

Gil Vicente Auto da Alma

Erasmus, o *Enquiridion* e Júlio II
História da Europa – 6

1508



Papa Júlio II (Rafael Sânzio)



Erasmus de Roterdão (Hans Holbein)



Custódia de Belém
(pormenor)
Gil Vicente, 1506

Noémio Ramos

2ª Edição (PDF) - 2013

Ficha técnica

Título Gil Vicente, Auto da Alma
Sub-títulos 1 - Erasmo , o *Enquiridion* e Júlio II
2 - As *figuras* e todos os autos.
3 - História da Europa – 6.
Autor Noémio Ramos
Localidade Faro – Algarve

Desenho e Capa Noémio Ramos
Revisão do texto Maria João Ramos

Data 2ª Edição, eBook PDF, 2013
ISBN 978-989-97749-4-0
Depósito Legal A Biblioteca Nacional de Portugal não aceita o Depósito Legal de eBooks (pdf, epub..., etc.).

Gil Vicente, Auto da Alma

Erasmo, o *Equiridion* e Júlio II

História da Europa – 6

Autor e Editor
Noémio Ramos

2ª Edição (eBook PDF)
ISBN - 978-989-97749-4-0

Faro, Novembro de 2013
A Biblioteca Nacional de Portugal não aceita o Depósito Legal de ebooks

Note que:

Nesta segunda edição, revista com a correcção de erros, retiraram-se algumas páginas correspondendo apenas ao que foi publicado em 2010 em *Gil Vicente, Auto da Visitação, Sobre as origens*. Por essa razão, os números de página da 1ª Edição (impressa) não correspondem aos desta segunda edição do livro.

Ficha da 1ª Edição (em papel)

(brochura impressa em Julho de 2008)

Ficha técnica

Título Auto da Alma de Gil Vicente
Sub-títulos 1 - Erasmo , o *Enquiridion* e Júlio II
2 - As *figuras* e todos os autos.
3 - História da Europa – 6.
Autor Noémio Ramos
Localidade Faro – Algarve

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

Classificação Arte, Teatro, Literatura – Renascença.
Filosofia, Estética.

Edição Inês Ramos
Desenho Noémio Ramos
Capa Noémio Ramos
Revisão do texto Maria João Ramos

Tiragem 1000 exemplares

Data Julho 2008
ISBN 978-972-990004-4
Depósito Legal 280323/08
Impressão Guide, Artes Gráficas, Lda.

1ª Edição (em papel)

(brochura impressa em Julho de 2008)

Auto da Alma de Gil Vicente

*Erasmus, o Enquiridion e Júlio II.
As figuras e todos os autos.*

História da Europa - 6

Autor

Noémio Ramos

Editor

Inês Ramos

LISBOA

2008



Abside da Basilica de São João de Latrão, Sede do Bispo de Roma.

A Arquibasilica do Santíssimo Salvador, foi desde o início, e ainda é, a **Santa Igreja Madre** (*Omnium Urbis et Orbis Ecclesiarum Mater et Caput*).



Aí se encontra a *Mesa* em que São Pedro celebrava a Ceia de Cristo, e onde só o Papa celebra a Eucaristia. Só ele se senta na *Cathedra Romana*, a cadeira do Bispo de Roma.

Rafael Sânzio
Disputa sobre o Santíssimo Sacramento
Stanza della Segnatura, Vaticana.
(1509-1511)



Contra-capa da 1ª Edição deste livro.

ISBN 978972990004 -4

Prefácio - 2ª. edição

Em Portugal, seja qual for o estatuto socio-cultural daqueles que se consideram mais letrados, informados ou mais bem formados, todos eles se mantêm avessos a sair da caverna, condenando ao ostracismo quem a abandonou e os pretenda encaminhar fora dela. Todavia, é natural que assim seja, pois, em geral, os intelectuais portugueses desde há séculos - sofrendo de provincianismo - sempre ficam (e estão) esperando que a formação e informação, e sobretudo a cultura, lhes chegue vinda do além, os atinja do estrangeiro, surgindo iluminada por ilustres ilustrados.

Que não descobri por mim mesmo estes pensamentos, sei-o bem, uma vez que tenho consciência da minha ignorância (...). Contudo, por deslexio esqueço-me, até, como e a quem ouvi tais pensamentos. ([Sócrates] em Fedro, Platão)

Esta edição digital vem dar uma resposta mais prática às inúmeras solicitações, recebidas de diferentes países, para o acesso ao conteúdo desta nossa publicação. Passaram mais de cinco anos sobre a primeira edição (brochura impressa em Julho de 2008) e dados os obstáculos em a adquirir, mesmo em Portugal, resolvemos realizar esta segunda edição do livro em formato digital.

Trata-se de um texto datado, o nosso conhecimento sobre a obra dramática de Gil Vicente tem progredido muito e, assim, uma melhor exposição sobre o *Auto da Alma* seria possível de realizar desde já, mas sempre confirmando e completando o que já ficou expresso na primeira edição. Porém, como entretanto avançámos com a publicação de outras peças - havendo ainda muitas em estudo, em meticoloso trabalho de interpretação - algumas delas, tal como esta, estão já disponíveis em edição digital. Tais títulos encontram-se aqui referenciados nas últimas páginas.

A nossa publicação mais recente - ***Gil Vicente, Exortação da Guerra, da Fama ao Inferno*** - consiste na análise da peça *Exortação da Guerra* e, referimo-lo aqui, porque a peça apresenta uma estrutura muito semelhante a *Alma* e, como esta, foi também bastante danificada pela censura de quinhentos, mais ainda nas partes constituintes (trechos e didascália) do *espectáculo*, onde a *Exortação* foi (quase) completamente destruída, pois enquanto que o ***espectáculo*** em *Alma* - com os hinos - é, na sua *forma aparente*, religioso, em *Exortação da Guerra*, do ponto de vista dos censores, a sua *acção* terá sido tomada como demoníaca. Ainda que em primeira edição, a publicação apresenta-se apenas em PDF, registada e depositada - de forma legal - fora de Portugal. A Biblioteca Nacional de Portugal não aceita o Depósito Legal de edições digitais e, neste país, não há entidade oficial responsável onde fazer o Depósito Legal de um livro em formato digital.

Faro, Novembro de 2013.
Noémio Ramos

*Como aquél triste que va caminando
com grave congoxa, hambriento, cansado,
per estéril tierra, y gran despoblado,
los cortos atajos siempre anda buscando.*

*Ansí yo, indino, que voy predicando
per este desierto de mi pensamiento,
estéril de ciencia, de gracia hambriento,
no cumple, ni quiero andar rodeando...*

Gil Vicente, 1506,
do *Sermão*, pregado em Abrantes.

Ordenações Manuelinas

LIVRO V

T I T U L O III.

Dos que dizem mal d'ElRey.

SE alguũ differ mal de seu Rey nom será julgado por outro alguũ Juiz se nom por Elle mesmo, ou por aquella pessoa, ou pessoas, a quem o Elle em especial cometer, e lhe será dada a pena segundo a qualidade das palauras, e pessoa, e tempo, e modo, e tençam, com que forem ditas; a qual pena se poderá extender até morte *inclusive*, tendo taces qualidades por onde o mereça.

Liv. V.

D

T I.

Preâmbulo

A *presença* do pensamento de Desiderius Erasmus Roterodamus nas obras de Gil Vicente, surge nos autos logo após as primeiras publicações polémicas do religioso retórico de Roterdão. Contudo, o autor dos autos, acompanhando as suas publicações, exerce fortes críticas a muitas das suas ideias, colocando-se sempre bem acima das ideologias e dos acontecimentos que delas se desenvolvem.

Erasmus está *presente* em *Frágua de Amor*, *Nau de Amores*, *Jubileu de Amores*. Logo de início, está em *São Martinho* e *Alma*. E *Floresta de Enganos* presta-lhe uma última homenagem, mas está também *presente* noutros autos.

Erasmus emerge nos nossos estudos ao fim de um longo processo de pesquisa, iniciado com a figura de Gil Vicente em *Todo-o-Mundo e Ninguém*, no *Auto da Lusitânia*, uma pista obtida na sequência do nosso estudo sobre a possível origem dos *Maiores*, dos *Maiores* de Olhão, dos Açores, da Beira Baixa e Alto Alentejo, de Valência de Alcântara, de Múrcia, etc.. Pois após algumas leituras de *Rubena*, porque aí encontrámos um verso igual a outro lido em *Lusitânia*, apercebemo-nos do Cisma em Cismena e João presente enquanto príncipe. Identificada a *analepse* na narração, o parto de Rubena, o *Enquiridion*, os cinco anos de Cismena que depois dos quinze é levada por um príncipe da Síria (Lutero), criado (da criação) de Felício (Erasmus), o homem dos adágios, que se esfuma ouvindo-se no seu próprio Eco, como Eco se auto-destrói por amor a Narciso (frei Narciso em *Romagem*), depois, foi estudar todos os autos, toda a literatura da época e a época. E não mais parar. Com o trabalho de estudo a ser concluído há que expor, há que escrever!

Em resposta à questão que então nos colocámos, por onde começar a exposição das nossas análises dos autos, não tivemos dúvidas! A nossa preferência vai para os autos dos anos 20 e 30 em diante, todavia, pela lógica de aperfeiçoar o nosso estudo, decidimos começar pelo princípio. A ordem cronológica deve ajudar-nos não só a uma melhor compreensão dos factos históricos, como a observar a evolução do pensamento do autor. Tendo presente, que com os avanços, em muitos momentos haverá que voltar atrás para refazer conceitos previamente estabelecidos. Deste modo, pensámos que após realizados os primeiros dez (autos) volumes estaríamos em condições de lançar a obra. Porém, eis que antes chegámos ao *Auto da Alma* e constatámos que, comprovadamente, este é o seu primeiro auto em Português, e estamos quase a completar agora os seus 500 anos. Um bom motivo para avançarmos e iniciarmos a publicação da obra de Gil Vicente, antecipando a publicação deste auto em desfavor dos autos da primeira fase.

E com este Auto publicámos parte fundamental do apoio necessário ao estudo das obras: a *metodologia da análise da acção dramática*, demonstrada com a análise do *Íon* de Platão. Além do estudo daquelas obras de Platão que considerámos fundamentais para o estudo de Gil Vicente, apresentámos também a nossa análise do *Preâmbulo da Copilaçam* e da *Sepultura de Gil Vicente*.

Considerámos ainda indispensável apresentar de forma coerente o pensamento de Platão sobre a Arte e a Dialéctica, tal como pensamos que terá sido interpretado pelo autor dos Autos, e não apenas pela *opinião da maioria*, daquela maioria que se recusa a sair da caverna e está disposta a nos linchar.

Uma leitura da *Poética* de Aristóteles – obra que pensamos ter influenciado o autor na elaboração dos autos da sua primeira fase, portanto, logo desde o início da sua carreira conhecida, do *Auto da Visitação* – deixámos para quando publicarmos as nossas análises desses autos, se para isso viermos a ter oportunidade.

De todos os autos de Gil Vicente que até hoje nos foram dados a conhecer, o *Auto da Alma* é, sem dúvida nenhuma, o que primeiro foi escrito em Português. E pode ser a mais antiga peça de teatro, conhecida, escrita em Português, pois nada nos garante que alguma das peças de Henrique da Mota lhe seja anterior.

Henrique da Mota (1475?-1550?), em 1508 era ainda muito jovem, e as suas peças conhecidas, os *arremedos* publicados no *Cancioneiro Geral*, podem ter sido escritos entre 1509 e 1515. Pois a avaliar pelas datas que os especialistas têm atribuído às peças de Gil Vicente (*Alma*, por exemplo), também as datas atribuídas às cinco peças de Henrique da Mota podem navegar em águas semelhantes. De qualquer modo, os *arremedos* de Henrique da Mota não são exactamente encenações de uma acção teatral, são peças para serem ditas, recitadas, por diferentes pessoas que exibem os seus dotes perante um grupo, e assim, nestas peças será mais importante a forma do texto e a sua musicalidade do que a acção que se evoca nos versos – até porque a acção não se passa em cena – a acção é apenas *narrada*. É também muito diferente do teatro grego, onde a acção também não se passa em cena, mas é nela evocada por uma descrição dramatizada pelo protagonista. Em Gil Vicente, de um modo diferente, toda a acção é colocada em cena! Na sua época, em Portugal, seriam duas formas de Arte diferentes, uma literária, a de Mota, e a de Vicente a *coisa nova*, o novo teatro.

Melhor referenciando ainda, todo este nosso trabalho de que agora iniciamos a apresentação com os 500 anos do *Auto da Alma*, incidiu sobre a totalidade da obra de Gil Vicente, toda ela considerada no seu conjunto, mas também sobre os autos anónimos do século xvi disponíveis ao grande público em Portugal, e até alguns reservados das Bibliotecas Nacionais de Espanha e Inglaterra. Além disso, depois de transcrevermos os autos anónimos quinhentistas para uma leitura actualizada, foi necessário reiniciar um estudo complementar da literatura da época, sobretudo da portuguesa. A nossa investigação não quis deixar nada de parte, pois após o

esboço da concretização do trabalho, tivemos o cuidado de confrontar as nossas conclusões com as obras da especialidade até agora publicadas, que sem dúvida tinham de merecer a nossa atenção.

Em Julho 2005 publicámos um pequeno estudo etnológico sobre os *Maiores*, a que demos o título de *Os Maiores de Olhão e o Auto da Lusitânia de Gil Vicente*. Todavia, apesar de, com a nossa exposição insistirmos na necessidade de dar atenção às questões da Cultura, ao mesmo tempo que solicitávamos a atenção dos responsáveis pela presidência da *Faro Capital Nacional da Cultura 2005*, e dos seus responsáveis sectoriais, e ainda dos responsáveis pela Cultura das Câmaras de Olhão e Tavira, para a importância dos *Maiores*, apesar da nossa insistência constante, até hoje, pelos organismos responsáveis pela Cultura, ou pelo Saber, não foi dado ainda qualquer sinal claro de terem conseguido entender a questão dos *Maiores*.

Na verdade, foi o nosso trabalho de investigação sobre os *Maiores* que, em 2005, nos levou através de Leite de Vasconcelos, ao *Auto da Lusitânia* e a Gil Vicente. E com os *Maiores*, despertámos para toda a sua obra dramática, porque até aí apenas conhecíamos o que era habitual ao comum dos portugueses, o *Auto da Barca do Inferno*, da *Inês Pereira*, da *Índia*, da *Alma*, e pouco mais, mas sempre interpretados como é tradicional no nosso país, pela visão do *parvo*, dirigida à nossa *alma simples*, e nunca pela visão do *filósofo*.

Na verdade, será muito difícil que, sem que se compreendam os *Maiores*, ainda que os *Maiores* actuais, alguma vez se compreenda a *língua de Gil Vicente*, que em muitas das suas obras faz referência a esses bonecos e ao *dia de Maio*, e algumas vezes os coloca em cena nos seus autos, como em *Lusitânia*.

Todavia os especialistas não deram a mais pequena atenção àquela nossa publicação, apesar de estar nas estantes da BNP e constar do seu ficheiro, mesmo na Internet. Certo é que todos os anos se publicam vários estudos sobre Gil Vicente, e até textos para apoio ao ensino, e na sua grande maioria os seus autores são pagos, e as editoras vêm pagas as suas edições por subsídios do Estado e ou de outras Instituições. Por esta razão, deve aqui ficar bem expresso que os nossos estudos, as publicações, os serviços Internet e muitos outros, necessários às nossas investigações, assim como os seus resultados, isto é, estas edições e a sua distribuição, não são resultado de quaisquer apoio de entidades públicas ou de instituições privadas. Tudo foi feito à nossa despesa, pois compreendemos que não devemos entregar o nosso trabalho a quem não está preparado para o receber, ou a quem é incapaz de o compreender, como nos ficou claro com a iniciativa de *Capital da Cultura, Faro2005*.

Como é costume dominante neste país, será provável que estes nossos escritos venham a ser silenciados, talvez a pretexto da sua transparência, como acontece com muitos outros autores que hoje são *ignorados*, pois também noutras épocas isso mesmo aconteceu, outros foram silenciados em vida, e sempre por aqueles que dominam as teias do poder e da comunicação.

Como é evidente, a não ser que haja uma inversão completa da *corrente* política e social, o que não se mostra previsível por aquilo a que assistimos no quotidiano, ninguém pode esperar nada deste nosso país – nem velhos nem jovens têm hoje nada a esperar deste país – e, de alguma forma, foi a algo de semelhante que Gil Vicente assistiu, embora então o *processo* fosse bastante mais lento. E é isso mesmo que o autor nos transmite nas suas obras quando se refere a Portugal.

Assim também, mais tarde ou mais cedo, haverá um *sábio*, um *especialista*, que desvirtuando as nossas investigações, ou pelo menos desvalorizando-as, encontrará uma forma, bem paga pelo Estado, ainda que de través, de levar a efeito um projecto grandioso, que poderia ser o nosso desde o início, e então poderá produzir para a Europa, não um original, mas uma imitação. O que será sempre abençoado pelos *especialistas* europeus, que afinal, quanto a Gil Vicente (como a muitos outros portugueses) nadam nas mesmas águas que os *especialistas* portugueses. Pois esta é a normalidade da *vida cultural*.

O leitor curioso, como também o especialista, não irá achar estranho as reduzidas citações de autores *vicentistas* neste nosso texto. A verdade é que aquilo que vamos expor em nada se assemelha ou aproxima ao que se tem dito acerca dos autos de Gil Vicente. E isto mesmo ficou registado quando tratámos da análise do *Auto da Visitação*, que está ainda por publicar.

Assim, apesar de por princípio, não haver citações senão em casos muitos pontuais, os nossos leitores devem ficar a saber e conhecer as obras que estão disponíveis ao estudo dos autos de Gil Vicente, aquelas que nos sentimos obrigados a ler, que considerámos bastante úteis e que estudámos com atenção.

Não deixámos para trás as publicações, de autores referenciados em *Leituras*11 BN, ou nos livros das *Actas do Congresso Internacional Gil Vicente 500 anos depois*, e, como deve ser evidente, de toda a bibliografia que para aí convergiu, ou daí surgiu, como as publicações dirigidas por Osório Mateus, da Quimera, como o CDROM *Gil Vicente Todas as Obras*, ou a grande edição da INCM em cinco volumes de *As obras de Gil Vicente*, aliás um excelente trabalho de inventariação realizado sob a direcção de José Camões, e a muita bibliografia referenciada nestas últimas obras e até agora produzida. Todavia, apesar de todos estes esforços, e a avaliar pelos resultados dos estudos realizados sobre Gil Vicente, como sobre os demais estudos, seja de História e Literatura, sejam os estudos das Artes em geral, e essencialmente sobre todos os estudos do *Belo produzido pelo Homem*, devemos lembrar o *sofista* (sábio) Hípias, no *Hípias Maior, e Menor*, pelo que remetemos para a leitura da nossa publicação, *Gil Vicente e Platão, Arte e Dialéctica*.

Rogamos a máxima paciência aos nossos leitores, e sobretudo aos peritos nestes assuntos, pedindo que não procedam connosco como Hípias para com o *amigo* de

Sócrates, quando manifestava o seu furor perante as afirmações do *amigo ausente*. Hípias, o auto-proposto especialista nas actividades belas, nas coisas do Belo (na Arte), dirige-se nestes termos a Sócrates (*Hípias Maior*, Platão):

Mas quem é esse homem, Sócrates? É muito mal-educado para se atrever a dizer palavras tão vulgares num tema tão sério. (288d) ...

Por Hércules! Que homem é esse, Sócrates? Não me queres dizer quem é? (...)

Pois, já sei que é um homem com muita falta de instrução! ...

Vai para o diabo! Estas perguntas desse homem nem sequer são reverentes.

