuidamos  
que esperimentado o já temos,  
à cabra cega jogamos;  
achei-vos cá; fortes amos  
querem que os adoremos.

Pêra o mal que te acontece  
buscas o amo: ora o sono,  
ora al que nunca falece;  
ao trosquiar achas dono,  
as pressas não te conhece.

Tudo lhes o demo deu,  
té razões más que nos dão;  
quando te hão mester, és seu,  
quando os hás mester, és teu:  
que não tens amos então.

Essa vez que saem à rua  
estremece toda a aldeã;

eles bebem homem sua,  
dói-lhes pouco a dor alhea,  
querem que nos doa a sua.

Inda que é o dano em grosso,  
fora de dissimular  
no mais, mas nisto não posso:  
o entendimento que é nosso,  
não no-lo querem deixar.

Pólo qual c'o meu fardel  
fugi das vossas aldeãs;  
não trago nos beiços mel  
nunca fui cresta-colmeas,  
nem posso ser ministrel.

A saudade não se estrece,  
mas caiu-me um coração  
em sorte, que muito empece:  
outro senhor não conhece,  
somente a boa razão.

Porém queixo-me-te logo,  
que, em casos que aconteceram,  
vi-me por ela no fogo;  
bradel e não me valeram  
brados, queixumes, nem rogo.

Então me saí meu quedo  
a quedo; e fará algum dia  
o que outro não fez; e hei medo  
de ver mor vingança cedo  
do que já agora queria.

#### PELAYO

Tornaste-me ora à lembrança  
um teu amigo foão,  
que, ao tempo dessa mudança  
tua, foi-te assi à mão,  
como a quem os dados lança;

e lembra-me ora bem tudo,  
que era eu i no tal ensejo,  
inda que então me fiz mudo;  
falou-te como sesudo,  
parece-me ora que o vejo.

- Seja, disse ele, à boa hora;  
mas eu também c'o meu gado  
faço assi contas cad'hora;  
cad'hora me acho enganado  
desta esperança tredora.

Dir' -t'ei como me acontece  
quando neste vale estou:  
qualquer outro que aparece  
muito melhor me parece;  
não é assi quando lá vou.

Assi disse aquele amigo;  
agora digo eu que hei medo,  
quando debates contigo,  
que t'estêm mostrando ao dedo  
Gomes, Gonçalo e Rodrigo.

Não queiras ir muito ao fundo,  
inda que ora tanto entendas;  
nesta razão te me fundo:  
não hás-de mudar o mundo,  
por mais razões que despendas.

Perigosa é a dianteira,  
deixa ir diante os mais velhos;  
co'a paixão tençoeira  
nunca hajas os teus conselhos:  
sempre foi má conselheira.

Os conselhos da  
paixão: *os seus*

De contino anda ao peor,  
sempre adivinhando o mal;  
nunca lhe falece dor;  
mas se tudo igual não for,  
seja o coração igual.

GIL

Se c'os teus olhos não vejo,  
nem ouço c'os teus ouvidos,  
por meus sentidos me rejo,  
e tu pelos teus sentidos,  
todo o debate é sobejo.

Comes túberas da terra,  
eu não nas posso comer;  
nem um nem outro não erra.

Para que é sobr'isto guerra?  
Come o que bem te souber.

E não te digo que faças  
quanto ao apetito vem:  
não entro tanto nas graças;  
mas entendo o saber bem  
disto que anda pelas praças.

Porque o tempo fez abalo,  
e somos em forte ensejo,  
inda alevanto outro valo:  
que nos doentes não falo,  
os quais mata o seu desejo.

Bem digo que a verdade era  
ir pelo fio da gente;  
c'os mais mais força houvera,  
e o amigo e o parente  
que murmurar não tevera.

Porém a mim só não minto,  
não dobro, não lisonjeio;  
som farto, que era faminto:  
que mal é o meu destino  
antes seguir, que o alheio?

Vou fugindo às armadilhas  
que vi com manha esconder;  
não quero ouvir maravilhas  
às vezes mui más de crer:  
da má mãe nascem más filhas.

Querem que homem ouça e crea,  
e que estê a boca aberta.  
Não posso; e daqui se atea  
Às vezes a má estrea,  
Que a cada passo está certa.

Olha se a razão conculde:  
és doente, teu pai não;  
digo outro tal da virtude.  
Pola ventura és tu são,  
porque teu pai tem saúde?

Não, que cumpre outra mezinha;  
olhe cada um por si.



O bem não é como a tinha,  
que se apegue tão asinha;  
o mal pode ser que si.