Uma homenagem seja feita a Anselmo Braamcamp Freire pelo seu excelente trabalho de investigação, único e exemplar, sem dúvida o mais válido contributo aos estudos sobre Gil Vicente. A ele ficámos a dever a identificação das personalidades, da grande maioria, que por todos aqueles nomes e títulos, o dramaturgo refere nos seus autos, bem como um conjunto organizado de informações, de referências e documentação, valiosos para quaisquer estudos sobre a época e os autos. E além disso tudo, este autor realizou também em *Vida e Obras de Gil Vicente trovador mestre da balança*, uma demonstração cabal, levando à evidência que só podia ter havido um, e um só, Gil Vicente na Corte portuguesa naquele tempo. O facto de não ter sido entendida essa demonstração, e de se ter colocado como princípio que um ourives, que na época era um escultor, por lidar com ouro, tinha necessariamente de ser rico – talvez roubando o ouro aos clientes – parece-nos uma afronta a qualquer inteligência.

Pois como nos diz Braamcamp Freire, se houvesse mais que um Gil Vicente seria obrigatório diferenciá-los, o que nunca aconteceu, foi um problema que nunca se colocou à Corte portuguesa, entenda-se também à tesouraria da Corte. Se alguém tem dúvidas, se alguém considera que poderia ter havido mais que um Gil Vicente, no mesmo momento histórico, no mesmo meio cultural, a frequentar os mesmos espaços e a conviver com as mesmas pessoas, e dois ou mais deles com o mesmo nome, serem pessoas fora do vulgar, para não utilizar o termo geniais, então esse alguém, se ainda existe, deve demonstrar isso com a respectiva documentação apropriada, e não vir colocar dúvidas boçais, tais como as que se colocaram noutros tempos, antes de Braamcamp Freire.

Do mesmo modo, é preferível dizer que se desconhece o local de nascimento de Gil Vicente, a inventar, ou apresentar suposições, fruto de desejos provincianos, ou acreditar e mencionar quaisquer outras tretas sobre a sua origem. Porque, então, talvez fosse preferível e muito mais digno aceitar a palavra do autor dos autos, e, ainda que fosse de um modo figurativo, acreditarmos na autobiografia que nos deixou no *Auto da Lusitânia*.

E por fim, a questão de *aparentemente* surgirem duas assinaturas diferentes de Gil Vicente, duas grafias diferentes em documentos distanciados em cerca de vinte anos, deve ser esclarecida. E a argumentação de que durante esse tempo a grafia evolui, embora seja verdade, pode não ser um argumento de todo aceitável. Mas a verdade é que a resposta a isso, está no próprio documento, no recibo de 1535. Pois ficou então registado por Jorge de Figueiredo Correia, em anotação distanciada do texto do recibo, no fim da página do próprio documento:

*8000 reais no tesouro a Gil Vicente de sua vistoria deste ano de 35. [ponto]
Por seu filho Belchior Vicente.*

Assim, depois de se ter lavrado o recibo do pagamento a Gil Vicente, porque é a quem se está de facto a pagar, a adiantar *por conta da quantia que anualmente tem a receber...*, como é o seu filho Belchior que está a levantar o dinheiro, e a assinar pelo pai, logo houve o cuidado de o confirmar.

Gil Vicente recebeu, mas a assinatura e o recebimento está a ser feito ***por seu filho Belchior Vicente***, que o faz por seu pai, a quem se adiantam por conta desse ano, os oito mil reais. Assim, o seu filho Belchior só é mencionado na anotação de pé de página, com o texto que já transcrevemos, pois de resto, todo o documento se refere apenas a Gil Vicente. A anotação seria escusada se o documento tivesse sido assinado por Gil Vicente, porque o próprio texto da anotação corresponde ao que já estava escrito no corpo do documento, no próprio recibo. A verdade é que nunca foi dada grande atenção aos documentos, porquanto basta olhar para este para se constatar a anotação de pé de página, anotação que tem sido mal transcrita, porque transcrita antes do último parágrafo e da assinatura do recibo¹.

De facto não se verifica a existência de duas grafias diferentes de Gil Vicente! Como se diz no documento, a referida quantia a adiantar a Gil Vicente, foi então recebida pelo seu filho Belchior, que na ausência do pai, além de receber a quantia, terá assinado o recibo, e, em vez de assinar o seu próprio nome, como hoje é norma (talvez o não fosse naquela época), assinou (ou imitou) o nome do seu pai, a quem de facto era adiantada a referida quantia. As respostas às contradições aparentes, nem sempre têm de ser complicadas, e, simplesmente por aquela razão, podem as assinaturas diferir. Se por acaso se conhece a grafia de Belchior Vicente, que talvez conste no processo em que este se pronuncia em Abril de 1540, sobre pagamentos e continuação ou conclusão da obra de pintura deixada incompleta pela morte do pintor Francisco Henriques em 1519, amigo, e frequentador da casa de seu pai, talvez seja possível estabelecer uma comparação.

Sobre as tentativas de datação do *Auto da Alma* a 1518, uma obra que *celebra* a vida humana, social e ideológica, julgamos desnecessário abordar o assunto, pela

1 Ver foto do documento e sua transcrição em apêndice.

clara evidência dos resultados da nossa análise. Já sobre a confusão, ou a pretensão de intercalar qualquer auto entre as três partes do *Auto das Barcas*, pensamos que devemos avançar com algumas considerações sobre esta obra.

O *Auto das Barcas* é um *juízo final*, um tema que, estamos nós em crer (nossa hipótese), estaria interdito pela Igreja naqueles anos, mas anos mais tarde seria um dos temas mais comuns nas artes do século xvi. É um *juízo final* do autor sobre a Igreja e a Religião. Como todas as outras obras do autor o seu tema latente é o Poder, as forças e estratégias em curso na Europa, e a peça só atinge os seus significados mais profundos com o conjunto das três partes.

O autor, no período em que se começa a dedicar mais ao teatro, não iria intercalar qualquer outro auto entre as três partes da sua mais extensa obra!

No mundo das hipóteses, entre 1516 e 1517, Gil Vicente decide abandonar todas as suas outras actividades para se dedicar inteiramente ao teatro e às artes que se nele integram: criação dos textos, dos poemas, dos cenários e figurinos, e certamente também da música. Pouco tempo depois (entre 1517 e 1520), terá *criado* um local em Alfama para apresentar (representar) as suas peças a um público mais vasto e popular, e neste contexto, o auto *Quem tem farelos*, terá sido então a primeira peça a ser aí representada, como na sua didascália se pretende referir. Embora este auto seja de data anterior.

A par desta iniciativa o autor pretende criar obras de maior dimensão, obras que na Corte não são possíveis de apresentar pelo tempo de duração da sua representação completa, pois a família real e os cortesãos, não suportariam estar durante muito tempo a assistir a uma peça de teatro mais completa, sobretudo indo além do simples divertimento que constituía o seu objectivo. Todavia, com o afastamento de muitas outras tarefas a primeira opção do autor é criar e escrever teatro.

Inicia-se então o seu período de maior produção, passando a frequência de uma peça por ano para três, por vezes quatro, nos anos vinte e trinta. Para o *Auto da Barcas*, a *Divina Comédia* de Dante começa por ser a sua primeira fonte, mas depois da divisão em três partes, o início da primeira e a necessidade de dar forma à sua *visão do mundo* – uma visão actualizada – o autor ultrapassa a influência. Com a ideia de construir cada uma das partes, com a autonomia suficiente para ser entendida pela alma mais simples, lida como uma unidade significativa, deixa apenas uma certa complexidade residual para ser lida pela alma mais complexa, e no conjunto das três partes do auto completará o seu conteúdo, dando então um sentido universal ao *Auto das Barcas*.

Contudo, o trabalho para a Corte portuguesa não permitirá a Gil Vicente continuar a criar peças tão grandes com as desta época. Apesar do gosto pelo seu teatro ir crescendo na Corte, o tempo de duração das representações não pode ultrapassar as conveniências da Corte e dos cortesãos, onde o grupo de pessoas com maior

poder, incluindo o rei e familiares, não compreende o alcance da sua Arte. Todavia, é o trabalho na Corte portuguesa que lhe dá acesso ao saber e ao trabalho, que lhe garante a informação e o sustento, o seu modo de vida. O *Auto da Barcas* é apenas a sua primeira peça do período mais importante do seu trabalho como dramaturgo, que atingirá muitos pontos altos, nos anos vinte e trinta.

Faro, 2008.

Sobre o estudo das Obras

*Eu estava cá no chão,
com outro desmazelado
do teatro, tão alongado,
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

Estes dez versos podem figurar toda a sua obra.

Estudar Gil Vicente hoje, implica que se corte pela raiz com uma tradição iniciada há mais de um século com o gosto romântico pela Idade Média, uma tradição que *fabricou o medieval* talvez pelo desejo de o encontrar – foi iniciada pela Edição de Hamburgo (1834) com o *Ensaio sobre a vida e escritos de Gil Vicente*, um texto constituído por um conjunto de suposições e opiniões, a que se juntaram algumas referências documentadas para melhor cimentar os erros – que assim se desenvolveu na base de um *ideal do romantismo*, o medieval. A opinião mais gravosa, que permanece ainda hoje, foi sem dúvida a suposta influência nos *mistérios franceses*, como no exemplo onde se fala de Satanás e Belial (e depois Lucifer), mas esquecendo que a caracterização desses *diabos*, tem origem no significado grego dessas palavras, e que foi deste último modo que Gil Vicente veio a utilizar o Diabo (Satanás, o *acusador*) das *Barcas*, ou de *Alma*, o *príncipe deste mundo*, ou o *diabo* grego, palavra cuja raiz quer dizer: *adversário, oponente, inimigo – fustigar, enganar...* Tal como a *hierarquia infernal* que, como a *hierarquia angélica*, poderá ter sido lida pela *Suma Teológica* de Tomás de Aquino, ou numa qualquer outra fonte comum a Erasmus e ao autor dos autos.

Um corte com o romantismo é essencial para compreender Gil Vicente.

Impõe-se um corte, embora um corte que requeira o máximo respeito pelos investigadores que se dedicaram seriamente ao estudo das obras do mestre, impressas na *Copilaçam de todas as obras de Gil Vicente* de 1562.

Um outro corte necessário e fundamental, deve ser dado com o afastamento de uma concepção provinciana, introduzida por um bom número de portugueses que criaram e estabeleceram a imagem de um Gil Vicente religioso e com escassa formação. De facto, e apesar de ninguém ainda ter feito considerações afirmativas e correctas sobre as suas origens, é frequente encontrarmos a ideia de que Gil Vicente

não teria tido formação académica (Michaelis, Teyssier, etc.), faria parte de um meio social popular muito afastado dos intelectuais, e que, embora trabalhando para a Corte não se integrava nesse grupo social.

Todavia, queremos acreditar que talvez não nos tenhamos dedicado, nós todos, a estudar seriamente a obra de Gil Vicente. Na verdade, um tal estudo dificilmente poderá ser dado como concluído, considerando os vastíssimos aspectos e áreas do saber que envolve a sua obra teatral, mais pelo lugar e época histórica em que foram criadas, a cultura envolvida e os momentos em que se desenvolveram as ideias que lhe servem de suporte. Mas também porque cada momento histórico tem o direito e o dever de fazer e refazer a sua própria leitura e análise.

Convém sublinhar que os nossos estudos sobre a obra de Gil Vicente se basearam sempre no conteúdo dos autos, na *acção dramática* de cada peça. Tentámos, tanto quanto possível, fazer com a língua portuguesa o nosso trabalho de casa, da casa, e assim possibilitar que outros, em conjunto ou em paralelo com outros países e outras línguas, tornem possível realizar os estudos que possam melhor relacionar os autores europeus da época.

Lembramos no entanto, que estes nossos estudos, estas nossas *interpretações*, são apenas uma pequena parcela dos estudos que serão necessários realizar após esta *nossa leitura* da obra de Gil Vicente. As áreas do saber envolvidas são demasiadas, e muito vastas, para que possa ficar – como hoje se vai tornando hábito dizer, por disparate – *de uma vez por todas*, concluído o estudo sobre o teatro e o pensamento de Gil Vicente. Todavia, aprofundar os estudos requer sempre uma maior escala e largueza de conhecimentos, mas também de especialização.

Nos tempos de hoje, jamais uma só pessoa poderá abraçar todos os aspectos da obra de Gil Vicente, mas a maior dificuldade de hoje, como de ontem, e especialmente em Portugal (mas não unicamente), continua a ser o facto de, por parte das Academias, se verificar um muito fraco entendimento, ou uma total ignorância, do que é a Arte. Os mais recentes estudos sobre, ou de tradução da *Poética* de Aristóteles, têm demonstrado que mesmo a nível internacional, a grande maioria dos estudiosos continua sem perceber o que é a Arte, e até mesmo sem entender bem o que diz Aristóteles na *Poética* (ver Edição da Gulbenkian de 2004).

Porém, este não será um trabalho para definir o que é a Arte, nem sequer para tentar transmitir a alguém um qualquer conceito de Arte. Os *sabichões*, mas também os incompetentes, diriam logo que: “o conceito de Arte é livre. Não é como em Ciência, cada pessoa forma o seu próprio conceito de Arte...” Nós diremos apenas: pois, *quanto erro!* ... *Pois fiquem com ele*. Que guardem bem tais conceitos, ou preconceitos. Pois ninguém vos quererá tirar essa “liberdade”!²

Repare-se nos autos de Gil Vicente, sobretudo nas relações entre as personagens. Na relação entre o protagonista, o carácter atribuído, e a *figura* em cena, entre o

2 Ler: *Gil Vicente e Platão, Arte e Dialéctica*. ISBN: 978-972-990005-1

objecto referido e o *formulado* (a criação do autor), entre os *objectos* representados na personagem, que pode ser mais que um, e o seu representante. Melhor ainda, repare-se na relação criada por Gil Vicente entre o *Parvo* e o *Filósofo*. As duas personagens que protagonizam o apresentador da sua última obra, *Floresta de Enganos*, a figura do autor, Gil Vicente, numa dualidade da sua própria consciência em confronto com o seu meio social e cultural. O autor tentando por uma última vez deixar-nos mais uma ponta solta da sua autobiografia. Uma ponta do fio da meada, que no caso, nos sirva de pista para distinguirmos a diferença – entre o complexo de harmonias formuladas nas suas obras de Arte – no diálogo aqui expresso entre o *Filósofo* e o *Parvo*, na *dialéctica* do seu confronto, na *acção* e nas palavras, a *expressão e entendimento* do *Parvo*, a nossa *alma simples*.

Filósofo *Que lo traiga desta suerte
al comer y al cenar,
al dormir, y platicar...,
esto so pena de muerte,
que no lo pueda dexar...* 25

Parvo *Hasta el morir!...
¿ Has te d'ir ?*

Filósofo *¿ No me dexarás decir
la causa que me ha traído ?*
Parvo *Hasta la mañana ¡*
Filósofo *Déxame ora ser oído* 30
desta gente cortesana.

Parvo *Mi amo, aquí hablaré yo,
y cuando en casa estuviéredes
hablá cuanto vos quisiéredes,
que nunca os diré de no...,* 35
aunque quebréis las paredes !

Filósofo *Habla, por ver que dirás...
Oh quién no sintiese más
de lo malo ni de lo bueno,
de lo suyo, y de lo ajeno,* 40
de cuanto tú sentirás.

(...)
*Yo, no sé quién sufrirá,
y a quién no enhadará
los desvaríos que aquí van.!*
Parvo *Mirad vos, quién sufrirá...,* 65
las muchachas que aquí están ¡

	<i>¿ Has te de ir hoy ?</i>	
Filósofo	<i>Dexa ya esa necedá j...</i>	
Parvo	<i>Y pensáis que faltará otro, mi amo garrido ?</i>	70
Filósofo	<i>Señores, yo soy venido...</i>	
Parvo	<i>Señores, ahora llegamos j</i>	
Filósofo	<i>Calla, necio dolorido !... Mejor fuera consumido el día que nos juntamos...</i>	75
Parvo	<i>Decid nuestro amo, veamos: ¿Son mejores de comer las grajas, o los milanos ?</i>	
	<i>¿ Y más, sabéis qué yo querría ? Dormir cuatro, o cinco meses...</i>	80
Filósofo	<i>Ya deseo que dormieses..., por que la embaxada mía no la empidan tus reveses.</i>	
Parvo	<i>Pues mi amo, echaos vos, y dormiremos a la una j</i>	85
Filósofo	<i>Menguada estaba la luna cuando nacimos los dos..., y contraria la fortuna.</i>	
	<i>Después dormiré, amigo, en tanto, tú dormirás y no soñarás conmigo, mas yo soñaré contigo..., por cuanta pena me das.</i>	90
	<i>Porque, cualquiera pasión, a según veo y entiendo que se siente con razón..., ni velando ni dormiendo se consuela el corazón.</i>	95
Parvo	<i>Pues aborrís la dormida, no os vais por ahí andando..., ni me llevéis arrastrando nuestro amo, por vuestra vida, por vos irdes escapando...</i>	100

Um trabalho para mostrar a Arte de Gil Vicente e *tomar consciência* plena do *que é a Arte*. Constatar que a Arte, como é normal, se dirige sempre à *inteligência*

humana, que não é exactamente uma linguagem, porque uma linguagem é, e tem de ser, um meio versátil para comunicação – também os animais a possuem, e também as podemos criar artificiais – e não é um fruto da *expressão* humana, porque *as expressões e emoções humanas, quaisquer que elas sejam, estão sempre em todas e quaisquer que sejam as nossas actividades, tanto como na Arte*.

Bastará uma breve leitura do capítulo dezanove da *Poética*, para podemos verificar que já Aristóteles alertava que as *expressões*, as *formas de expressão humana*, como a *dicção* ou outras, não fazem parte da Arte da Poética, tais questões dizem respeito unicamente aos actores que se devem preparar para melhor figurarem as personagens das obras de Arte, deste ou daquele autor.

Repetimos: as nossas *emoções*, a *ira e todas as paixões penosas ou aprazíveis da alma*, as suas *formas de expressão*, como as nossas diversas *linguagens*, estão presentes em todas as *actividades humanas*, tanto como na Arte, como Platão afirma no Livro X da *República* (606d), e portanto não servem de um modo específico para caracterizar, apoiar, ou contribuir para qualquer definição de Arte.

Têm-se realizado leituras sucessivas de todas as obras de Gil Vicente, desde há alguns séculos estudadas por diversos teóricos e cientistas das *letras*, e apesar dessas obras já terem sido encenadas por diversas vezes e apresentadas ao público, ensinadas nas escolas e universidades, continuam a esconder a Arte, as *Obras de Arte* criadas por Gil Vicente continuam ilegíveis, invisíveis, encobertas. E se assim vem sucedendo, a causa não é apenas o seu carácter enigmático, a causa é sobretudo uma ignorância generalizada em relação às questões da Arte.

O autor dos autos, nos seus textos, soube usar de toda a eloquência exigida para expor a sua obra, mas ao mesmo tempo viu-se forçado a esconder dos *praguentos*, dos perseguidores do saber e da inteligência, algo mais que as obras comunicam. Os *textos das obras*, sem uma encenação adequada dos autos, deixam incompletas as formas que se criam em cena, no *palco*. Contudo, o próprio autor deixou-nos um modelo de encenação das suas obras, que, de um modo pedagógico exemplifica no seu projecto de encenação – o seu Auto dentro do Auto – no *Auto da Lusitânia*.

É necessário saber ler, e saber ver a *Obra de Arte* presente em cada peça, em cada Auto, senão, tudo se passará sem que o leitor se aperceba dela: não se apercebe nem da Obra nem da Arte. O público que não chega a apreender a *Obra de Arte*, fica naquela situação do espectador *esperto* que dá conclusão à leitura dos *sabichões*, *especialistas*, tal como Gil Vicente os representa figurados nos *clérigos boçais*, em Dinato e Berzabu, que, perante o *Todo-o-Mundo e Ninguém*, se ridicularizam. Sim, de facto, Dinato e Berzabu constituem o retrato do analista *especializado*, analisando Gil Vicente (pelo seu *Maio*), analisando o autor e as obras.

Contudo, na grande maioria das vezes, a responsabilidade pela leitura da obra dramática é do encenador, do director de cena, que precisa entender a obra e saber

recriar a sua encenação, oferecendo a sua leitura ao público depois de bem assimilado o *mythos* da obra, tal como Gil Vicente o recomenda no *Auto da Lusitânia*.

Ora, para nosso pesar, a grande maioria das vezes a leitura oferecida ao público pelos encenadores, tem sido a leitura de Dinato e Berzabu nas suas diversas formas: o clérigo que interpreta cada passo, o que aceita a interpretação, e o que se conclui pela lógica de cada passo da interpretação que não passa pelo interpretante, lendo-se o particular sem se ler (*ver pensante*) o geral, sem atingir o Belo na sua *clarividência*. Na verdade, não é este o lugar nem caberia aqui maior explicação a este respeito, e a alguém interessado propomos a leitura de *Gil Vicente e Platão, Arte e Dialéctica*.

Sendo a Arte uma actividade humana normal, como qualquer outra actividade, como qualquer outra *técnica*, como qualquer outro *saber*, ou *conhecimento*, porque é que atingimos esta situação de tanta ignorância sobre a Obra de Arte?

As Artes plásticas na generalidade do sistema universitário

As Artes plásticas constituem o núcleo da questão, com a sua *aparência* fácil e acessível a toda a gente. Ora, para as universidades portuguesas, no prosseguimento da sua tradição medieval, a Arte é uma habilidade manual, *mecânica*, é o fruto de uma actividade motora do indivíduo, ou sensorial e motora, ou a *expressão* pessoal de um indivíduo *dotado* (?). E pouco mais se consegue ir além disto!

Os *melhores especialistas* em Artes plásticas, que gerem as *Instituições públicas e privadas* dedicadas às Artes e à Cultura, são em Portugal, ou pessoas formadas em *educação física, motricidade humana, locomoção, ginástica ou desportos*, ou advogados, ou os “jornalistas” que se *especializaram* em ver (assistir a) filmes, teatro ou exposições, que são desde logo considerados *críticos de arte, homens do renascimento*. Ou ainda, os especialistas em *educação de infância*, pois estes, ou *estas*, compreendem muito bem as emoções humanas, e aprofundam todos os aspectos daquilo que denominaram *expressões* – termo pelo qual genericamente designam as Artes – são também estes e outros os *especialistas* de uma “formação” conhecida pelo nome de “*Educação pela Arte(!?)*”.

As elites académicas, sociais e políticas, que em Portugal são de algum modo responsáveis pela opinião pública e pelo que se veicula pela comunicação social, permanecem envolvidas por concepções mais ou menos boas da Arte, ainda que algumas dessas concepções envolvam os mais modernos meios técnicos, como a biotecnologia, a informática, a robótica, a tecnologia aeroespacial, etc., que, aliada às *teorias da informação* e à semiótica, lhes fornece a “*aparência*” do saber.

São exemplos deste tipo de opiniões sobre a Arte, alguns dos projectos pagos com dinheiro públicos através das mais altas instituições do Estado ou privadas, ditas de serviço público, como a arte produzida por Robots, ou o *Classificador de Poemas*. Ou, as *aplicações em arte* – como se a Arte admitisse aplicações – das mais recentes teorias psicológicas sobre os sentidos e as emoções humanas. Ou as teorias ontológicas e conceptualistas ditas mais *modernas*, evidenciando ainda assim e cada vez mais, nas suas *novas* concepções, essa mesma boçalidade.

Nem mesmo o ensino dos clássicos foi assimilado, seja a *Poética* de Aristóteles seja a *leitura de Platão*, que quanto às Artes é realizada ao nível de *Íons*, enquanto que outros, como Hípias, são colocados em lugares chave das Instituições, e convidados pelos *Governos e Assembleias*, expõem em conferências representando o país em certames nacionais e internacionais.

A este respeito, a situação em Portugal agravou-se recentemente com a introdução das Escolas de Arte no sistema universitário. Pois, desde logo, foi exigida uma direcção “*científica teórica*” daquele tipo que descrevemos, ficando os artistas dependentes dos tais critérios *universitários* ainda de carácter medieval. Porém, mais grave ainda é a enorme proliferação de escolas de arte em variadíssimas universidades, com variadíssimos cursos, onde cada um exhibe o seu próprio conceito de arte, cada qual o mais original, um *original* no sentido utilizado pelas teorias da informação, inversamente proporcional a um sentido inteligível.

O grande número de doutores em arte – dita *iconografia* – em história de arte e afins, ocupam as academias, o que nos deixaria prever um grande avanço e compreensão do objecto artístico, mas nada melhor que um pequeno exemplo, de uma história real, um facto histórico suporte de um *mythos*, que transcrevemos apenas de memória, pois que nos *ficou como anedota*:

Um então estrepante, recém doutorado em História da Arte, escrevia há tempos num suplemento de um jornal diário *que Damião de Góis, nunca deve ter estado em Lisboa depois da construção da Torre de Belém, porque escreveu num dos seus textos que ela se situava à frente do Mosteiro dos Jerónimos* (e citava o texto), e concluindo dizia *que todos sabíamos que à frente do Mosteiro dos Jerónimos estava o rio Tejo, que a sua porta principal dava na época para a praia*.

Esta questão parece situar-se no conceito de porta principal. Assim, é evidente que qualquer leigo na matéria tomaria como verdade aquela afirmação, mesmo aquelas pessoas que, eventualmente, passam todos os dias junto do Mosteiro dos Jerónimos e da Torre de Belém. Todavia, alguém que obteve um mínimo de formação artística, ou minimamente atento à realidade do mundo exterior, sabe que esta é uma leitura leviana da realidade!

De uma maneira geral, todas as pessoas atentas sabem que a porta principal de uma igreja, com pelo menos mais de três séculos, estará em frente ao altar-mor, e que as igrejas até há bem pouco tempo tinham sempre a porta virada para Oeste, porque a capela-mor tinha de ficar virada para Este. Um observador atento em Lisboa teria verificado a posição relativa da Sé e da igreja de Santo António e saberia isto sem necessitar de quaisquer estudos, nem precisaria saber ler. Portanto, para Damião de Góis, como para nós, a Torre de Belém está de facto à frente da porta principal do Mosteiro dos Jerónimos, embora isso não seja hoje muito visível dada a quantidade de obstáculos colocados entre os dois monumentos. Noutro país, mais civilizado, ou com um mínimo de informação sobre a Arte, não teria sido permitido colocar tais obstáculos.

Mas a agravante disto, não é apenas o doutorado em História da Arte, hoje talvez membro de uma academia ou com várias publicações sobre arte, considerar a porta lateral como principal e achar que todos os outros, ainda que alguns séculos antes, o deviam ter feito; a agravante é que a sua formação de base é a licenciatura em História, e portanto sabendo que Damião de Góis foi criado na Corte portuguesa, no Palácio Real da Ribeira, e que Góis diz na *Crónica...*, que em 1517, ainda adolescente

penteava o cabelo ao rei Dom Manuel, saberia que quando alguns anos mais tarde saiu para Antuérpia, já o Mosteiro dos Jerónimos e a Torre de Belém estavam em construção, e a Torre caminhava para a conclusão.

Esta é apenas uma, entre milhares de anedotas publicadas em Portugal a respeito da Arte e da História da Arte, e de um modo geral os *livros de história da arte*, pelo menos para um grande grupo de artistas plásticos, ou são listas, ou inventários catalogados das obras realizadas e biografias dos seus autores – e estes são os dignos de aproveitar – ou são pouco mais ou menos, livros de anedotas.

É falsa uma ideia constante na literatura académica especializada, de um Gil Vicente de raiz medieval, de alguém que configuraria um arcaísmo já ultrapassado na sua época, ou de um autor que se terá apoiado em formas tradicionais, tais como as *moralités* francesas, ou que tenha sido influenciado por... Ou que terá as suas raízes culturais em... Mas, evidentemente, que nem Gil Vicente, nem Portugal, estão isolados do Mundo. E naquela época, muito menos do que nos dias de hoje.

Carolina Michaelis no seu livro sobre a *Escola Vicentina* (1922), menciona que Marcelino Menéndez Pelayo considerou Gil Vicente como *a figura mais importante dos primitivos dramaturgos peninsulares*, chegando mesmo a dizer que não havia quem o excedesse na Europa do seu tempo. Contudo, para nós, esta afirmação embora elogiosa fica muito aquém do valor que as obras dramáticas de Gil Vicente evidenciam, e o título de *primitivo*, não só foi desde logo ultrapassado pelo autor nos primeiros anos da sua actividade, como a sua obra se tornou no expoente máximo do Teatro do Renascimento, e a fonte em que beberam os autores do teatro barroco Europeu, que se lhe seguiram muitos anos depois. Além disso, veremos ao longo deste trabalho que a sua obra, vista *na sua globalidade*, e *em muitíssimos aspectos*, ainda hoje não tem qualquer paralelo.

Neste nosso trabalho optámos por estudar as obras de Teatro de Gil Vicente, os seus textos dramáticos, aquilo que de facto nos legou, aquilo que afinal constitui para nós Gil Vicente. Em primeiro lugar as obras publicadas ainda em vida do autor, e logo depois, as outras publicadas muito após a sua morte – que terá sucedido muito provavelmente em 1536 – na publicação que garante a maior fidelidade ao autor, porque publicada com o privilégio da rainha, chefe maior e indiscutível da Inquisição em Portugal na época, e que foi organizada pelos seus filhos na *Copilaçam de todas as obras de Gil Vicente*, em 1562.

Sabemos que fora desta *Copilaçam* ficaram muitas outras obras suas, muitas *miúdas*, mas também muitas *graúdas*, como concluímos por outros registos históricos, das quais podemos, por agora, citar autos importantes como, *Aderência do Paço*, *Vida do Paço* e *Jubileu de Amores*. Mas como também sabemos, foi descoberto mais um auto além destes três, um que ficou também fora da *Copilaçam*, o *Auto da Festa*, que é sem dúvida nenhuma um auto de Gil Vicente. Ora isto quer dizer que, além destas quatro obras *graúdas*, muitas outras poderão existir, quer dizer

que muitas outras peças poderão ter escapado ao conjunto das obras organizadas por Paula e Luís Vicente.

Entendemos, naturalmente, que é como obras de Teatro que os textos de Gil Vicente devem ser entendidos. Se exceptuarmos as muitas canções e variadíssimas obras musicais que deviam ter sido publicadas na *Copilaçam*, e que por infelicidade de todos nós, o não foram, quase tudo o resto, que constitui a parte importante da obra teatral, se consegue recuperar e reconstituir a partir dos textos das suas obras. Com isto queremos dizer que estes nossos estudos não abrangem nem os aspectos literários, nem musicais, nem plásticos, nem os aspectos filosóficos, nem os históricos ou sociais, nem religiosos, nem de intervenção social, nem os seus aspectos morais, nem sequer o estudo do autor e do seu humanismo, ou dos variadíssimos temas que a sua obra envolve, ou do seu valor artístico ou o nível cultural alcançado. Se o nosso trabalho aparentar ser constituído por algum destes estudos, será de considerar que estaremos apenas comentando.

É evidente que nós teremos de fazer muitas vezes, algumas considerações sobre um ou outro destes aspectos, ou de outros aqui não enunciados, mas tal não significa que nos debruçamos sobre tais aspectos. Apenas nos serviram (ou servem) para estabelecer um paralelismo, ilustrar, exemplificar ou explicar um aspecto do campo restrito ao nosso estudo. Porém, para estudarmos convenientemente a obra de Gil Vicente, atingindo o sentido da sua criação, foi-nos indispensável conhecer a sua época, o meio social, político e cultural que o envolveu, etc., termos de que todos conhecemos de alguma maneira o significado, mas que podem significar estarmos vivos e atentos a tudo na época em referência. Terá sido uma tarefa múltipla, a que nos teremos dedicado durante algum tempo.

Sobre as referências da época, é fundamental lembrarmos os versos de Garcia de Resende (1470-1536), que atribuem a Gil Vicente este novo tipo *eloquente* de representação, *com mais doutrina*. E chamamos a atenção para os termos em que o autor do *Cancioneiro Geral*, seu contemporâneo, ao escrever *as suas memórias* sobre as coisas grandes e importantes que se passaram no seu tempo, publicadas em *Miscelânea*, faz o elogio das suas obras de teatro, evidenciando que se trata de um novo teatro, isto é, *de mui novas invenções*, feitas por Gil Vicente, um teatro *mui eloquente, com mais graça e mais doutrina*.

*E vimos singularmente
fazer representações
de estilo mui eloquente
de mui novas invenções.
E feitas por Gil Vicente!*

*Ele foi o que inventou
isto cá e o usou
com mais graça e mais doutrina...*

Quem já leu a *Miscelânea*, sabe que Resende apenas relata ou refere os grandes acontecimentos e fenómenos do seu tempo, e terá reparado que não são muitos os artistas nomeados por Garcia de Resende, e muito menos os elogiados. Entre eles encontramos, pouco mais que nomeados alguns músicos. E depois de em um ou outro verso, falar das grandes obras de pintura, escultura e ourivesaria, nomear Miguel Ângelo, Alberto Durer e Rafael, em conjunto e apenas em dois versos, para depois enaltecer o conjunto dos artistas portugueses, segue logo para o conjunto dos versos que acima transcrevemos. Exactamente na sequência de Miguel Ângelo, Durer e Rafael, dos artistas plásticos, e imediatamente antes de se referir às grandes obras de arquitectura que se fizeram em Lisboa. E todos nós sabemos que a arquitectura, como a engenharia, eram actividades comuns dos artistas plásticos da época, tal como a ourivesaria, bastará ler Vasari.

Gil Vicente e o seu Teatro surgem incluídos neste grupo de artistas e Artes!

No decorrer da nossa exposição teremos oportunidade de mostrar como o termo *invenções* tem um significado muito preciso nesta área de actividades, e como a actividade de ourives é comum à escultura, e as artes plásticas ao teatro e organização de desfiles, cortejos, de festas em geral e cerimónias das principais Cortes europeias da época.

Lembramos que no *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende, Gil Vicente não surge aí referenciado como poeta, nem as suas obras de teatro são aí consideradas. A sua presença resulta do facto de ter participado no *Processo Vasco Abul*, aí atribuído a Henrique da Mota, este sim, poeta, autor e homem de letras, autor de um outro *teatro* da área das letras, e portanto, presente no Cancioneiro. A diferença deverá ser estudada entre tipos de teatro de raiz tradicional diferente, mas não esquecendo que as funções de Gil Vicente na Corte, corresponderam desde o início à organização de festividades: festas, cortejos, recepções e protocolos da Corte, etc., tarefas para as quais era por toda a Europa habitual contratar um artista plástico com engenho, como Brunelleschi ou Leonardo da Vinci.

Continuando, convém lembrar que Garcia de Resende conheceu directamente tanto as obras de Rafael como as de Miguel Ângelo, e que chegou a haver uma encomenda feita pelo rei de Portugal de uma peça de ourivesaria a Leonardo da Vinci, que apenas ficou pela realização do projecto, o que Vasari ainda descreve. O elogio de Resende a Gil Vicente, não apenas pela sua extensão comparativa, mas mais pelas palavras utilizadas é um muito grande e digno elogio, em especial por evidenciar a coisa nova, as *mui novas invenções, a eloquência e mais doutrina*.

Ora, a mais nenhum artista ou intelectual, Resende deu tanto espaço nas suas memórias, nem a nenhum outro foram dadas tantas palavras elogiosas, como: *estilo* não apenas eloquente, mas *mui eloquente*; não apenas porque *inventou*, mas criou *mui novas invenções*; e por último além de terem tido muito *mais graça*, têm também *mais doutrina*. As palavras que se seguem nos dois versos que completam a

referência, concluindo o total de dez versos dedicados ao inventor deste novo tipo de teatro, são a conclusão, o fecho e a chave desse elogio, como havemos de ver no decorrer do nosso estudo: *posto que, Juan del Encina / o pastoril começou*.

Repare-se então como estas palavras contradizem absolutamente a concepção que nos é dada, pela criada e há muito estabelecida história do teatro e da literatura portuguesa, que não negando uma certa invenção e originalidade de Gil Vicente, o considera sempre a ir buscar as sua fontes lá fora (o contrário de invenção), que o considera atrasado em relação à sua época (mui novas invenções), que não o toma por grande intelectual de elite (a mais doutrina), mas um criador de raiz popular (a mui eloquência), que lhe nega as concepções e até o conhecimento do teatro grego e romano, considerando-o incapaz de as compreender, em suma, que não se apercebe das doutrinas sociais e filosóficas do seu tempo.

De facto quando se diz que são *mui novas invenções, mui eloquentes, com mais graça* e sobretudo, com *mais doutrina*, quer dizer que *é algo de novo, inventado de novo*, não é, ou não corresponde, a uma tradição; e quando se diz *mui eloquentes*, quer dizer que *não está feito de leitura fácil* e que apenas uma elite terá acesso à sua compreensão; *com mais graça*, quererá dizer que não se resume à graça habitual, vai além disso; e *mais doutrina*, pois como devia ser evidente, todas as suas obras têm mais *conteúdo*, mais valores, *valores mais altos naquilo que transmitem*, mais que quaisquer outras do seu tempo. E todos estes valores, *invenção, eloquência, graça e doutrina* numa escala que Garcia de Resende coloca acima de todos do seu tempo, de qualquer país do planeta a que se refere.

Não devemos esquecer que Garcia de Resende, que faleceu em 1536, em *Miscelânea* está a referir-se ao seu tempo, a Renascença, e nestas suas memórias, ele abrange todo o Planeta, todo o que até então era conhecido. E tanto ele, como toda a elite cultural que envolvia a Corte portuguesa da época, estavam a par dos eventos culturais, filosóficos, científicos, sociais e políticos, que sucediam no resto da Europa e em muitos casos na vanguarda deles, como veremos no decorrer deste estudo. Até porque, tais eventos só aconteciam junto das diversas Cortes europeias (incluindo aqui as repúblicas, principados, ducados e condados). Uma dessas vanguardas é o Teatro do criador português, de Gil Vicente!

Lembramos apenas um dos seus contemporâneos, em Itália, Ludovico Ariosto e a sua obra mais tratada, *Orlando o furioso*: teve três edições durante a vida do autor, falecido em Julho de 1533, sendo todo o texto da obra revisto e melhorado pelo seu autor na terceira edição, em 1532. A sua obra seria evidentemente conhecida na Corte portuguesa, mas quando comparada com as obras de Gil Vicente, o seu valor era na época, ou terá sido deveras reduzido, Resende nem sequer lhe faz referência. Não é pois de estranhar que Sá de Miranda ao regressar de Itália em 1526, com as novas modas da elite italiana, o classicismo já em voga, quando confrontado com o apogeu da obra de Vicente, que desconhecia em grande parte, se tenha sentido de

algum modo ultrapassado e deslocado, pois o Renascimento em Portugal, no teatro português de Gil Vicente, está então a aproximar-se do seu auge, da sua maior força. Os seus Autos são representados na Corte, e logo a seguir passam a ser exibidos a um público impaciente, mais generalizado, que espera ansioso as novidades mais recentes, nessa *visão do mundo* única que é a Arte de Gil Vicente. Mesmo em manuscrito os autos percorrem diversos *palcos*, e possivelmente alguns deles não regressam ao seu autor. Desde a publicação de *Inferno* em 1518, salvo algumas raras excepções, que deixou de haver tempo para preparar edições e mandar imprimir.