Lê-me primeiro essa lenda:  
deixaram-te os teus passados  
terras e vinhas de renda?  
Olha que vão misturados  
encargos co'a fazenda.

Cumpra a cada um que arribe  
per si, se desejas honra;  
não te abasta: donos tive,  
que quem como eles não vive,  
tanto mais sua desonra.

#### BIEITO

Pois contigo a razão val,  
vejamos quem mais conjunta;  
olha que todo o animal  
forte, ou fraco, aos seus se ajunta  
por distinto natural.

As pombas andam em bandas,  
voam groux postos em az;  
estas andorinhas brandas  
não querem de nós viandas,  
querem companhia e paz.

Como no mundo apontamos,  
do ventre em terra caímos;  
como de nós sós choramos,  
doutrem que ajuda pedimos!  
nós sós para que prestamos?

Então vem a fantasia  
dos nossos leves zagais!  
a quem inda mais diria  
que não hei por companhia,  
salvante a dos meus iguais.

Um bacorote honradiço  
foi ver o gado ovelhum;  
pô-lo todo a seu serviço,  
trombejava ali um e um,  
que espantá-lo era o seu viço.

Vem um dia o lobo, e apanha  
o bacorote engrifado;  
abrandou-lhe aquela sanha;  
brada ele em pressa tamanha,  
cad' um de si tem cuidado.

Vinham os porcos d' aldeã  
atrás, e grunhir ouviram:  
um escuma outro esbravea;  
estes, si, que lhe acudiram;  
perde o lobo sua cea.

Olhou ele, e viu tremer  
de lâ branca o gado; e olhando  
de longe se pôe a ver.  
Disse: Antes mandado ser,  
que a tal perigo tal mando.

Fui um dia à vila, Gil:  
eu, logo ò sair de casa,  
mais verde que um perrexil,  
cuidei que mandava a brasa  
de galante e de gentil.

Bem passei c' os viandantes;  
mas, depois lá, quando cheas  
vi as ruas de galantes,  
s' eu viera ufano d' antes,  
não tornei tal às aldeas.

Em quanto um diz, outro ri:  
- Bom vai o do barretinho!  
- Nunca o tam figadal vi!  
Chamavam-me outros ratinho,  
uns assi, outros assi.

Finalmente por acerto  
vinham-se dos nossos já;  
deixei-os chegar ao perto;  
i passei como encoberto,  
mas tarde me acolhem lá.

GIL

Falas-me nos animais,  
a que nós brutos chamamos,  
que guardam leis naturais;

nós outros não nas guardamos,  
a isso obrigados mais.

Estes homens com quem tratam,  
não homens, mas leões bravos,  
por força tudo rematam;  
os leões não te resgatam,  
não te vendem por escravos.

Para que mandem nem rejam,  
não vão as águas tingidas  
do seu sangue; se pelejam,  
não alçam forcas erguidas,  
onde às aves manjar sejam.

Não tem repartida a terra  
por marcos tam desiguais,  
de sangue e fogo, por guerra;  
um possui de serra a serra,  
outro nada, ou dous tojais.

Espanto é desigual  
da lei que entre si tem gralhas:  
vendo ~ua que passa mal,  
decem gritando em batalhas,  
não tratam entonces de al.

Ora te direi assi:  
quem diz o que viu não mente;  
Guar-te de cair aqui,  
que verás passar por ti  
o amigo e o parente.

Nunca ora ouvi um rifão  
mais sabido e mais usado:  
«que darem todos de mão  
se jaz o carro entornado»  
- os que vem, e os que vão.

Falo porém geralmente,  
não tomes outra suspeita,  
que é mui suspeitosa a gente;  
o meu amigo fervente  
não entra nesta receita.

Muitos dos vaus apalpei,  
aos trabalhos me despus;

dês que cuidei e cuidei,  
disse comigo: - Ora sus,  
se erros fiz, erros paguei.

Cuida homem que bem escolhe  
às singelas só consigo;  
não sei quem te a vista tolhe;  
fujo como quem se acolhe  
donde vê certo o perigo.

Andando só não me empecem  
maus olhos, nem más palavras,  
nem se apegas, se engafecem  
por outros fatos as cabras,  
curo-as se me adoecem.

Por que tudo diga em soma:  
não me temo que o cabrito  
me esconda o vezinho e coma;  
aqui, se paixão me toma,  
posso cantar voz em grito,

Que me não ouça ninguém,  
somente as aves, que tais  
duas vantagens tem  
destes outros animais:  
voar, e cantar também;

ou ao som d' água que cai,  
rompendo pelos penedos,  
dece ao fundo, ao alto sai:  
ela que a grã pressa vai,  
eles para sempre quedos.