Quem tem farelos é um bom exemplo de um auto que, depois de ter sido representado na Corte, terá passado (talvez) em manuscrito a outros públicos, um auto cuja fama deu largas à fama do seu autor, e desse modo contribuiu para a formação desse novo *público vulgar*, – público de obras em língua vulgar – *o vulgo*, que depois lhe atribui um título mais popular, pela repetição do seu verso inicial: *quem tem farelos?* É ainda hoje o melhor exemplo do que dissemos, mas talvez se possam encontrar alguns outros e melhores exemplos!

Gil Vicente, desde que assumiu um *contrato* com João III de Portugal, “*ficou obrigado*” a criar e apresentar, a representar três peças por ano, ou em casos excepcionais quatro ou mais peças (o excedente, de tamanho mais reduzido). Os profissionais de hoje talvez possam imaginar o que isto representa de trabalho, tendo em consideração que se trata de criar e escrever as peças, preparar a sua encenação, preparar e ensaiar os actores, cantores e bailadores, os cenários, figurinos, adereços e máquinas intervenientes, etc.. E tendo ainda em atenção que cada uma das peças é sempre *uma nova invenção*. Não há tempo para mais nada! Não há tempo para preparar e mandar imprimir seja o que for.

Questões fundamentais

Ao iniciarmos o trabalho de apresentação da obra de Gil Vicente, pretendíamos fazê-lo pela ordem em que as peças foram criadas, pelos primeiros autos conhecidos e, do nosso ponto de vista, *correctamente* datados, para deste modo podermos mostrar melhor a evolução do autor e o diverso acumular de significantes e significações que, desde o início, do primeiro auto conhecido, vão sendo transferidos de umas peças para as outras e que enriquecem o conteúdo de cada obra facilitando a sua compreensão.

Embora o trabalho de investigação tivesse sido iniciado pelo *Auto da Lusitânia*, uma das suas obras primas de maior importância, talvez muito complexa para ser apresentada a um público ainda não preparado para a entender, procuramos encaminhar os leitores para, de um modo progressivo e ao longo do processo de desenvolvimento do próprio autor e da sua arte, seguindo a sua cronologia, observar as

obras e o seu contexto, ver os ingredientes com que se concretizam. Deste modo, como será evidente ao longo da exposição das obras, o leitor encontrará maior coerência nos autos e poderá avaliar sobre o seu impacto na cena cultural, na cena política e social, no seu tempo histórico e no conhecimento do autor.

Ao leitor pedimos ainda alguma paciência para as leituras que podem parecer longas, mas que são indispensáveis à interiorização dos *conceitos da época*, que são sem dúvida essenciais para captar e demonstrar os fundamentos para uma melhor compreensão das obras, e assim alcançar a sua leitura clarividente. Não está no nosso espírito apresentar qualquer novidade, ou um novo estudo aprofundado sobre a época, a cultura e as ideologias, a nós cabe-nos apenas a tarefa de apresentar leituras de estudos já realizados, questões de conhecimento geral da História e da cultura universal. Portanto, não haverá questões polémicas relativamente aos conhecimentos de História, ou das ciências das letras, ou até de *outras ciências*, que nos obriguem a citações especiais. Sublinhamos: aquilo que aqui apresentamos faz parte de uma cultura geral que por vezes escapa. Há apenas que reconstruir e reconstituir as situações, e a obra surge com toda a sua força.

Inversamente, quanto aos estudos que existem sobre Gil Vicente e a sua obra dramática, para uma melhor compreensão daquilo que vamos expor como resultado dos nossos estudos, devemos aconselhar o leitor a esquecer tudo o que se tem dito e escrito acerca do *primeiro* dramaturgo português. Bom, pelo menos quase tudo! Algumas investigações teremos de destacar.

Podemos começar por dizer que se tivéssemos que definir hoje a sua área de trabalho, começaríamos, e sublinho, apenas começaríamos por dizer que ele é um verdadeiro analista político, analista da acção política e da economia política, um historiador e um sociólogo, um psicólogo da sociedade. De facto, nós poderíamos continuar enunciando muitas outras actividades humanas actuais, às quais ele, já no seu tempo corresponde e dá resposta cabal, mas *ele é um artista da Renascença, um homem da Renascença*, ourives, e muito possivelmente também, escultor, pintor e gravador, figurinista (alfaiate), poeta e escritor. E é claro, Mestre de retórica e dramaturgo – um Artista.

Convém ainda lembrar, mais uma vez, que um ourives naquela época, século xv e xvi, não era o que é hoje ou o que foi no século xix, como algumas ideias sobre o autor da *Custódia de Belém* parecem dar a entender. Um ourives era então um escultor, um artista plástico que acumulava a sua *técnica* com o desenho, a pintura, a arquitectura, a engenharia, a gravura, a organização de cortejos, entradas, triunfos, etc.. As grandes peças de ourivesaria, sejam as custódias, as cruzes, os relicários, os sacrários, as caixas para jóias, os saleiros ou quadros em ouro para as portas, etc., eram encomendadas aos artistas plásticos e a mais ninguém.

Convém ainda advertir o leitor que a Renascença não pode, nem deve ser confundida com o Classicismo, como hoje parece acontecer, e que as duas posições

são em si contraditórias. Os dois grupos são antagónicos, embora as suas formas possam parecer muito semelhantes aos mais leigos nos assuntos de Arte. Lembramos aqui o que nos diz com muito acerto Pierre Francastel, quando nos fala das relações entre o teatro e a pintura: *os homens da Renascença não criam formas literárias ou plásticas a partir de concepções puramente teóricas, nunca desenvolvem o seu pensamento em enquadramentos fixados antecipadamente...* Muito ao contrário do espírito Classicista!

Mas devemos sobretudo lembrar Gil Vicente como *o artista... o filósofo com o parvo atado ao pé*, que aliás, é como permaneceu durante 500 anos, e que é afinal, tal como ele se descreve em *Floresta de Enganos*, como se lê no fragmento antes transcrito. E até à data apenas temos atingido aquela parte da intervenção do Parvo, que afinal é também destinada ou dirigida ao *parvo*. Gil Vicente, tem permanecido assim, há 500 anos *com o parvo atado ao pé*.

Nas representações na Corte não terão sido poucos os intelectuais portugueses da época a compreender a obra de Gil Vicente, como não terão sido poucos os diplomatas que frequentaram a Corte portuguesa que dele deram notícia em toda a Europa, talvez por isso a sua obra não pudesse ter sido publicada logo após a sua morte, a Inquisição e com mais força ainda o Poder Real, estavam alerta em todos os estados Europeus de então.

Pelas palavras transcritas de Garcia de Resende, podemos acreditar que ele se encontrava entre aqueles que atingiam em pleno o conteúdo e significados dos autos: *a invenção*, e sobretudo *a muita eloquência de estilo*, e *a mais graça e mais doutrina* detectadas pelo autor do *Cancioneiro Geral* nas representações teatrais a que assistiu, expressam além da sua admiração pela obra dramática, o alcance e o sentido das obras de Gil Vicente.

Condições para a análise de conteúdo

O *mythos*

Impõe-se-nos colocar a questão do sentido de uma palavra que vamos utilizar na exposição do nosso estudo e, em primeiro lugar, justificar porque a vamos usar em vez de outra. Justificamos o seu uso por ser o termo utilizado por Aristóteles na sua *Poética*, que é traduzido muitas vezes por argumento, outras por fábula, trama, enredo, entrecho (e até *estória*, ou intriga), etc., e que constitui a **história** que é *contada* numa peça de teatro (filme, etc.), ou antes, que se deve (ler) depreender de uma obra de arte, de uma comédia, de uma tragédia, de um poema épico. É o núcleo significativo, que após formulado, nos transmite o conteúdo e os significados de uma obra de arte. Assim, pensamos que, no tempo de Gil Vicente, o termo utilizado no contexto da *Poética*, na sua tradução de 1498, para o latim, seria **mythos** e não outro, e com todo o seu significado.

Traduzindo para o português *mythos*, o *mito* adquiriu já, talvez, um sentido um pouco diferente, e nestas questões o *sentido* é muito importante. Mito em português encaminha-se para *pura invenção*, enquanto que o *mythos* de Aristóteles e do início do século xvi, conserva a sua ligação de origem à História, constitui aquele sentido universal da História dado por Aristóteles, na transcrição que fizemos em outro lugar (transcreve-se aqui, no início do *epílogo*), na diferença entre o artista e o historiador. Contudo, o *mythos* não é História nem se deve confundir com ela, é no entanto aquilo que melhor retrata a História em termos figurativos.³

O *mythos* embora venha a configurar uma verdade Histórica, nele, a **história**, *nunca é contada de um modo directo e verdadeiro*, apresenta-se sempre por uma ou diversas configurações de acções compostas num conjunto, completo e fechado, *num todo figurativo*, que se realiza por *figuração (mimésis)*, das acções humanas individuais ou colectivas. Aí incluída toda a acção possível de suceder, que já tenha sucedido ou que poderia ter sucedido, e susceptível de ter sido causada pela acção do homem, isto é, *o mythos é sempre formulado por uma acção, por uma sequência de episódios: por acções compostas num todo enclausurado (concluído)*; e que, em última análise, é sempre uma resultante e consequência de *acções humanas* individuais ou colectivas, políticas ou sociais.

3 Para um estudo desta questão, tendo como referência o século xvi, aconselhamos a leitura da *Poética*, não esquecendo que preferimos que se leia *mythos* onde estiver enredo ou fábula, etc., e em outras situações, possíveis de referenciar, onde foi substituído por *história*, *história tradicional*, *mito*, ou qualquer outra palavra. Aconselhamos a tradução de Ana Maria Valente, Ed. da Gulbenkian, ou a de Eudoro de Sousa, da INCM. E, logo após uma leitura da *Poética* de Aristóteles, a leitura do nosso estudo: *Gil Vicente e Platão, Arte e Dialéctica*.

O *mythos*, como dissemos, nem sempre é fácil de ler, perceber. Ou, será impossível (?) de ser traduzido ou formulado sob a forma do discurso lógico, *nunca é contado de um modo directo*, não se deixando traduzir de um modo directo na *linguagem que serve de comunicação entre os seres humanos*, **formula-se** numa *forma de expressão humana superior, a Arte*. Não são as *linguagens*, que nos dão o sentido, a significação ou os conteúdos das formas que formulam um *mythos*.

O *mythos* é um conjunto de certa maneira organizado de *acções figurativas*, isto é, *acções humanas* indiciadas, simbolizadas, configuradas, descritas ou narradas, de alguma forma *formuladas* em um ou mais episódios, *acções* que de alguma forma foram *desenhadas*, organizadas e compostas, formuladas nessa forma superior de expressão, atingida apenas pelo ser humano, a que se chama Arte, e *deste modo*, as Artes são, *quase necessariamente figurativas, porque figuram a realidade humana e social*, criam uma **figuração** (*mimésis*) da realidade humana e social. É evidente que a expressão *alguma forma* corresponde aqui à *organização, composição e estruturação* das *imagens* significativas que, no pensamento do indivíduo criador mais contribuem para o resultado *formulado*.

Nestas *acções humanas*, incluem-se todas as actividades humanas, e sociais, e como tal, a linguagem estará incluída na acção, mas a linguagem, estará apenas como uma das partes, constitui apenas uma de entre todas as partes que constituem a acção; não pode, nem lhe compete, *contar-nos* ou *descrever*, tentar esclarecer-nos sobre o *mythos* da obra de que é apenas uma das partes integrantes.

Quando o autor de uma obra de Arte, pretende *contar*, ou *recontar*, tentando esclarecer-nos sobre o *mythos* da sua obra, a Arte não se está a realizar, apenas nos é transmitida uma simulação, que se configura como a *anedota*, e, em vez de *figurar* o *mythos*, o autor apenas nos conta uma *história* (“a moral da história”) com um interesse deveras reduzido. Isto corresponde ao que Platão descreve na *Apologia*, como uma afirmação de Sócrates: ... *procurei os poetas trágicos, os ditirâmbicos e os outros, pensando que, aí, eu não poderia deixar de ser o de menor saber entre todos. Tomando, de entre os poemas desses homens, os que me pareceram de mais perfeita elaboração, pedia aos seus autores que me explicassem o que eles significavam, por forma a ver se aprendia neles alguma coisa. (...) quase todos os circundantes eram mais hábeis na explicação dos poemas do que os seus autores (...), ocorreu-me que o que eles compõem não o compõem em virtude do saber, mas em virtude da natureza, e porque estavam inspirados, ao modo dos profetas e dos adivinhos...* (em *Apologia de Sócrates*, Platão, Guimarães Editores).

Ao contrário de Sócrates, Platão apresenta-nos a perfeita noção dessa impossibilidade, pela sua concepção da Arte (o Belo) em *Hípias*, como se vê pela sua obra e demonstrámos no nosso trabalho *Gil Vicente e Platão, Arte e Dialéctica*, enquanto que Sócrates não atinge a essência, tentando racionalizar a questão.

A *anedota* pode estar presente de outra forma, correspondendo ao enredo ou ao argumento, e de uma outra forma, à *trama*, considerando-se esta como a *forma abstracta*, despida do *mythos*. A *anedota* terá sido pela primeira vez referenciada (que não *identificada*) pelos pintores, na entrada do século xx, ou talvez um pouco antes, que a expulsaram das suas obras. O percurso então iniciado pelos pintores converteu-se num processo de pesquisa, de busca epistemológica, debruçada sobre a sua própria Arte, a pintura, numa fase muito importante, mas que se concluiu com a *arte conceptual*. Apenas alguns artistas, poucos, se aperceberam por intuição desta questão, eles verificaram que ao retirarem a *anedota* despiam a pintura do *mythos*. E alguns pintores, de facto, resolveram assumir o *mythos* como um dos componentes essenciais das suas obras, e assim podemos hoje contemplar a Arte na pintura de Chagal, ou apreciar *obras primas* como a *Guernica* de Picasso. Isto mesmo, é verdadeiro para as outras Artes, como o cinema, como podemos observar nos filmes *1900* de Bernardo Bertolucci, no *Amarcord* ou no *Oito e meio*, de Federico Fellini, e muitos outros.

Gil Vicente tem consciência plena da *anedota* e do *mythos*, toda a sua obra reflecte esta dualidade em cena. Pois, encontra-se presente na própria estrutura dos seus autos, como está sempre presente no *duo*, *parvo e filósofo*, os dois figurados numa mesma *pessoa*, duas personagens para uma figura em cena.

Quanto à leitura da obra de arte, a que nos referíamos, também se pode dar o caso em que é o público que não está preparado para ler, captar o *mythos*, ver ou ler uma obra de arte. Como é evidente, e como se depreende pelo que já dissemos, a Arte, constituindo uma forma superior de comunicação, uma forma superior às linguagens comuns, dirige-se ao inteligível, à inteligência humana. E a inteligência humana só pode funcionar com conhecimentos adquiridos, e é sobretudo composta por conhecimentos (dados) interligados, tem de estar fornecida de informação. Falando em termos retirados da informática, diríamos que não há processamento sem dados, não há inteligência sem os conhecimentos e a sua memória.

Não podemos esperar que alguém seja capaz de ler *seja o que for*, se não aprendeu o respectivo alfabeto, e tudo o resto necessário para realizar uma leitura mais completa. Do mesmo modo, também para captar o *mythos*, há que ter alguns conhecimentos e estar preparado para ver a obra, para fazer a sua *leitura*, uma leitura que usa todos os *mecanismos* do pensamento, conscientes ou não. Ao *leitor da Obra de Arte* cabe: observar, analisar, seleccionar, etc., reestruturar sucessivas *leituras*. E nós não estamos capazes nem preparados para isso à nascença, nem para tal recebemos qualquer formação – a Arte e o seu ensino sempre foram matérias desprezadas pelos governantes e pela grande maioria dos académicos que ainda se encontram no estádio que descrevemos anteriormente, de tradição medieval, pois com certeza não é por acaso que as obras de Arte produzidas por Gil Vicente há 500 anos, têm permanecido ilegíveis a todos.

Chamou-se Cultura àqueles conhecimentos sedimentados no ser humano que lhe permitiam ver, ler e sentir o prazer (prazer inteligível) dado pelo *consumo* (leitura,

absorção, sedimentação) de uma obra de Arte, e este processo de consumo requeria sempre uma certa e constante aprendizagem, de observação, de análise, e depois, então, a interpretação, e uma prática de viver a Cultura e a Arte.

Finalmente, há ainda outro factor que dificulta ver e ler, fazer a leitura de uma obra de Arte. Trata-se do seu afastamento (da obra) no tempo. Se o artista é nosso contemporâneo, a sua visão do mundo se não é semelhante à nossa, é de algum modo nossa conhecida, ou é possível reconhecer nela os traços que a definem. O mesmo não acontece se o tempo do artista está afastado de nós em 500 anos, pois, neste caso o público tem de estar informado, tem de conhecer a actualidade da época em que a obra se realizou, e o mesmo acontece com as obras de há 2000 ou 2500 anos, etc.. É o que acontece com as obras de Aristóфанes! Ou de Platão!

A juntar a esta dificuldade encontramos ainda as falsas interpretações: as análises realizadas em épocas posteriores, pela estrutura *medieval do sistema* (no romantismo), lembram a frase de Platão, *porque confiados na escrita recordar-se-ão de fora (...)* pois esta, *aos estudiosos oferece a aparência de sabedoria (...)* 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.

Assim, no caso de Gil Vicente, torna-se antes de mais indispensável oferecer ao público, e ao leitor, as condições necessárias para a percepção e leitura da obra de Arte, e essas condições, são sobretudo dadas pelo *panorama histórico, social e cultural da actualidade (do tempo) da obra*.

Não é uma tarefa fácil, pois embora haja muita gente formada em História, a universidade ainda não colocou à disposição, do público em geral, o trabalho dos seus investigadores em história. Um desses trabalhos, dos mais simples mas fundamental para quaisquer áreas de estudo, seria pegar nas várias *Crónicas* existentes, para o caso em estudo seriam pelo menos as *Crónicas...*, de Rui de Pina, Garcia de Resende, Damião de Góis, e as *Décadas* de João de Barros, e fazer com elas um *Mapa Cronológico* de factos, dos acontecimentos nelas descritos. E como as mais delas referem os mesmos factos e acontecimentos, da própria confrontação e da sequência de acontecimentos seriam todos os estudiosos beneficiados, tanto a História como todas as outras actividades descritas ou simplesmente envolvidas.

Mas o Estado, que paga a tantos universitários e Institutos de investigação, devia exigir dos responsáveis, a publicação via Internet por exemplo, ainda que como trabalho em curso estivesse longe do seu fim, a divulgação, *pública e gratuita*, dos trabalhos para os quais os autores, e investigadores, já foram (e estão sendo) pagos à partida, não o esqueçamos! Um exemplo, a elogiar é o trabalho que se vem desenvolvendo no Centro de Estudos de Teatro, CET, da Universidade de Lisboa.

Mais grave é encontrarmos publicações que demonstram desconhecimento das alterações que se deram no século xvi quanto às datas, ou ao dia de início do ano.

Assim, até ao ano de 1556,⁴ em Portugal, Espanha e em outros países, o início do ano não tinha uma data certa, podia considerar-se o seu início em 25 de Março,

4 John J. Bond, *Handy-book of rules and tables for verifying dates with the Christian era*, Londres: 1875, pág. 91-101.

pelo ano da anunciação, e este era o preferido pela Igreja. Neste caso, o dia 24 de Março de 1534 era seguido pelo dia 25 de Março de 1535; o mês de Março ficava distribuído pelos dois anos; os meses de Janeiro e Fevereiro, assim como a maior parte do mês de Março, ficavam no fim de cada ano, e não no início. Todavia, outras datas para marcar o início do ano, estavam também em uso, assim como: o ano do nascimento, em que o dia 25 de Dezembro marca o início do ano; ou o ano da circuncisão (de Cristo) com início a 1 de Janeiro, que era também o início no calendário Juliano. Embora o dia de *Ano Novo* se comemorasse em 1 de Janeiro, na prática, a contagem dos anos iniciava-se a 25 de Março, com o ano económico, ou mesmo a 1 de Abril. Em Portugal, como em alguns outros países da Europa, só em 1556 é que o ano passou a iniciar-se, obrigatoriamente em 1 de Janeiro, pois, embora isso mesmo já tivesse sido decretado pelo rei D. João I, na prática continuou-se a usar o início do ano em datas diferentes, segundo os sectores da actividade social, ou de modo aleatório. Em Veneza, esta mudança obrigatória para todos, deu-se em 1522, noutros países o mesmo só viria a acontecer anos mais tarde, em 1582 com a alteração do calendário, noutros ainda (Inglaterra), alguns séculos mais tarde.

Um exemplo caricato que encontrámos a este propósito, refere-se ao tratado de Madrid, de libertação de Francisco I, em 14 de Janeiro de 1525 e a sua prisão em 14 de Fevereiro de 1525, libertado antes de ser preso!

É evidente que pelo sistema de datação anterior a 1556, o rei de França foi preso em Pavia em 14 de Fevereiro de 1524 (actual: 1525) e pela mesma datação foi acordada a sua libertação em 14 de Janeiro de 1525 (actual: 1526), tendo chegado a França já depois de 25 de Março de 1526 (actual: 1526). De facto Francisco I, nem foi libertado antes de ser preso, nem esteve mais de dois anos preso. Decididamente, esteve preso 11 meses, mais um período de dois meses e alguns dias (digamos ao todo 13 meses e meio), enquanto esperou a chegada dos filhos que ficaram cativos em Madrid em troca da sua libertação.

Em História, há de facto necessidade de referenciar qual o sistema de datação que se está a utilizar! A cronologia dos factos é essencial, é a base fundamental.

Os cronistas da época, em geral transferiram as datas para o sistema de datação corrente em cada momento, mas os documentos conservam as datas respectivas, e muitas vezes não houve o cuidado por parte de um historiador mais recente de se certificar dessa diferença na datação.

Com a obra de Gil Vicente as dúvidas são grandes quanto às datas de representação das peças, e por isso, esta questão do início do ano está sempre a em causa pela necessidade de acerto das datas. Sabemos que a data de *Reis Magos* está correcta, pode ter sido dada por Gil Vicente, uma vez que refere que o auto foi representado no *dia de reis*, 13 dias depois do Natal, isto é, a 6 de Janeiro de 1502, pois, pela datação da época até 24 de Março seria o ano de 1502, e a partir de 25 de Março, 1503. Mas este pode ter sido o último auto em que Gil Vicente verificou a data!

Todos os outros autos foram datados pelos filhos, entre 25 a 58 anos depois. Dos autos mais antigos, os filhos nem memória podem ter, dos outros, a sua pouca idade na época, não lhes teria permitido aperceberem-se do seu conteúdo e significados, o que teria complicado ainda mais o estabelecer de referências.

E quando os filhos realizaram a datação das obras para publicação, ou recorreram à sua memória ou à dos seus amigos mais velhos, talvez até ao apoio de documentos com o sentido de obterem respostas mais precisas, e deste modo, as datas dos autos, umas vezes teriam ficado de uma forma, outras vezes de outra, por vezes num dos antigos sistemas de datação, outras vezes no novo, outras ainda, com erro de colocação no tempo, por não terem sido encontradas referências nem memórias e o auto não ter sido minimamente entendido.

Há que acertar *sensivelmente* as datas de todos os Autos pelo ano em que foram criados e pela sua sequência. Foi o que fizemos, e *com todo o rigor* que nos foi possível, mas sem nos preocuparmos com a data histórica da sua representação na Corte portuguesa, apenas com a sua ordenação cronológica.

Todavia, há que sublinhar bem, que o que fizemos e vamos fazer, não é um trabalho de historiador, e que seja bem evidente, que este também não será um trabalho que tenha a pretensão de interpretar a história. Que se tenha presente também, voltamos a *sublinhar*, que não é de um trabalho de historiador que a obra de Gil Vicente necessita. Para apresentar este trabalho, requer-se simplesmente a divulgação de alguns factos históricos, que qualquer de nós pode encontrar publicados, em livros, revistas, mesmo em artigos da especialidade em sítios da Internet, e até em manuais escolares, *mas factos* de facto, – factos recolhidos e logo confrontados com diferentes fontes de informação histórica – os factos que são mais pertinentes para uma leitura correcta e para a compreensão de cada uma das peças de Gil Vicente. Ora, esta tarefa, a mais simples, já nós a concluímos.

Juntámos aos factos, como também será evidente ao longo deste nosso trabalho, a nossa interpretação daquilo que observámos ser *a visão do mundo* do autor das obras, um resultado consequente da própria leitura das obras, uma vez que este trabalho de escrita, se realiza após a nossa aquisição dos conhecimentos necessários para o fazer, só alcançados com a análise sistemática da acção dramática de cada uma das peças e do universo de toda a obra, com a sua ordenação possível e pela datação aproximada do conjunto de toda a obra dramática de Gil Vicente, nas suas relações com o seu mundo e a sua época.

Assim, como é evidente, aos factos houve e há que juntar ainda a filosofia da época, a literatura e as ideologias da época, a sociedade da época, etc.. Esta pesquisa, houve que a fazer auto a auto consoante o *mythos* de cada obra, na sequência de uma leitura correcta de todas as obras e de cada auto, talvez o mais complexo.

Devemos sublinhar ainda, que as nossas *interpretações* pretendem ser, tanto quanto nós queremos ser e desde que o nosso entendimento o torne possível, fiéis ao autor e ao texto dos seus autos.

Censura e Inquisição

A *censura real*, de facto, foi criada em Portugal na segunda metade do século XV. Conhece-se uma primeira acção, pelo alvará de Afonso V de 18 de Agosto de 1451, onde se declara que foi acordado em Conselho mandar queimar os livros de Johannes Wiclef, Johanes Hus e Frei Gáudio, e outros: *que fossem queimados, e não fossem mais achados em os nossos reinos*. Mas será o rei Manuel I, a lançar os mais seguros alicerces da censura, e quase sem deixar vestígios, ao ponto de mais tarde ser difícil encontrar um cronista que se responsabilizasse pela sua crónica, quase todos os que conheceram os factos reais mais de perto, foram pondo de lado a tarefa. Ou a adiaram para as calendas, ou a não chegaram a realizar.

O cuidado em não deixar rasto dificulta hoje a tarefa em o demonstrar.

Podemos supor, com base no que foi decretado para as actualizações das *Ordenações*, que o sistema de Manuel I era decretar em barda e ordenar mais tarde novas recompilações das suas ordenações, retirando cuidadosamente todas aquelas já fora de uso, que pudessem ferir a sua imagem ou recordar algo inconveniente; mandar distribuir as novas leis, e na sequência, mandar queimar todos os vestígios das leis e ordenações anteriores, como consta na documentação! Deste modo desapareceu quase tudo o que dizia respeito à expulsão dos judeus em 1496, ou o que se passou com a Ordem de Cristo entre 1515, 1518 até 1525. Mas estes são apenas *dois* exemplos (se os podemos contar), entre alguns dos exemplos conhecidos, outros nem sequer terão deixado rasto.

Em 1508, Manuel I apoia *Jacobo Cromberger*, um impressor alemão radicado em Sevilha, para se instalar também em Lisboa, ao serviço do Estado e da Igreja, atribuindo-lhe privilégios especiais e até um financiamento de *duas mil dobras* de ouro, mas apresenta uma exigência importante: *que os impressores sejam cristãos velhos sem parte de mouro nem judeu nem suspeita de alguma heresia, pelo perigo que poder haver de neles se semearem algumas heresias*.⁵

O Papa Leão X, em Bula de 20 de Agosto de 1521, *agradeceu* a Manuel I, não ter permitido a divulgação dos textos de Lutero, afirmando que *sendo as heresias como plantas, a não se erradicarem totalmente, nascem mais vigorosas*.

Quando a Inquisição é instaurada em Portugal já o Poder real tinha acorren-tado a arte, a cultura, e também as ciências antes desenvolvidas durante o século xv, de que restaram apenas alguns rebentos no século xvi – teria já o rei Manuel I queimado grande parte da produção intelectual das últimas décadas. Os monarcas seguintes só lhe deram continuidade. Uma plena liberdade de expressão não estava ao alcance de Gil Vicente. No seu lugar e tempo, quem ofendesse o seu *senhor* (em

5 Carta de 20 de Fevereiro de 1508, Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Chancelaria de D. Manuel. L2 5. fls. 6 v.

qualquer *senhorio*), era uso o exemplo do Rei, podia com toda a facilidade ser condenado à morte, e o juiz era o próprio *senhor*, como constatamos nas *Ordenações Manuelinas*, Livro V, Título IV: *Se alguém disser mal de seu Rei não será julgado por outro algum Juiz senão por Ele mesmo, ou por aquela pessoa, ou pessoas, a quem ele em especial cometer*.⁶ Isto além dos crimes de *lesa Majestade* no Título III. E quando *Ele, senhor*, era um Bispo, pior! As acusações feitas a alguém, dos crimes de heresia, apostasia ou apenas de ofensa ao *senhor* eclesiástico, ficavam na dependência directa do eclesiástico. A questão das execuções e outros castigos às mãos dos Bispos (ou do rei) é muito anterior à Inquisição em Portugal.

A instituição da Inquisição pelo Papa, consistiu em sujeitar a normas o Poder até então absoluto e indiscriminado dos Bispos para condenar alguém como herege, sobretudo na criação de um tribunal próprio, todavia, para o Rei, este tribunal e os Bispos tinham que ficar sob a alçada do seu Poder, a exemplo da Espanha.

Anos mais tarde, já com a Inquisição instituída, estes versos de António Ferreira (1528-1569) resumem a situação vivida (Carta XII – a Diogo Bernardes):

*A medo vivo, a medo escrevo e falo,
hei medo do que falo só comigo;
mais inda a medo cuido, a medo calo.*

*Encontro a cada passo com um inimigo
de todo bom espírito; este me faz
temer-me de mi mesmo, e do amigo.*

*Tais novidades este tempo traz,
que é necessário fingir pouco siso,
se queres vida ter, se queres paz.*

Já muitos anos antes, Gil Vicente, tinha chamado a atenção em *Floresta de Enganos*, que a sua paciência foi sempre imensa, e que apesar do receio de perder o abrigo e encarar um perigo que nem podemos imaginar *el peligro que no sientes*..., não deixou de encontrar uma solução em que, obedecendo, não deixou de dizer o que sempre bem quis.

E não esquecendo que na época, pensar e sentir se unem num mesmo conceito, é deste modo que se expressa o Filósofo, para nos dar um conselho de amigo: *obediência*, mas sobretudo *segue-me, en tu hablar, no te isientes*. Enfrenta o perigo que não sentes nem imaginas, mas assegura-te, fá-lo com toda a segurança, toma por guia a minha obra. Assim como procedeu o autor durante toda a sua vida, assim nos aconselha e indica um caminho para a luta.

*Veis que hago penitencia
desta suerte, sin pecar...,
Y es tanta mi paciencia
Siendo tal la penitencia,
que no me quiero ausentar.*

105

6 Ver Título II e IV na página 4 e 184, ou transcritos no apêndice E.

*Porque la obediencia amigo,
las virtudes son sus puentes... 110
En tu hablar, no te isientes,
por que te vas del abrigo
al peligro que no sientes...*

*Aunque el daño sea profano,
esta toma por tu guía, 115
que yo tengo al Coleo Romano,
aunque me fue inhumano,
obediencia, todavía.*

São palavras que nos ajudam a compreender a opção de Gil Vicente, que foi tão bem formulada ao apresentar a peça *Floresta de Enganos*, onde afirma que desde o seu início (o Coleo Romano), sempre o parvo se interpôs, e sempre usou da máxima paciência, pois sempre o filósofo o teve atado ao pé.

Coleo Romano, nome dado a *Coleo de Samos*, em Tartessos.

Foi há muito demonstrado que marinheiros vindo do mar Egeu terão chegado à costa mediterrânica da Península Ibérica atraídos pela riqueza dos metais já então aí explorados. Eram tempos da mítica civilização de Tartessos. A presença grega numa zona restrita da costa veio a influenciar a própria escrita ibérica local. Alguns autores clássicos recolheram nas suas obras diversas referências que nos falam, por exemplo, dos negócios que homens como **Coleo de Samos** levaram a cabo em Tartessos. O saber Europeu considerava, ainda no século xvi, que o mundo teria tido início quatro mil anos antes de acordo com o saber judaico e bíblico.

Filósofo *Déxame ora ser oído 30
desta gente cortesana.*

Parvo *Mi amo, aquí hablaré yo,
y cuando en casa estuviéredes
hablá cuanto vos quisiéredes,
que nunca os diré de no..., 35
aunque quebréis las paredes !*

Filósofo *Habla, por ver que dirás...
Oh quién no sintiese más
de lo malo ni de lo bueno,
de lo suyo, y de lo ajeno, 40
de cuanto tú sentirás.*

Os autos de Gil Vicente estiveram todos eles sujeitos à Censura, desde a sua criação, sujeitos à censura do poder Real tanto ou mais que da Inquisição, pois o Rei não só mandava queimar os livros, como impedia a sua entrada ou o comércio nas feiras, como perseguia a divulgação das ideias, tudo era controlado pelo Poder Real. Era uma censura exercida sobre as ideias, sobre o pensamento, portanto sobre a criação artística e o desenvolvimento científico, inibindo a actividade intelectual.

Mais tarde, esta censura suprime dos autos desde estrofes completas, até partes muito significativas dos seus textos, porém, foi o suprimir sistemático de versos que parece ter sido o método mais comum de censurar.

Como uma consequência da actividade da censura, observámos também muitas *trocas de palavras* com necessidade de “correção” de rima, por vezes descuidando a métrica, como se observa nas cópias impressas do *Pranto de Maria Parda* publicados no século xvii que se conservam na Biblioteca Nacional de Lisboa. De facto, o que acabámos de afirmar pode ser constatado quando comparamos o texto da primeira impressão do *Pranto de Maria Parda* com o texto que foi publicado no século xvii como texto anónimo. Estabelecer um paralelismo entre os dois textos demonstra o trabalho exaustivo da censura perante os textos de Gil Vicente.

Mas a maioria dos autos, ainda assim, conserva a sua coerência e a *sua unidade de acção* bem expressa. A censura debruçou-se sobretudo em questões de carácter que julgou mais erudito ou de motivação cultural mais avançada, porque a cultura, a *Arte de facto* – os artistas, *poetas excluídos* da cidade – constituía para os censores e para os governantes, como para os políticos constitui ainda hoje, o maior perigo; noutros casos, fixou-se em simples palavras ou frases menos compreendidas. Tudo o que os censores suspeitassem ser uma ideia filosófica ou um conceito mais avançado, foi retirado dos autos, e isso torna-se visível logo nas primeiras obras.

As referências bibliográficas

Após concluídas as nossas análises das obras de Gil Vicente, debruçámo-nos sobre os trabalhos já publicados também sobre este mesmo tema, a fim de estabelecer o necessário estudo comparativo, realizar a confrontação das ideias e tirar as respectivas conclusões, tanto quanto possível. Não é fácil explicar o que então sentimos e pensámos. Nós quando estudámos o pensamento de um filósofo, de um psicólogo, de um escritor ou de um artista, etc., estudámos as suas próprias obras, senão completas, pelo menos tão completas quanto nos foi possível. Com Gil Vicente procedemos do mesmo modo.

Quanto ao estudo que realizámos, não fomos capazes de encontrar nada de medieval na obra de Gil Vicente, nem na *Custódia de Belém*. Pois embora esta, na sua *aparência*, nos mostre o gótico flamejante, basta observar na peça a sua estrutura e as figuras para se ver que não há aí *nada* de medieval, a não ser que se queira considerar a sobreposição da aparência flamejante como medieval. E no que respeita à obra dramática, o que nós descobrimos foi a *inovação completa do teatro*, produzida pelas suas *novas invenções, maior eloquência e mais doutrina*, de que não encontrámos paralelo em qualquer época.

Contudo, é de sublinhar o trabalho de inventariação das obras e suas referências, que constitui sem dúvida um trabalho de mérito, indispensável a um estudo

sistemático: *As Obras de Gil Vicente*, publicado pela Imprensa Nacional sob a direcção de José Camões; *Gil Vicente – Todas as Obras*, em CD-ROM, publicado pela CNCDP, também sob a direcção de José Camões. Estes trabalhos, como sublinha o seu autor, vêm na sequência daqueles que foram desenvolvidos sob a direcção de Osório Mateus, publicados pela Quimera Editores, dos quais destacamos em especial, *Floresta*, *Rubena*, *Festa*, *Mofina*, *Feira*, *Purgatório*, *Lusitânia*...

Dos estudos realizados sobre o autor dos autos, dos mais importantes são de destacar, em especial a obra de Braamcamp Freire, *Vida e obras de Gil Vicente, Trovador, Mestre da Balança*; a publicação pelo Conde de Sabugosa, do achado e identificação do *Auto da Festa*; e quanto ao trabalho de classificação e agrupamento de obras de teatro da Escola Vicentina, o trabalho *Autos portugueses de Gil Vicente y de la Escuela Vicentina*, Madrid, 1922, de Carolina Michaelis de Vasconcelos, que junta numa publicação diversos autos. A publicação que nos serviu para realizarmos a leitura e a transcrição actualizada de diversos textos quinhentistas sobre os quais nos debruçámos. Em especial, os trabalhos dirigidos por Osório Mateus (Quimera), serão referidos quando tratarmos da análise de cada uma das obras, e em conjunto com estes, também outros contributos válidos.

As leituras mais recentes, embora importantes, como as derivadas, ou referenciadas, nos dois volumes de *Gil Vicente 500 anos depois*, publicadas pela Imprensa Nacional a partir de 2003, considerámos um pouco decepcionantes. Contudo, encontrámos também alguns estudos de excepção e com carácter mais aprofundado, sobre algumas das obras.



O Papa Júlio II, retratado por Miguel Ângelo, e mais tarde, já doente por Rafael Sâncio



A leitura do *Auto da Alma*.

A propósito dos estudos das obras de Gil Vicente, e em especial sobre o *Auto da Alma*, que, quando percorridos quase esgotaram a nossa vontade de continuar, gostaríamos de relembrar a resposta que o rei Egípcio dá a Theuth sobre a novidade da *escrita*. Palavras de Platão no *Fedro*, na boca de Sócrates:

(275a) *Essa descoberta, na verdade, provocará nas almas o esquecimento de quanto se aprende, devido à falta de exercício da memória, porque confiados na escrita recordar-se-ão de fora (...) 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.*⁷

Consideramos que estas palavras devem servir aqui apenas como um alerta. Aqui para lembrar que *a escrita serve para a recordação*. Pois ainda pelas palavras de Sócrates, *mostraria muita ingenuidade quem acreditasse que os discursos escritos são algo mais do que um meio para fazer recordar a quem as sabe já, as matérias tratadas nesses escritos*.

Contudo, tendo em perspectiva apenas e sempre, os discursos do *Mestre de Retórica das Representações*, repetimos mais uma vez Platão no *Fedro*, pelas palavras de Sócrates: (278a) *os melhores discursos constituem, na realidade, um meio de suscitar a recordação de quem já sabe*.

Tomemos portanto algumas transcrições que nos permitam melhor recordar:

Gil Vicente, na sua carta preâmbulo pergunta: ***Livro meu, que esperas tu?*** E logo de seguida, pede ao seu livro que responda condignamente e o defenda:

Porém te rogo, que, quando o ignorante malicioso te repreender, que lhe digas: Se meu Mestre aqui estivera, tu calaras.