Vês tu as minhas cabanas?  
Se o vento se muda assi,  
as revezo eu; Aldas, nem Anãs  
não dão voltas por aqui,  
mais leves que ao vento canas,

cantando dos seus solaus  
(que me façam merecer  
muitos destes vara-paus),  
com seus olhos vaganaus,  
bons de dar, bons de volver.

O sol de dia, as estrelas  
de noite, quantas que vemos!

Nacem delas, põem-se delas...  
Olhamos mais que entendemos;  
e a l~ua, fermosa, entr' elas,  
que se renova e reveza,  
ora um fio, ora mais chea,  
ora em sua redondeza,  
cada mês – com que certeza! –  
semelha a da nossa aldeia!

Do que ao meu gado sobeja  
vou vivendo ano por ano;  
pouco ou muito que ele seja,  
a ninguém não faço dano,  
e não se há ao povo enveja.

Parece vida, em verdade,  
dos mastins, gado e pastor  
como de comunidade;  
com tal fome e frieldade,  
tudo rege e manda Amor.

Do mais, dizia Pascoal:  
Sabes que é o que nos come?  
má cobiça que não al;  
onde quer se mata a fome,  
matam-se apetites mal.

Polo sol e pela neve,  
natureza a grande madre,  
qu'aos filhos também cho deve,  
a tudo acudir se atreve,  
por mais que este ventre ladre.

Meu gado levo, esse sigo,  
que inda são mais embaraços  
do que eu quisera comigo;  
passei por tantos dos laços,  
que olhar somente é perigo.

No meu samarrão metido,  
que mais quero? Sou pastor,  
cá nunca chega apelido  
de fogo, nem de arruído:  
mal se for, mal se não for.

Aqui por estes abrigos  
(os mais debates deixemos)

virão ver-me os bons amigos;  
ao sol nos entenderemos,  
falando em tempos antigos;

e depois dos meses mil  
quizeis inda dirá alguém,  
olhando este meu covil:  
- Por aqui cantava Gil  
sem queixia de ninguém.

Quando tudo era falante,  
pascia o cervo um bom prado;  
aí veio o cavalo andante;  
quis comer algum bocado,  
pôs-se-lhe o cervo diante.

Outra razão lhe não deu  
(que eram pacigos gerais)  
salvo posso e quero o meu;  
este meu e este teu  
tanto há já que nos fez tais.

Vendo tam pouca prestança,  
o cavalo, d'antes forro,  
com desejo de vingança,  
pedindo ao homem socorro,  
por terra aos seus pés se lança.

Não pode, à justa querela,  
deixar de se pôr no meo;  
mas foi necessária a sela:  
fez-se o homem forte nela,  
toma a rédea, prova o freo.

Assi dão volta ao imigo.  
O cervo, quando tal viu  
- homem ao cavalo amigo –  
deixou-lhe o campo e fugiu,  
foi buscar outro pacigo.

O cavalo vencedor  
corre o verde e corre o seco:  
fora, fora, o contendor!  
Ficou-lhe porém senhor,  
não foi tanto o outro enxeco.

Quem há tal medo à pobreza,  
tal à fome e frialdade,

que por ouro e por riqueza  
dá a só rica liberdade,  
e mais outrem que a si preza?

Se lhe vês herdades largas,  
não lhe hajas enveja à troca,  
que embaraçam as roupas largas,  
faz sangue o freo na boca,  
as esporas nas ilhargas.

Mas tu olhas o sol que anda,  
amigo? É tarde; folga ora,  
deixemos esta demanda  
mal-avinda pera outra hora;  
a cea fora mais branda.

Com dous peixinhos passaras  
do rio, não d'almocreves,  
que as vilas fazem tam caras;  
beberas das fontes claras,  
sonharas sonhos mais leves.

#### BIEITO

Volves-me as cousas de envés;  
quês por força que te crea  
o que tu quiças não crês;  
sabe que alma é já na aldeã,  
lá me hão-de lavar os pés.

E tu dize o que quiseses  
torce cá e torce lá,  
defende teus pareceres,  
mas onde i não há mulheres,  
vida, nem gosto não há.

Aquela graciosa idade  
que òs olhos vistos nos furta  
com tanta força a vontade,  
com tanta o juízo encurta,  
não é de todo vaidade.

Suspiraste! Ora eu te entendo  
e ver-nos-emos despois;  
por ora, a Deus te encomendo.

#### GIL

Não te quero estar detendo.

## BIEITO

Vou-me, que é tarde, aos meus bois.