Como Platão no *Fedro* havia escrito, quando, comparando o sábio agricultor, com aquele que sabe escrever o *discurso vivo e animado, esse que é capaz de se defender a si próprio, e sabe falar e ficar silencioso diante de quem convém*. (276d). Todo aquele que, nos jardins da escrita, segundo parece, semeia e escreve por divertimento, e sempre que escreve, entesoura recordações para si.

[Sócrates] *...Penso, no entanto, que a ocupação nestas matérias se torna muito mais bela, quando alguém, usando a técnica da dialéctica e tomando uma alma apta, planta e semeia com discernimento discursos que são capazes de vir em socorro de*

7 Platão I, (*Fedro*) Editorial Verbo, 1973. As transcrições de *Fedro* são feitas a partir desta publicação.

si mesmos e de quem os plantou, (277a) que não ficam improdutivos, mas possuem gérmen, donde, em índoles diferentes, nascem outros discursos, capazes de tornar para sempre esse gérmen imortal e de conceder – dentro das limitações humanas – o mais alto grau de felicidade a quem o possui.

E por agora, concluindo as nossas lembranças, transcrevemos ainda Sócrates, ainda no *Fedro*, um pouco mais adiante: *...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.*⁸

Procuremos então recordar os tempos de Gil Vicente e em especial o *Tempo* do *Auto*. As leituras possíveis da obra surgirão *simples às almas simples*, e às almas complexas deverão surgir em toda a plenitude da sua beleza, o Belo (a Arte), deverá manifestar-se *com toda a espécie de harmonias* às almas mais complexas.

O *Auto da Alma* parece-nos ser a primeira de um conjunto de obras dramáticas de Gil Vicente que devemos considerar das mais complexas do seu teatro. Pois consegue perceber-se que foi elaborada com alguma disponibilidade de tempo, e que terá sido atentamente criada para exemplificar o seu processo criativo, o que sucede logo após a apresentação, ou *representação* do seu *Sermão* em Abrantes, que na verdade, constitui o seu projecto de trabalho para o teatro, apresentado a Leonor a rainha velha, viúva de João II de Portugal.

O autor terá aqui colocado o maior rigor na figuração dos *universais*, figurando as ideologias que se apresentavam às elites intelectuais da época, e à Corte portuguesa, assim se introduzindo e participando num debate filosófico muito recente, completamente novo, sobre a prática, as decisões e o uso do Poder, em confronto com um *novo* humanismo cristão que procura a renovação pela pureza, ao recorrer às suas fontes mais primitivas ou originais (o que era então proposto por Erasmo), modelando as personagens a partir dos mais importantes contributos das figuras públicas que então intervinham com sucesso no debate ideológico, e necessariamente das figuras que naqueles anos detinham o Poder, assim como o uso das Instituições, da Igreja e do Estado, como também dos seus *fantasmas*. Para o efeito, o autor terá utilizado os mais diversos recursos da época, tanto culturais como artísticos, históricos, filosóficos e ideológicos, etc..

Ora, os tão vastos, como cirúrgicos, danos causados pela Inquisição no *Auto*, os cortes e modificações introduzidas pela censura pretendendo esconder as motivações originais e mostrar *uma outra obra*, causam algumas dificuldades numa interpretação mais rigorosa do papel figurado da *consciência humana*, que ao longo de toda a *acção dramática* se vai manifestando, não nos permitindo avançar muito neste aspecto fundamental desta obra. Em *Frágua*, *Nau*, *Romagem*, e muitos outros,

8 Para uma compreensão mais completa destas complexidades, recomendamos a leitura do nosso livro *Gil Vicente e Platão, Arte e dialéctica – Preâmbulo e Sepultura de Gil Vicente – Íon de Platão*, onde também apresentamos um resumo sintético das nossas leituras de *Fedro*, da *República* e de *Hípias (Maior e Menor)*.

mas sobretudo no *Auto da Lusitânia*, Gil Vicente, sem nunca se repetir, voltará a figurar alguns de entre outros aspectos desta mesma questão: a *consciência humana*, *uso do Poder e liberdade*.

No *Auto da Alma*, Gil Vicente cria e constrói a *acção dramática*, apresentando os condicionalismos colocados às *liberdades de pensamento e de decisão (e até de expressão)*, que figura em múltiplos aspectos, mas é sempre pela *acção* que se desenrola na peça que o público (que o leitor da *acção dramática*) tem acesso ao seu significado. A Alma, o homem, a *consciência humana (individual)*, está sendo manietada e manipulada pelos *fantasmas* – as *Ideias, as ideologias* – criados na sua generalidade pela sociedade humana (memória, história, a cultura), e pelo Poder de um modo específico, *fantasmas* criados para o efeito, pelas instituições do *Poder do Corpo* (material, o poder da carne), ou seja, do Estado, do Poder na Terra, tal como um suporte à conquista e exercício do Poder *neste Mundo* – representado pelo Diabo – e do *Poder do Espírito*, numa perspectiva de *vida eterna* – representado pelo Anjo – que na sua alternância se coordenam, ou colaboram estreitamente.

Assim, uma referência às *coisas deste mundo*, como uma expressão que tinha então um sentido muito bem definido, vamos encontrar expressa na sabedoria da época, no *Enquiridion* de Desiderius Erasmus:

... em *Santo Agostinho, Santo Ambrósio e São Jerónimo*, “**mundo**” aplica-se aos não crentes, aos blasfemos contra Deus e inimigos da Cruz de Cristo (...) Esta classe de gente está inquieta pelo amanhã (...) Desconfiam de Cristo porque lutam pelo dinheiro, pelo Poder, e pelos prazeres. Estão obcecados pela ilusão das coisas sensíveis.⁹

No *Auto da Alma*, obra que se dirige às elites que frequentam a Corte portuguesa, tal como expressámos na análise dos Autos anteriores, são uma vez mais os poderosos que são figurados nas suas personagens, e, mais do que eles, são as suas ideologias que se colocam na *acção dramática*, num confronto entre os textos na sua forma literal e os episódios que se vão sucedendo.

No *Auto*, a Alma, *isenta*, balança entre a riqueza, a vaidade e o exercício do Poder na Terra, e a Glória e Salvação depois da morte – da Alma exige-se decisão e firmeza no uso do Poder – e na verdade, a aceitação do Poder, das vaidades, e dos referidos *bens terrenos*, tornam ainda mais necessária a *Graça*, e o apoio da Estalajadeira, a quem Cristo, com a sua morte, já pagou a Salvação da Alma, já pagou para a recuperação de todas as Almas, e, qualquer que seja a qualidade e dimensão dos pecados, quaisquer que sejam os seus *pecados*, um arrependimento final é garantia assegurada de Salvação. Como a hora da morte nunca é esperada, há que converter o caminho desta vida, numa repetição continuada de dois circuitos, que,

9 Erasmus, in *Enchiridion*, Lovaina 1503. Tradução castelhana, *Enquiridion, Manual del Caballero Cristiano*, B.A.C., Madrid 2001, p.214.

de um modo alternado, se vão sucedendo: (1) o do alcance, conquista ou usurpação dos *bens terrenos*, ou melhor, o seu usufruto, *o pecado*; e (2) o da purificação na Pousada, através da acção da *Graça divina*, a Paixão de Cristo, o filho de Deus, que antes providenciou todo o pagamento à Estalajadeira.

Pousada com mantimentos / mesa posta em clara luz / sempre esperando / com dobrados mantimentos / dos tormentos / que o filho de Deus na cruz / comprou penando. // Sua morte foi avença / dando por dar-nos paraíso / a sua vida / apreçada sem detença / por sentença / julgada a paga em proviso / e recebida.

Na primeira parte do Auto, uma Alma manietada, em *triste pensamento*, abdicou há muito da sua liberdade, entregou-se às suas ambições e vaidades mais imediatas a que o **Mundo** (o Diabo) *a conduziu*, e delas usufruiu, por força das forças sociais (no mundo), e até por herança: *tendes umas escrituras / de uns casais... Pois*, como Erasmus refere, citando São Jerónimo: “*O rico, se o é, ou é porque o ganhou injustamente ou é porque o herdou*”. *As grandes fortunas nunca se conseguem ou mantêm sem pecado...*¹⁰

E a Alma, por sua vontade, na ânsia de se evidenciar ou de se sobrepor às restantes almas, ainda que o possa justificar com algum outro ou ainda melhor argumento, é ou sente-se como que conduzida pelo querer bipolar das Instituições, dando resposta e continuidade às *necessidades* criadas por este **Mundo**.

Assim se pronuncia a Alma: *E por mais graveza..., sento / não poder me arrepende / quanto queria, / que meu triste pensamento, / sendo isento, / não me quer obedecer / como soía...* (481). A Alma é levada. É conduzida por um caminho que se configura como um ciclo, que num dos seus momentos se renova pela acção da Graça, por acção da Eucaristia, coisa que apenas a Estalajadeira da Pousada lhe pode oferecer.

Recuperada, após tratamento das suas feridas, (*guarecida*), o que lhe permite voltar ao estado anterior de isenção e pureza, estará então pronta a repetir todo este mesmo *caminho* neste processo, – o caminho desta vida numa repetição dos mesmos passos, ou como se queira os mesmos *erros* – um processo que se desenvolve ao longo do percurso da *acção dramática*, a figuração de um ciclo do *caminho desta vida... Torná-la-ei a afogar / depois que ela sair fora / da Igreja / e começar de caminhar / hei de apalpar / se venceram ainda agora / esta peleja*. (562). A repetição sistemática do percurso é dada pela introdução do segundo diabo, pelo diálogo que se desenvolve entre os dois diabos. Diabo e Anjo conjugam os seus apelos durante as repetições cíclicas desse percurso.

A consciência balança entre a certeza das decisões tomadas, e uma profunda dúvida na sua incerteza. Há uma necessidade sentida interiormente, na procura de uma resposta, tentando saber se terão sido tomadas as mais correctas decisões para

¹⁰ *Enquiridion* p.253.

o seu futuro e para a *sociedade* a que pertence, ou para o futuro da humanidade, se o seu pensamento alcança essa medida neste *Mundo* em que de facto vivemos.

O público, o leitor da *acção dramática*, vê o *drama* que se desenrola em cena e se coloca à personagem principal, a Alma, que apesar do seu livre entendimento, vontade libertada, memória, e de poder encontrar fundamentos racionais (a Razão – pois, no conjunto, são os mesmo elementos da *consciência* que se encontram mais tarde em *Ropicapnefma* – as potências da alma, segundo Agostinho) para escapar à situação, obedece às forças deste Mundo, obedece aos seus desejos mais imediatos, *ao seu corpo*, às forças do meio em que nasceu e se desenvolveu e onde por sua própria vontade se integrou, ao seu meio social, político e cultural.

Assim, a figura da *consciência humana*, a Alma, encontra o seu *livre arbítrio* manietado pela opção bipolar do Bem e do Mal que lhe é colocada. E assim perde a sua liberdade (*não me quer obedecer / como soía...* não lhe obedece como costumava) quando se deixa envolver e enclausurar nas imposições ideológicas dos poderes instituídos, seja, quando se integra *num corpo social* estabelecido, cultural, político ou outro, seja quando faz parte de uma instituição ou Estado, quando faz parte de um *corpo estratificado* no seu meio envolvente – integrado num *espírito de corpo*, (ou *espírito de grupo*) – que são neste *Auto* representados na sua mente pelas duas figuras antagónicas em cena.

A Alma obedece então às forças que assim se manifestam, e que evidenciam no seu pensamento a necessidade de tomar uma das suas opções mais decisivas, como se de poderes opostos se tratasse, quando essas forças aqui são de facto complementares: um, o poder deste *Mundo*; o outro, o desejo de alcançar *Outro mundo*, ainda mais, sendo este outro colorido com a felicidade e glória eternas. Contudo, e afinal ontem como hoje, são as opções que sempre tão bem difundidas (aqui no *Auto*, pelo Anjo da Guarda e pelo Diabo) pelos mais altos e dignos representantes das opiniões oficiais, que assim criam a substância e matéria para a *opinião da maioria*, as opiniões públicas correntes: as forças ditas do Bem e do Mal.

Será o público, ou o leitor do *Auto da Alma*, capaz de ver na *acção dramática* a situação em que o autor o pretende envolver? Estará o público em condições de se aperceber das ideologias que se combatem em cena? Estará o público em condições de se aperceber da luta entre duas visões políticas, duas estratégias de construção do futuro, e, avaliar as decisões prementes que se colocam à Alma?

Será o público, ou o leitor, capaz de identificar, e identificar-se com a Alma, e viver (em silêncio) o *cristianismo interior* (Erasmus) desta Alma, agora seguindo a *nova Philosophia Christi*, na sua *milícia cristã*, e viver o seu *drama psicológico*?

Será o público, ou o leitor, capaz de discernir os fundamentos dos argumentos do Diabo e do Anjo, de desvendar o que se passa no seu caminho, pôr à prova todo o seu entendimento e fundamentar a sua opinião? Será ele capaz de compreender, entender as decisões que se impõem na época à Alma, porque *todas as coisas com*

Razão têm sação, todas têm o seu tempo? Terá ele memória vivida, e conhecerá as memórias (a História), entenderá os *objectivos* e acidentes do caminho?

E tendo ou não tendo memórias, se e se não, quando e como, numa tal situação, com que formação cultural adequada, e com que meios de o exercer poderá o leitor, ou o público possuir e dispor do seu *livre arbítrio*?

Para nós, é evidente que, pela complexidade que o *Auto da Alma* encerra, e pela exigência de conhecimentos e informação que requer, ainda hoje a grande maioria do público, e dos leitores, não se encontra em condições de se poder aperceber da *acção dramática* que se desenvolve, e muito menos, do *drama psicológico* que envolvem as opções e decisões do *Homem de Estado* figurado na Alma.

Para compreendermos em plenitude, o que implicam e representam *de facto* as opções e decisões, a imposição da vontade, no *Auto da Alma*, considerando as opções de futuro da vida política, social e humana, reflectida em si próprio (Alma), numa perspectiva humanista e individualista, como *soldado cristão*, pertencente a um *corpo espiritual*, com a cabeça em Cristo, conforme recomenda o *Enquiridion*, ou numa outra perspectiva, mais importante, como um responsável pela *vida real* neste *Mundo* – o que o autor no *Auto* muito bem evidencia – reflectindo sobre as opções de futuro para si e para a sociedade, para toda a humanidade (embora esta considerada como a cristandade), tendo em vista um alcance mais universal e Moderno (moderno no sentido histórico). Assim, perante a complexidade que se apresenta à Alma, esta tem de *reflectir e decidir com fundamento e isenção*, e *por fim* (em fim) *impor a sua vontade*, como se lê nos versos de Gil Vicente.

O saber e a cultura na época – a visão do mundo – a vanguarda

Contudo, nós temos a certeza, que para além da nova nobreza, tacanha e ignorante, promovida por Manuel I, por *aderência*, havia nesse tempo em Portugal, largos grupos sociais insatisfeitos, e alguns destes constituíam as pequenas elites que frequentavam a Corte portuguesa, e das quais faziam parte, não o esqueçamos, os vários astrónomos, cosmógrafos, cartógrafos, poetas, músicos, médicos, artistas, arquitectos como *engenheiros* e construtores navais, etc., que, com os pilotos e outros navegadores, compunham um enorme grupo de homens que até ao início da célebre viagem de Fernão de Magalhães em 1519, eram os únicos que, em todo o Mundo (e vinham sendo durante bem mais de quarenta anos), a navegarem *de facto*, no hemisfério sul, *a sul da linha do equador, nos Mares do Sul*, bem entendido!

Em 1531, João de Barros, expõe em *Ropicapnefma*:

Acerca da cosmografia, com a grandeza dos mundos que os esclarecidos reis de Portugal descobriram, se agora cá viesse Ptolomeu, Strabo, Pompónio, Plínio ou Solino com suas três folhas, a todos meteria em confusão e vergonha, mostrando-lhes que as partes do mundo que não alcançaram são maiores que as três em

que eles o dividiram. E o mais confuso seria Ptolomeu, em a graduação de suas távoas, porque, como [quando] passa de Alexandria, pinta-as com aquela licença que Horácio dá aos pintores e poetas.

Ora, aqui parece-nos evidente que João de Barros se refere a todo o hemisfério sul, ou mesmo ao que está para lá das Canárias, e ao *verdadeiro* diâmetro do planeta, que já antes da assinatura do *Tratado de Tordesilhas* era conhecido pelos portugueses, calculado, sem dúvida, pelo rigor colocado na medição das latitudes e pela deduzida esfericidade do planeta, assim como pelas observações e medições, que supomos, que Duarte Pacheco Pereira terá realizado na ilha do Príncipe e muito possivelmente na Guiné equatorial (1481-1488), onde também na região, por outras observações, pôde registar pela primeira vez, que os chimpanzés também sabiam utilizar instrumentos.

A este propósito devemos lembrar as dificuldades que Fernão de Magalhães ainda teve, quando, já quase em 1520, se viu obrigado a castigar os revoltosos em pleno Atlântico, mandando executar alguns deles, e abandonando em terra um padre e um digno representante da nobreza espanhola, que na sua revolta se opunham a continuar mais para sul, para o desconhecido. Pois, perdida a estrela polar, pensavam estar a seguir *para o fim do mundo* – pois na Europa ainda se considerava que nessa parte, imaginada como a parte de baixo, *debaixo da terra* (hemisfério sul), se situava o inferno – quando estes estrangeiros navegavam pela primeira vez a sul do equador sem qualquer terra à vista. E por isso, aquelas terras a seguir alcançadas tomaram o nome de *Terras do fim do Mundo*, que ainda hoje conservam.

Ou melhor, ainda antes, aquela ilusão inteligível de Balboa, que em 1513, ao tomar conhecimento de um grande mar além do Atlântico, deduziu tratar-se dos Mares do Sul, (a sul da linha equatorial) o mesmo por onde os portugueses seguiam para a Índia e para as ilhas das especiarias. O nome do mar ainda hoje se conserva na região, talvez devido às velhas cartas geográficas e às tradições.

Como já dissemos e repetimos noutros lugares, a ciência vem sempre depois, a Ciência vem explicar, e foram precisos mais de duzentos anos, para depois de Copérnico (1543) e Galileu (1600), em 1687, Newton explicar porque é que os homens e as coisas não caíam no *abismo infernal* quando andavam “*de pernas para o ar*” *nos mares do sul*, de facto a sul da linha do equador. Se para os portugueses isso já era natural a partir dos anos setenta (1470...) do século xv, para o resto do mundo, isso só se tornou claro com as notícias da viagem de Fernão de Magalhães, após a chegada de Sebastião del Cano, em Setembro de 1522.

O conhecimento da *grande viagem* foi dado ao Mundo logo em 1523, com muita invenção por parte da Corte de Carlos V, como propaganda política, através do seu secretário Maximilianus Transylvanus. E só depois veio uma primeira reposição da verdade da viagem por um viajante íntegro e imparcial, o italiano que seguiu na expedição e que, para esse fim, custeou a sua viagem, António Pegafetta, o António Lombardo, que em 1525, publica em Paris, *Relazione del Primo Viaggio Intorno Al Mondo*, composta em italiano. Mas uma publicação integral do relato só viria a ser feita no século XVIII, repondo então com mais clareza os factos.

Nós afirmamos que foi logo a partir de 1470 que os portugueses dominaram o equador, porque aquelas ilhas que se situam sobre o equador, São Tomé, Príncipe, Fernando Pó, Ano Bom, foram todas *descobertas* no início dos anos setenta, o que quer dizer que nessa altura já detinham os conhecimentos necessários para registar

as ilhas numa carta geográfica e poderem lá voltar: *já não era a estrela polar que regulava as suas navegações nem a leitura da latitude se baseava na polar*. Porque a questão das *descobertas* não era achar, ou encontrar, era saber registar e localizar numa carta geográfica, num mapa, de modo a ser possível a qualquer pessoa na posse da carta, e com os devidos conhecimentos de navegação, lá ir e voltar.

Descobrir significava sobretudo: *pôr a descoberto*, dar a conhecer a terceiros, ou, noutros casos, *deixar de estar encoberto*, nos casos em que a localização tinha sido um segredo bem guardado. O que estava *coberto* (estava tapado – como o chapéu cobre a cabeça), estava em segurança, e o que se mantém *encoberto* (escondido), mantém-se como segredo, para se guardar de uma forma mais segura. São estes os sentidos de *coberto*, e *encoberto*; assim como o sentido de *descoberto* ou *descoberta* era aquilo que deixava de estar coberto, ou encoberto, ou que não precisava de qualquer cobertura, pondo-se logo a descoberto; e são estes sentidos que nós vamos encontrando na literatura portuguesa desses anos, seja nos romances de cavalaria, ou na poesia, seja nas descrições e crónicas de história. Ainda assim os *achamentos* tinham de acontecer, mas isso não seria importante se se não pudesse registar numa carta para poder lá voltar e de lá voltar.

Depois da orientação pelo cruzeiro do sul, foi ainda dada ao mundo a orientação pelo sol, com a medição das latitudes pela *altura do sol*, e com processos melhor aproximados para as estimativas da longitude, a *altura de leste a oeste*, de que também nos fala Gil Vicente. Contudo, os anos setenta de quatrocentos, terão sido dedicados ao estudo sistemático dos ventos e das correntes no hemisfério sul, altura em que são descobertas todas aquelas ilhas sobre o equador, pouco mais a norte ou pouco mais a sul, e o resultado do estudo dos ventos, pelo que hoje conhecemos, nas proximidades do equador, era levar os navios à vela para a parte mais ocidental do Atlântico Norte. É de supor, portanto, que durante essa década muitas das naus tenham ido parar às Antilhas e à América do Norte, por força desses ventos.

Estas palavras tiveram a finalidade de mostrar, que em 1508, a revolução das mentalidades como uma visão mais moderna e alargada do Mundo, que era já quase do domínio público em Portugal, não tinha ainda atingido a Europa. O que, aliás, é bem visível na leitura do *Enquiridion*, e mais ainda pelo grande êxito que este livro alcançou desde a sua publicação em 1503 e durante todo o século xvi.

Das elites que frequentavam a Corte portuguesa, é evidente que faziam parte homens conhecedores das novas realidades do planeta e dos seus povos, e nelas participavam também, gentes de outras nacionalidades, e muito mais ainda, se incluirmos os representantes das Cortes Europeias, os visitantes e os convidados.

Assim, podemos crer que muitos se terão apercebido do conteúdo essencial do *Auto da Alma*, mas do qual, tal como ainda hoje sucede, dificilmente se encontram as palavras mais certas com as quais se possa comentar ou argumentar.

Sendo tratada, como conteúdo da peça, a questão da *consciência humana*, do *uso do Poder e da liberdade de decisão*, e sendo esta uma questão que ainda hoje se apresenta em aberto, e sendo que na acção da peça, esta atinge um alto nível de aprofundamento, o *Auto da Alma* irá permanecer sempre actualizado pela figuração criativa do seu conteúdo, significados e objectivos.

De uma forma oportuna e paralela ao conteúdo principal, integrada no contexto do Auto, Gil Vicente, como é seu hábito, não podia tratar do Poder sem abordar a *Justiça*, o autor não podia deixar passar em claro a questão da Justiça social, distributiva.

Enquanto que para Erasmus, será a *Caridade* que deverá corrigir algum erro de Deus na distribuição da riqueza produzida pela sociedade, como quando diz: *Estejam sempre contigo os paradoxos do verdadeiro cristianismo: – Nenhum cristão pense que nasceu para si, nem sequer para viver para si. – Quanto tem ou é, não se lhe há de atribuir a si, senão a Deus. – Pense que todos os seus bens são comuns a todos. – A caridade cristã não conhece a propriedade...*¹¹ Gil Vicente, chama-nos a atenção para a observação da *realidade de facto* (no mundo real, na sua figuração), como em muitas outras cenas deste Auto, apresenta isso numa forma antagónica, quando o Diabo exprime em catorze versos dirigindo-se à Alma, e identificando-a com o Poder, e com o direito sobre a propriedade, e mais especificamente aqui, sugerindo que a Alma se identifica com o Poder, que tem o poder de controlar a Justiça, diz: *Citai as partes...*

Podemos resumir o conteúdo desses versos que apresentamos logo na sequência do parágrafo seguinte, onde expomos por algumas palavras aquilo que julgamos ser o seu sentido, que nos parece situar-se entre a legislação criada pelo poder e as determinações dos Juizes.

E a Justiça? Sempre se adia! Pois, sempre se vão adiando os desfechos, prolongando os momentos da sua acção. Uma contenda pode ser herdada do tempo dos pais ou dos avós. Sempre em proveito dos que dela se encarregam, e se mantêm, mantendo tais sistemas. E ontem como hoje, toda a *justiça* sempre é determinada (pela elaboração da legislação) e feita (realizada) em função, e para benefício, dos mais poderosos. É um riso!

Diabo: *Olhai por vossa fazenda... Tendes umas escrituras de uns casais (400) de que perdeis grande renda, é contenda que deixaram às escuras vossos pais. É demanda mui ligeira, (405) litígios que são vencidos em um riso! Citai as partes ...*

Todavia, com a identificação da figura que Gil Vicente representou no protagonista, a Alma, tal como criou a personagem e a transmitiu aos seus contemporâneos, sabemos ao certo a que matérias estes versos se referem, sabemos que o Diabo está a fazer apelo a uma guerra, uma guerra para recuperar as *fazendas*, das quais a Alma está *perdendo grande renda...* A dupla valência, ou múltipla valência habitual nas figuras de Gil Vicente, a sugerida, e a entendida a partir dos factos reais figurados nos versos, tem um sentido muito preciso no pensamento do autor, que podemos encontrar em muitas das suas obras. Porém, aqui em *Alma*, a Justiça, mesmo a Justiça distributiva, é apenas uma manifestação do Poder pela imposição do *direito* do mais forte! Do direito, que se apresenta então com uma outra face,

11 Erasmo, *Enquiridion*, ISBN 84-7914-166-2, p.198.

adquirida logo após a determinação elaborada das suas leis, pelos seus pares ou peões do Poder, novas leis e normas legais, que são sempre definidas na sequência da tomada do Poder por alguém, e mais ainda pela força das armas, ou do dinheiro, como no caso do Papa. E este *alguém* nunca é uma entidade abstracta!

Uma ideia semelhante, sobre o Poder, a Lei e a *consciência humana*, será também dada em 1532 por João de Barros, em *Ropicapnefma*.

A sociedade da época – o poder, a religião e a censura

Contudo, neste auto, o que Gil Vicente dramatiza é uma *acção* que, tendo por sentido um confronto ideológico que envolve a temática da *consciência humana, uso do Poder e liberdade*, demonstra pela consciência em causa, as limitações que se colocam deveras a essa liberdade, pela sociedade humana como corpo social da humanidade, pela prática quotidiana, pela realidade da vida humana na sua época, pela realidade das instituições, da ideologia do seu tempo, e onde, também ele próprio, o autor do Auto, para usar do seu livre arbítrio e exprimir o seu pensamento, o seu entendimento bem fundamentado no mundo real, tem de esconder o seu conteúdo essencial e tornar mais oculto o significado da sua obra, tem de recorrer a uma forma de expressão mais *figurada* na sua *realidade figurativa* que se concretiza na *acção dramática*, recorrendo a processos criativos mais sofisticados, ou talvez melhor, recuperando algumas variantes gregas, romanas e cristãs patrísticas, de leitura do sentido, para com elas aprender, para depois criar, dramatizar e escrever toda sua obra.

Todavia, sublinhamos, não pretendemos nem temos por objectivo estabelecer uma classificação para a obra dramática de Gil Vicente, referimos estas proximidades, para auxiliar, ou melhor, para prevenir o leitor sobre o tipo de trabalho que vai encontrar ao analisar as suas obras.

Na leitura do sentido de uma obra, ou do seu significado oculto, a exegese alegórica parece ter-se sobreposto a todas as outras tendências. Contudo, uma alegoria, é em geral construída com um desígnio moral imediato, o que não nos parece ser o caso das peças de teatro de Gil Vicente, embora um desígnio moral desse tipo esteja presente pontualmente na sua prosa, pelo menos numa ocasião conhecida, numa carta sobre o terramoto, a *Tormenta* de 1531, ocasião em que o autor dos autos, na realidade, teve de pôr à prova a sua oratória perante os frades, para acalmar a fúria das gentes. E tal como Erasmus, que também era *mestre* na retórica, terá encontrado os seus melhores suportes na oratória de Quintiliano, Cícero e Demóstenes, a avaliar pelas palavras de João de Barros, estes mestres clássicos usaram e até analisaram a alegoria, vendo nela um dos mais interessantes recursos retóricos. Todavia, o seu teatro parece estar bem mais próximo da Arte grega, na origem grega da *sabedoria*,

na *hiponóia* grega, que não era com toda a certeza desconhecida de Gil Vicente. Pois Homero, Platão, Aristóteles, Sófocles, Aristófanes, e muitos outros, estão de algum modo presentes em muitas das suas obras.

Hiponóia, um termo a que se refere Plutarco, era usado na Grécia antiga para traduzir a *significação oculta* dos *mythos* de Homero, cuja interpretação implicava a conjectura de supostos sentidos sobrepostos ao sentido literal do texto. Platão (*República* II. 378d), Eurípides (*Phoenicians* 1131-33), Aristófanes (*Rãs* 1425-31), e outros, usaram a palavra *hiponóia* para se referirem ao sentido de uma obra literária: epopeia, tragédia ou comédia. Mais tarde será traduzido por alegoria, perdendo o sentido original.¹²

Considerando a evidente e generalizada fraqueza na profundidade de análise das obras do primeiro dramaturgo português, pois é um facto indesmentível que ainda hoje se vem verificando, só poderemos considerar prematura qualquer classificação que se pretenda atribuir às obras dramáticas de Gil Vicente. Antes de se lhes conferir qualquer atributo, há que as interpretar, há que as situar na História do teatro, ordenar e comparar. Só após terem sido entendidas, e explicadas na sua unidade, ou delineada a linha de pensamento do autor e a sua evolução, só então haverá lugar a outros estudos que possam levar a uma possível classificação. Não devemos iniciar um trabalho de estudo pelas suas conclusões. O acto de classificar implica sempre conhecer bem o que se classifica.

Há que situar no seu contexto o *Auto da Alma*, na própria época em que foi criado, há que situar as ideologias e as obras que mais marcaram as elites da época, as opiniões, e as polémicas criadas pelas ideias expostas pelos autores mais divulgados e mais marcantes, tanto como estudar as forças detentoras do Poder e do impacto das suas decisões e acções, na vida cultural, social e política das nações.

Analisando e confrontando as situações de quem se exprime com o discurso oficial, ou a par do discurso oficial, ou com a ideologia instituída (Erasmus), e daquele que se exprime contra o discurso oficial, ou que se manifesta para além das regras e da ideologia instituída (Gil Vicente), podemos detectar com este *Auto*, um confronto sério e muito bem elaborado por Gil Vicente, com as ideias que Erasmus expôs no seu *Enquiridion*, *Manual do Cavaleiro Cristão*.

O *Enquiridion* de Erasmus é uma obra elaborada entre 1499 e 1501, e que foi publicada pela primeira vez em Lovaina em 1503, tendo obtido mais de trinta edições nos primeiros vinte anos, ultrapassando as 150 edições, quase todas no século xvi. Nela se recomenda, de uma forma idealista, que o Homem, o verdadeiro cristão: a) deve optar por uma oração pessoal e interiorizada; b) não se deve fixar apenas na forma exterior do culto, nem nos seus objectos, sejam eles as imagens, sejam as

¹² Da leitura de Jean Pépin, *Mythe et allégorie: les origines grecques et les contestations judéo-chrétiennes*, pp. 85-86, Paris, 1958.

reliquias; c) deve optar, não por oferecer velas, fazer promessas, ou dedicar devoção aos santos da Igreja, mas antes seguir o exemplo destes, ou melhor ainda, seguir o exemplo de Cristo; d) deve privilegiar o seu juízo próprio sem atender ao que os outros fazem ou pensam; e) e além disso, deve ainda ter sempre presente, que o ritual institucional de nada serve *se o homem não examina a sua própria consciência fazendo uso da sua liberdade e de uma autêntica fé* em Cristo.

Esta obra de Erasmus, foi a que deu origem a uma frase que ficou célebre no século xvi, e que, sem dúvida nenhuma, exprime a realidade da vida, e cultura religiosa, no seu percurso para os conflitos ideológicos mais sanguinários desse século: *Erasmus pôs o ovo que Lutero chocou*. O *Enquiridion*, foi sobretudo uma obra que, em complemento de algumas acções pontuais, veio exprimir e tornar público, um sentimento generalizado sobre o excessivo número de monges de então, que tal como os políticos de hoje proliferavam, e que, vagueando em manifestações de exibição da sua oratória, eram vistos pela população como ociosos, vivendo à custa dos restantes membros da sociedade. Pareceu então *uma grande novidade* tudo o que aquele livro expunha: o modelo para uma vida cristã não era a vida monástica – “*monachatus non est pietas*” – tal como hoje, o modelo para a vida política já não parece passar pelos partidos políticos.

O grande conflito ideológico, surge através das tentativas de readaptação das doutrinas medievais, ou melhor, das mentalidades medievais cristãs, que, querendo aderir à modernidade, a uma nova cultura em curso na Itália, estão ainda em fase de aprendizagem e ascensão, e cujos protótipos, são os *reformadores* de um velho Mundo Medieval: Erasmus e Tomas More, e só depois, Lutero e muitos outros, que, a seu modo, se colocam em confronto ou em choque com um novo *Mundo*, muito mais amplo, que rompe com os conceitos até então estabelecidos, o mundo recém-descoberto por Portugal, com o aparecimento de outro tipo de homens, de novos costumes, novas civilizações, com os novos problemas colocados pelas realidades que destroem as concepções até então existentes, concepções às quais se opõem as novas ciências em desenvolvimento (em Portugal e Espanha), como a própria realidade que a cada momento se vai ampliando e complicando.

Mas também com um novo Mundo que se está criando com novas formas de economia e de comércio (Veneza, Génova, Espanha e Flandres, Turquia), de organização e governo (Espanha, Flandres e Alemanha, Turquia, França), e um Mundo erudito de inovação cultural e recuperação dos valores da antiguidade (a Itália), a que só um espiritualismo posterior (com origem em Erasmus?) a que depois, os Jesuítas, as Igrejas Nacionais (Inglaterra), as novas economias (Holanda, Inglaterra), como também a Contra Reforma, darão uma resposta em termos políticos.

Se o conhecimento da história política, social e cultural da época é fundamental para a compreensão da obra dramática de Gil Vicente, também a ideologia da época, e os seus fundamentos religiosos, tornam importante conhecer a obra que

mais se evidenciou, que com maior eficácia se impôs na Europa durante o século xvi, o *Enquiridion* de Erasmus, e que pela sua grande expansão se instalou como o livro de mão e cabeceira.

E estudadas as obras da sua época, com o seu conteúdo avaliar o impacto que essas obras terão tido na Corte Portuguesa, mais pelos rastros do seu conteúdo, do que pelos catálogos e inventários que tenham escapado à destruição do tempo, das catástrofes, e dos homens. Que estes, se alguns ficaram, muitos mais se perderam, e, em consequência, os que ficaram não nos podem dizer nada da verdade.

Todavia, convém lembrar que não é pela contestação à Igreja, ou pelas críticas aos usos e costumes do clero da época que o *Enquiridion* deve ser, ou ficar conhecido, porque já alguns anos antes do início da obra dramática de Gil Vicente, e do *Enquiridion*, além das pregações do dominicano Savonarola (1494-1498) em Florença, já em 1498, o rei Manuel I de Portugal e Fernando o Católico (Damião de Góis), tinham recomendado ao Papa Bórgia, Alexandre VI, a adopção de mudanças no comportamento e atitudes do clero (da Corte do Estado Pontifício), e reformas nas normas da Igreja. Rodrigo de Bórgia era ainda o Papa quando Erasmus escreve e manda publicar o *Enquiridion*.

Escreve Damião de Góis, na *Crónica*: *No tempo de Pontificado do Papa Alexandre sexto houve na Corte de Roma muita soltura de viver, e se dava dissimuladamente licença a todo o género de viço, de maneira que grandes pecados se reputavam por venais, ao que os Reis Dom Fernando, e Dom Manuel, tendo disso certas informações, como bons e Católicos Cristãos quizeram acudir (...), foi determinado, que cada um deles, por seus embaixadores, mandasse admoestar o Papa (...), que quisesse por ordem, e modo na desolação de vida, costumes, e expedição de breves, bulas, e outras coisas que se em Corte de Roma tratavam de que toda a Cristandade recebia escândalo (...) El-Rei Dom Manuel (...) despachou por embaixadores ao Papa, Dom Rodrigo de Castro, Alcaide-Mor da Covilhã, senhor de Valhelhas, e Dom Henrique Coutinho filho do Marechal, Dom Fernando Coutinho, seu desembargador do Paço, os quais depois de serem em Roma juntamente com Garcilaso [o pai do poeta], embaixador de El-Rei Dom Fernando, requereram por muitas vezes o Papa Alexandre sobre estas coisas, pedindo-lhe da parte dos Reis, por serviço de Deus quisesse pôr boa ordem, e regimento na governação do Eclesiástico, e nos maus costumes, e viços, em que a Corte de Roma estava habituada, por falta de castigo, emenda e punição que os tais viços, tanto pelas leis humanas, como divinas mereciam, sobre as quais admoestações protestaram, e de seus protestos tiraram instrumentos públicos, feitos por notários Apostólicos, que consigo trouxeram, e apresentaram aos Reis, do que se seguiu muito fruto, porque dali por diante o Papa Alexandre pôs melhor ordem nas coisas Eclesiásticas, e costumes da Corte de Roma, do que dantes soía fazer.*

Com os princípios ideológicos que Erasmus agora apresenta, a pureza de um cristianismo espiritual (São Paulo) num regresso às origens, há uma certa euforia de renovação entre os membros do Poder na Europa, que requerem também uma

redução do poder papal, e sobretudo, a redistribuição pelas respectivas nações dos bens senhoriais da Igreja, em especial das terras aráveis, fortalecendo um novo Poder Real mais centralizado, gerando-se assim também, a primeira contradição ideológica com as ideias de Erasmus, porque quanto ao Poder e ao seu exercício, as ideias apresentadas pelo *Enquiridion* são ainda absolutamente medievais.

O Auto, em 1508, Desiderius Erasmus e Gil Vicente

O *Auto da Alma*, apresenta-se como uma análise muito crítica da realidade política e ideológica do seu tempo, em parte, elaborada como uma antítese aos princípios recomendados por Erasmus no *Enquiridion*, mas mais ainda, o *Auto* evidencia que uma nova realidade, mais *moderna* – que põe de parte o *espírito medieval* ainda subjacente no *Manual do soldado cristão* – se está já a construir e a fortalecer a cada momento de uma forma monumental, a Basílica de São Pedro, contrariando em grande parte, pela base, as ideias expostas pelo famoso humanista de Roterdão na referida obra. Ideias que assim são confrontadas com uma nova visão do Mundo, com a realidade em construção.