## BASTO

Contou-se isto pola aldeã,  
de pastores, em pastores,  
logo foi a terra chea;  
[ xxx...xxx]  
então quais eram melhores?

Mas, revoltó o calendário,  
visto tudo, e contas feitas,  
fica assentado o sumário:  
Gil por homem voluntário,  
homem Bieito às direitas.





## Enquadramento cronológico

### **...na História do Teatro Europeu**

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

- |         |   |   |
|---------|---|---|
| 1 1502  | <b>Visitação</b>                                | x Jul. (Alcáçova), pelo herdeiro da coroa.      |
| 2 1502  | <b>Pastoril Castelhana</b>                      | 25 Dez. (Alcáçova), o Sucesso de Gil Vicente.   |
| 3 1503  | <b>Reis Magos</b>                               | 6 Jan. (Alcáçova), Líderes Europeus (Ibéria).   |
| 4 1503  | <b>Quatro Tempos</b>                            | 25 Dez. (Alcáçova), Triunfo do Verão.           |
| 5 1504  | <b>São Martinho</b>                             | O Cavaleiro Cristão.                            |
| - 1505  | *LUTO - Morte Isabel, a Católica                | ...em 26 Nov. de 1504.                          |
| 1506    | <b>(Sermão de Abrantes)</b>                     | 3 Mar. Abrantes, pregação na Igreja.            |
| 1506    | <b>(Custódia de Belém)</b> , Morre Beatriz      |   |
| - 1507  | *LUTO - por Beatriz, mãe do Rei.                | ...em 30 Set. 1506.                             |
| 6 1508  | <b>Alma</b> . Criado, escrito em 1506-1507      | Páscoa, (Paço da Ribeira), Basílica São Pedro.  |
| 7 1509  | <b>Índia</b> . Criado, escrito em Abril... (a). | Portugal após a batalha naval de Diu.           |
| 8 1509  | <b>Quem tem farelos</b>                         | Entrada de Henrique VIII na cena política.      |
| - 1510  | <i>...uma peça na festa do Corpus Christi</i>   |   |
| 9 1510  | <b>Fé</b>                                       | 25 Dez. (Capela Sistina - Nominalismo ?)        |
| 10 1511 | <b>Sebila Cassandra</b>                         | 24 Dez. (Concílios, Pisa, Guerra conta França). |
| 11 1512 | <b>O Velho da Horta</b>                         | 1 Nov. pelo Museu do Vaticano (Cap. Sistina).   |
| - 1513  | (b). (c).                                       |   |
| 12 1514 | <b>Fama</b> (Portugal na Europa)                | Após regresso da 'Embaixada ao Papa Leão X'.    |
| 13 1515 | <b>Exortação da Guerra</b>                      | Antes de 13 de Junho (à partida para Mamora).   |
| - 1516  | *LUTO - Morre Fernando, o Católico              | ...em 23 Jan. de 1516.                          |
| 1517    | <b>(Miserere)</b> . (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 | <b>Barcas I (Inferno)</b>                       |   |
| 14 1518 | <b>Barcas II (Purgatório)</b>                   | 24 Dez., à Rainha Leonor de Avis (Lencastre).   |
| 14 1519 | <b>Barcas III (Glória)</b>                      | Páscoa  |
| 15 1519 | <b>Viúvo</b>                                    | ...ao Príncipe João                             |
| 16 1520 | <b>...rainha Dido e Eneias</b> (anónimo)        | ...para o Imperador, nunca representada.        |
| 17 1521 | <b>Fadas</b>                                    | 20/21 Jan. Entrada dos Reis, à rainha Leonor.   |
| 18 1521 | <b>Cortes de Júpiter</b>                        | 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	<b>Rubena*</b>	...ao príncipe João
20	1522	<b>Pranto de Maria Parda</b>	Lisboa
21	1523	<b>Tragédia Dom Duardos</b>	1 Maio (2ª v.) Muge ou Almeirim
22	1523	<b>Inês Pereira</b>	Tomar
23	1523	<b>Pastoril Português</b>	Natal – Évora
24	1524	<b>(Regateiras de Lisboa)</b>	
25	1524	<b>Vida do Paço (Dom André)</b>	Évora
26	1524	<b>Físicos</b>	Lisboa (8 Set.). ao Mestre Gil
27	1524	<b>Feira (das Graças)</b>	Natal – Évora
28	1525	<b>Frágua de Amores</b>	5 ? de Fevereiro, Évora ou Alvito
	1525	<i>...pode faltar uma peça.</i>	
29	1525	<b>Almocreves</b>	Almeirim – Évora
30	1525	<b>Aderência do Paço (Florisel)</b>	Almeirim – 25 Out. ou 1 Nov.
31	1526	<b>Templo de Apolo</b>	20 Jan
32	1526	<b>Tragédia de Liberata (Divisa de Coimbra)</b>	Abril ?
33	1526	<b>Ciganas</b>	1 Maio
34	1526	<b>Clérigo da Beira (Pedreanes)</b>	Out. – Nov. Alcochete
35	1527	<b>Nau de Amores</b>	20 Jan – Lisboa
36	1527	<b>Feira da Ladra (Escrivães do Pelourinho)</b>	Abril – Lisboa
37	1527	<b>Pastoril da Serra da Estrela</b>	15 Out – Coimbra
38	1527	<b>Donzela da Torre</b>	Dez. (Natal) Almeirim
39	1528	<b>Breve Sumário da História de Deus</b>	Mar-Abr – Almeirim
40	1528	<b>Díálogo de uns judeus sobre a Ressurreição</b>	Abril-Mai – Almeirim
41	1528	<b>Capelas</b>	Lisboa
42	1528	<b>Festa</b>	Natal – Lisboa
43	1529	<b>Triunfo do Inverno</b>	1 Maio – Lisboa
44	1529	<b>Juiz da Beira</b>	Lisboa
		**	
	(...)	(...)	
	1536	<b>Floresta de Enganos</b>	

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

## Outras publicações do mesmo autor

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

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

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

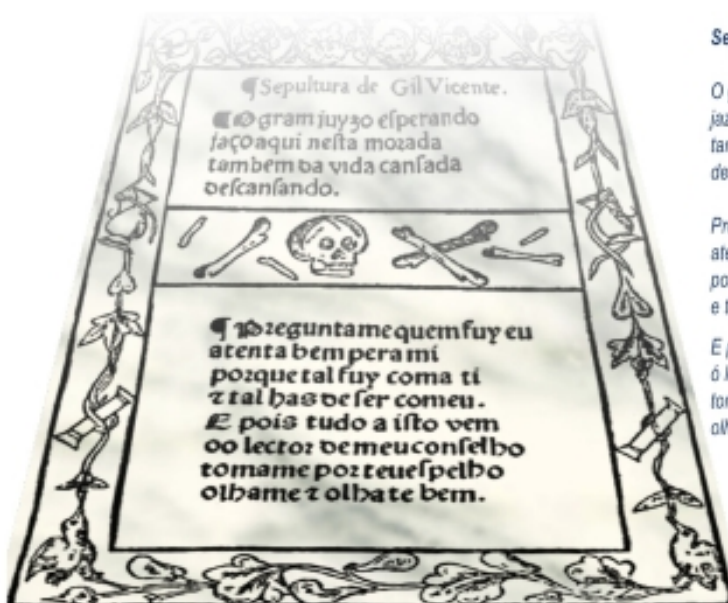


# 1502 1536

...na peça representa-se a concretização da resolução do conflito subjacente à acção dramática, e um dos objectivos do autor é que o seu público atinja a leitura do conflito primordial no desenvolver da intriga. Sobretudo porque uma boa parte da resolução desse conflito assenta na decisão de fazer intervir no Paço algo que vem de fora, introduzindo gente que vem do exterior, pessoas qualificadas mas de outro meio social, de uma outra elite em formação, e sobretudo porque com princípios éticos em clara oposição ao Paço. (...) Antes da acção teatral passar para o cenário do exterior da casa de Dom André com a entrada em cena do Ratinho cantando, desenvolve-se ainda no prólogo da peça, a exposição de partes da trama enredada que constituem uma consequência do conflito primordial, preparando o público para o que se vai passar na acção, sem deixar de o alertar para a questão de origem desse conflito. [Fidalgo] ... *Senhora, não consintais / vossa irmã pôr-se à janela. [Senhora] Eu terei bom tento nela / e logo sem deter mais / me vou dentro para ela.*

(...) o prólogo está constituído por um resumo sumário dos conflitos que se irão desenrolar na acção dramática da peça, concluindo-se numa fala do Pajem, sozinho, caracterizando o ambiente de sujeição a que o Paço o submete, a situação em que ele se encontra de facto, pela sua própria vida, onde não vê nenhum bocado donde haja contentamento, vida sem fundamento, que se quereria de obediência (pajem) e, por fim, declarando o nome da peça: *Vida do Paço...* Da seguinte forma: *Quem seus anos gasta em Paço, deve atentar que se a vida desejar, outra vida há-de buscar..., que eu a mesma conta faço.*

*Não este Triste modo de viver...*



## Sepultura de Gil Vicente

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

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

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

frontispício do *Livro das Obras*