Não é a primeira obra dramática de Gil Vicente cujo conteúdo adquire um carácter filosófico, pois no *Auto dos Quatro Tempos* já tratara de um modo crítico um tema filosófico sobre o Poder: *os príncipes da terra foram os Deuses dela, e esses o são agora*. E o facto de em obras anteriores, *Pastoril Castelhana* e *Reis Magos*, nós não o conseguirmos detectar, poderá ser mais devido aos diversos cortes da censura, ou ao nosso fraco domínio das matérias em causa, nomeadamente do nosso quase desconhecimento, ou da falta de uma leitura dos textos de Aurélio Agostinho. Muito em especial, parece-nos que há necessidade de ler Agostinho para ler os *Reis Magos*, o que ainda não cumprimos, pois a sua obra mais importante, *A Cidade de Deus*, ed. Gulbenkian, continua esgotada. Já em *São Martinho* e no *Sermão de Abrantes*, pudemos constatar as filosofias que em cada caso se expõem.

Contudo, o *Auto da Alma*, é o primeiro duelo filosófico, a sua primeira grande obra dramática de intervenção, cujo conteúdo filosófico é um desafio, como se se tratasse de um duelo entre o protagonista, a Alma, e as ideias expressas numa publicação de grande sucesso editorial da época, o que no momento, é a exposição recente de uma doutrina que se apresenta como uma nova *filosofia de vida*, uma nova forma para o comportamento do *ser cristão*, humanista: uma *philosophia christi* que Erasmus expõe no *Enquiridion*, que é apresentada como alternativa ideológica às novas concepções da Igreja de Roma, uma Igreja Imperial. Todavia, Erasmus manifesta ainda, nesta obra, uma concepção muito primitiva e demasiado medieval do Poder político. Uma concepção do Poder e do seu exercício que, tanto Gil Vicente como a figura real, a majestade representada na Alma, contestam, tanto

pelas palavras do Diabo – um reflexo deste Mundo – como pelo próprio desenrolar da *acção dramática*, o reflexo da realidade do seu tempo e da vontade expressa na obra de Gil Vicente.

Porque o *Auto da Alma* trata também o *Enquiridion* de Erasmus, numa luta da Alma consigo própria, – da Alma como soldado, como cavaleiro, militante cristão, que com a ajuda de Cristo, lutará pelo *Corpo de Deus* como sua Igreja, com as Sagradas Escrituras como arma de sua defesa (a espada luminosa) contra o seu próprio corpo e em favor do seu espírito – haverá necessidade de fornecer alguma informação sobre este autor.

Reduzimos aqui as informações ao mínimo necessário, referimo-nos aos factos que decorrem com a cronologia dos acontecimentos que convergem no *Auto da Alma*, ou de modo a que os factos constituam informação mais esclarecedora. Porque de Desiderius Erasmus, como de Gil Vicente, alguns estudiosos mais dedicados à divulgação cultural, em vez de realizarem uma análise das obras destes autores, recriaram deles figuras um tanto fantasiosas que se propagam como verdade! E se a Gil Vicente o reduziram ao mínimo nas suas diversas dimensões, a Erasmus terão enaltecido com muitas intenções, que de facto não terá tido, e terão deixado cair no esquecimento algumas das suas obras maiores, sobre a liberdade humana, em especial sobre a liberdade pensamento e sua expressão, obras que ainda hoje sofrem pela censura a que estiveram expostas, e que por isso não conseguimos encontrar disponíveis em nenhuma das línguas vivas, obras como os *Hiperaspistes*.

O Manual do soldado cristão – Erasmus

O Manual, *Enchiridion Militis Christiani*, traduzido por *Manual do Soldado Cristão*, ou por *Manual do Cavaleiro Cristão*, idealiza uma forma de vida para o *bom cristão*, apresentando ao leitor um conjunto de regras que ele deve seguir no *seu caminho para Cristo*, com Cristo, na direcção da Glória eterna, a Igreja Triunfante – embora em termos de conteúdo ideológico, proponha ao Homem daquela época, o oposto da prática comum de então, da prática usual da Igreja.

Como sempre vem sucedendo com as nossas leituras, e contrariamente ao que é corrente em muitos dos comentadores, pensamos que o livro não apresenta qualquer proposta de reforma da Igreja, é antes uma alternativa, nem sequer é uma crítica à Instituição, apesar das inúmeras críticas aos seus usos. E também estamos de acordo com Orella Unzué, quando diz que o *Enquiridion* é *un manual de cristianismo interior, no es un tratado de filosofía, ni una disputación teológica, ni un manual de moral cristiana*.

Em termos de retórica literária, nas suas particularidades é brilhante, mas não podemos dizer o mesmo da concepção geral da obra, e muito menos dos conceitos que transparecem, como a *lei*, o *poder*, a *sociedade*, a *ciência*, ou o conceito que faz dos *outros indivíduos* em geral, quando confrontados com o cavaleiro cristão. No *Enquiridion*, estes conceitos, são sempre apresentados pelo autor na sua mais característica forma sectária e medieval.

O *humanismo* de Erasmus, caracterizado pelo recurso às obras e aos valores *clássicos*, nesta sua obra dirige-se apenas a um *indivíduo* privilegiado, ao *cavaleiro*, não ao Homem em geral, mas ao *militante cristão*, que assim como o autor preconiza, se deve proteger do *mundo* – o mal, o diabo – e dos outros, os *maus*, os hereges. Se deve sobretudo proteger de si próprio – do seu corpo, das suas paixões – e do universo, mas nesta obra, ainda de *um universo medieval*.

Erasmus, monge dos *Agostinhos*, foi ordenado sacerdote em 1492, tornara-se famoso no fim do século XV (1499-1500) com a publicação dos *Adágios*, que na sua primeira edição consistia em pouco mais de oitocentas *frases célebres*, máximas ou provérbios, retiradas da literatura greco-latina, numa recolha comentada, onde as frases eram devidamente anotadas e explicado o seu significado. E a esta obra se foi dedicando até ao fim da sua vida, em 1521, passaram a 3260 frases, e quando morreu em 1536, eram perto de 4300.

Enquanto prepara as *Epístolas de São Paulo* para publicação comentada, estuda os seus comentadores clássicos, com especial interesse por Orígenes, cuja concepção do Homem (adaptada de Platão) serve de base para o livro que escreve entre 1499 e 1501, o *Enquiridion* (publicado em 1503). Assim, este livro surge bastante embebido pelos ensinamentos do Apóstolo Paulo e pelo seu espiritualismo. Depois de publicadas as cartas de São Paulo, publica em 1506 as obras completas de Santo Agostinho, e em 1508 nova edição dos *Adágios*. Depois, escrito em 1508 ou 1509, ao abandonar a Itália fugido da guerra da liga Papal contra Veneza, escreve o *Morae* (o *Elogio da Loucura*), que será publicado em 1511, enquanto prepara a publicação da obra completa de São Jerónimo e do Novo Testamento. Muitas outras obras se seguirão para publicação e Gil Vicente irá acompanhando.

Cabe aqui referir, o *Morae* onde o autor exprime uma crítica aos bobos, animadores de certas Cortes Europeias..., e onde ele próprio se apresenta como a *tolice*, a *sandice*, ou a *loucura* em pessoa, tal como Gil Vicente se apresentou, *frade louco*, no *Sermão* pregado em Abrantes, alguns anos antes (em 1506), ou na representação do miserável deste mundo, perante a *caridade* de Martinho, o *Cavaleiro Cristão* em 1504, curto, porque *não houve tempo para mais*. Só depois da representação do *Auto da Alma*, em 1508, Erasmus escreve o *Elogio da Loucura* (1509), expondo segundo ele próprio afirma, as mesmas ideias do seu *Manual*, mas agora escrito sob a forma de zombaria, que tal como o *Enquiridion*, foi uma das obras de maior sucesso editorial do século, contudo muito longe de atingir o grande número de edições do *Manual do Cavaleiro Cristão*. Sobre estas duas, e outras obras, Erasmus viria a escrever em carta a Martín Trop (Martín Dorp):

*O meu propósito em Moria foi exactamente o mesmo que nas minhas demais obras. No Enquiridion tratei simplesmente de expor sobre a vida cristã. No meu livro Educação do Príncipe Cristão adiantei algumas orientações para a verdadeira instrução de um príncipe. No meu Panegírico fiz o mesmo sob o pretexto do louvor do que já havia feito de forma explícita noutra parte. E na Moria expressei as mesmas ideias que no Enquiridion, mas gracejando. Quis aconselhar, não criticar; fazer o bem, não insultar; trabalhar, mas não contra os interesses dos homens.*¹³

13 Em *Elogio de la Locura*, Madrid, 1993, p.149.

Desde 1506 e até 1509, Erasmus percorre a Itália, será doutorado em Teologia em Turim (?) em 1506, encontra-se com o Papa Júlio II em Bolonha nesse mesmo ano, depois de assistir à entrada triunfal do Papa na cidade à frente do seu exército. Obtém então do Papa a desejada autorização de dispensa de traje sacerdotal, e voltará a encontrar-se com ele em Roma por mais vezes. Erasmus em 1508 está em Veneza, quando Júlio II prepara a guerra a esta República.

O *Auto da Alma*, muito mais que *Dom Duardos*, ou que o *Auto de Amadis de Gaula*, conta com um conhecimento bem apurado do público de uma obra impressa que constitui assunto de discussão entre as elites, e que serve de fundo temático e ideológico ao Auto. Assim, o *Enquiridion* é uma das leituras obrigatórias para os estudiosos deste Auto e de Gil Vicente.

O nível de percepção da uma obra de Gil Vicente, depende da cultura, do conhecimento das ideologias e da informação política do público sobre os Estados Europeus, incluindo o Estado Pontifício, das ambições políticas dos governantes, e da correlação de forças na Europa naquela época, – da cultura, das ideologias e da inteligência – pois os seus autos dirigem-se às inteligências mais cultas e bem informadas da *Elite Europeia*, contudo, como Platão recomenda no *Fedro*, *oferecendo à alma complexa, discursos complexos e com toda a espécie de harmonias, e simples, à alma simples*.

Nesses anos, o *Enquiridion*, era o livro mais lido, mais falado e discutido, assim seria ainda durante muitos anos, pois nem o *Elogio da Loucura* o conseguiu ultrapassar em número de edições. É imperativo, portanto, que mais adiante, no decurso da nossa análise do Auto, apresentemos um resumo sucinto das ideias que se apresentam ao leitor neste livro, as necessárias para a construção de um sumário do seu conteúdo ideológico, da ideia conceptual da obra, e dos mais importantes de entre aqueles conceitos que, no nosso entender, são figurados por Gil Vicente, ou que interferem com os conceitos expressos pelo autor do *Auto da Alma*.

A temática de origem do *Auto*

É possível que Gil Vicente tenha recebido de Leonor, irmã do rei, e viúva de el-rei João II de Portugal, a incumbência de criar um *auto sacramental*, entendendo-se por isso o que na época se entendia, um auto sobre o sacramento da eucaristia, o *santíssimo sacramento*, e que a encomenda se destinasse à apresentação pública, perante a Corte, da sua obra-prima de ourivesaria, a *Custódia de Belém*, o *muimento* com o *Corpo de Deus* depositado. Este tipo de autos, sobre o sacramento da eucaristia, foram *moda* na época, em todo o século xvi, uma moda que atravessa o Concílio de Trento (1545-1563), seguindo muito por diante.

Pedro Calderón de la Barca (1601-1681), mais de um século depois, escreverá ainda alguns autos sacramentais, e pronunciando-se sobre o tema dirá no seu *Auto, Loa de la Segunda esposa*, com as palavras da Labradora:

Sermones / puestos en verso, en idea / representable, cuestiones / de la Sacra Teología / que no alcanzan mis razones / a explicar ni comprender.

Valbuen Prat, estudioso da literatura do século de ouro de Espanha, definiu o Auto Sacramental como: *obra dramática en un acto, alegórica y referente al misterio de la Eucaristía*.

Contudo, devemos desde já alertar, para não induzir o leitor em erro, que qualquer que seja a definição de *auto sacramental*, em nosso entender e conforme as conclusões do nosso trabalho de análise, o *Auto da Alma* não é exactamente um *auto sacramental*.

Já na época, o Santíssimo Sacramento (SS), a Eucaristia, é um tema que prolifera tanto no teatro como nas artes plásticas: apresenta-se em obras de pintura a fresco, em tapeçaria, em obras de ourivesaria. Sendo a obra mais conhecida e mais famosa, evidenciando-se em popularidade, além da *Custódia de Belém* (1503-1506), e do *Auto da Alma* (1506-1508), ambos de Gil Vicente, o trabalho de Rafael Sanzio realizado entre 1509 e 1511 (Rafael chega a Roma em Novembro de 1508), integrado num conjunto mais amplo de frescos, e realizado a partir das alegorias à Teologia, Filosofia, Poesia e Justiça, cujos painéis principais se intitulam: ***Disputa sobre o Santíssimo Sacramento***, *Escola de Atenas*, *Parnaso*, e *Gregório IX e Justiniano exibindo os seus Códigos para a Justiça*; são os frescos que fazem parte da decoração da *Stanza della Segnatura*, no Vaticano.

As semelhanças ao nível da concepção, da composição e em termos de organização, entre a citada *Disputa sobre o Santíssimo Sacramento* de Rafael e o *Auto da Alma* com o seu *muimento*, com a sua *Custódia de Belém*, é de tal modo evidente que nos permite desde logo constatar que estamos perante uma concepção ideológica da época: nenhum destes dois autores escapou às ideologias mais correntes, pois têm de corresponder aos temas que lhes são impostos.

Em Arte, os artistas *representam* nas suas obras o *pensamento da época*, e nessa sua *visão do mundo* transmitem a ideologia do seu tempo. A diferença fundamental entre estes dois autores, Rafael e Gil Vicente, é que este nos transmite uma muito *fina ironia* sobre essas ideologias, incluindo na sua obra os mais destacados detentores da ideologia e do Poder, enquanto que Rafael, visto pelos seus estudiosos, (como consta) figura esse pensamento muito mais em conformidade com os seus mentores, embora também inclua essas figuras da sua época na pintura, ou não estará também Rafael, como Gil Vicente, a ironizar, ao colocar o Papa Júlio II, visto como a imagem de César na época, como o todo poderoso romano, Júpiter, no lugar de Deus Todo-Poderoso? Aliás, tal como Gil Vicente havia já feito em finais de 1503, no *Auto dos Quatro Tempos*.

Ora, não esqueçamos, porque é importante, que a *Disputa* de Rafael é posterior ao *Auto da Alma*, e pode ter acontecido que a representação do Auto, com a apresentação da *Custódia*, tenha tido algum eco *mudo* entre as elites das Cortes Europeias, já que em Portugal o seu sucesso junto das elites, como o seu impacto e admiração causada, assegurou ao autor o reconhecimento do seu valor como artista plástico, escultor e ourives. Pois na sequência da apresentação pública (e a el-rei Manuel I de Portugal) da *Custódia de Belém* no *Auto da Alma*, o sucesso se traduziu logo (1509) na sua nomeação para diversos cargos públicos de responsabilidade, e depois na sua eleição como procurador dos mesteres na Câmara de Lisboa.

A *Disputa do SS*. (1509-1511) de Rafael, que terá sido enriquecida com mais *Almas*, ou antes, com mais *Doutores* que o *Auto*, é uma obra posterior à *Custódia* (1503-1506) em cinco anos, numa época de profundas transformações, e configura-se já em formas mais do agrado de Júlio II, num novo estilo que se começa a impor no Vaticano, a partir de 1505-1506. Onde os artistas plásticos, usam como modelos para os deuses as figuras públicas mais importantes, ou retratam nas divindades as figuras das estátuas gregas e romanas que lhes servem de modelo. Todavia, notemos que a *Disputa do SS* como a *Custódia*, carecem de acção viva, dada pela representação continuada de um *mythos*, de uma trama, da *acção dramática* do *Auto*, acção dada pelo desenrolar temporal dos episódios e das relações criadas, que de algum modo transformam a aparência das formas no palco, dando-nos a ler outros conteúdos que nos podem transmitir mais rapidamente uma significação bem mais humana e moderna, e que pode ser sempre actual.

Acreditamos, como é óbvio, que não haja qualquer influência entre as obras destes autores, como não haverá entre as obras de muitos outros que, na aparência, possam ter criado, realizado ou construído, obras com aspectos muito semelhantes entre si. Estes autores apenas figuram o pensamento do seu tempo, com as formas que o seu tempo lhes colocou à disposição no seu meio físico, geográfico, social, económico, político – cultural.

O gótico flamejante da *arquitectura* aparente da *Custódia de Belém*, é apenas apostrofo, é apenas decorativo, não é estrutural, e não é apenas por isso que nos faz lembrar o gótico flamejante da catedral de Milão, é também porque nesta Catedral trabalharam muitos artistas da Renascença, e alguns bastante inovadores, um dos quais foi Leonardo da Vinci, e nem por isso o estilo da catedral foi alterado. E se quisermos ver inovação, *coisa nova*, pois é também ainda na *Custódia*, feita por Gil Vicente, que a encontramos mais claramente. A sua estrutura é absolutamente diferente de todas as outras custódias, como uma construção arquitectural de estrutura clássica, ela foi concebida como um templo que recebe o Corpo de Cristo, onde este é seguro, guardado *como uma relíquia*, e onde é contemplado pela sua Corte de Apóstolos, exposto e assinalado ao Mundo como objecto de culto. Não há custódia, ostensório, que se lhe possa comparar.

Para mais, há a certeza que a Custódia feita por Gil Vicente, terá sido destinada ao Mosteiro dos Jerónimos, em Belém, logo desde a sua encomenda, tal como o testamento de Manuel I faz referência: *mando que se dê ao Mosteiro de Nossa Senhora de Belém a Custódia que fez Gil Vicente para a dita casa*; pois assim se justifica a perfeita integração no estilo do Mosteiro, questão a que o autor deu toda a atenção, sobrepondo o mesmo estilo à sua concepção de estrutura arquitectural.

E assim, considerámos que o melhor modo de compreender o *Auto da Alma* de Gil Vicente é acompanhar a concepção da sua *Custódia de Belém*, e depois a *Disputa sobre o Santíssimo Sacramento* de Rafael. Porque o *Auto da Alma* (1508), é uma figuração da realidade, entre a *Custódia* e a *Disputa*, entre 1506 e 1508, que nos apresenta a sua visão sobre a *discussão* entre as elites da Corte portuguesa, ou entre as da Corte de Júlio II, e que tal como a *Disputa sobre o SS*, constrói também, entre outras coisas, uma visão sobre essa mesma questão e a necessidade de impor aos crentes a concepção do Santíssimo Sacramento da Eucaristia.

O *Concílio de Florença*, que se iniciou em Basileia em 1431, que passou por Ferrara em 1438, e se fixou em Florença entre 1439 e 1442, terminaria em Roma em 1445, ou voltaria ainda a Basileia até 1449. Este *Concílio*, conseguiu reunir por pouco tempo, as Igrejas Grega e Latina, até 1472. Em 1500, as suas decisões são ainda de implementação recente, e muitos anos por diante, e não apenas no seio da Igreja, debatem-se ainda vivamente as suas conclusões. Este Concílio ecuménico, insiste ainda nas questões de 1215, sobre a Santíssima Trindade, e o decreto *Laetentur caeli*, exalta a presença real do Corpo de Cristo na hóstia depois de consagrada. A insistência nestes temas é um reflexo significativo das dúvidas e das disputas ideológicas da época.

Alguns anos mais tarde, ainda pelas posições radicais tomadas na *discussão* desta mesma questão, a questão do Corpo de Cristo na hóstia consagrada, – a questão do Santíssimo Sacramento – em 1534, o rei de França, Francisco I, acompanhará uma procissão com uma Custódia, que fará meia dúzia de paragens em diferentes

locais de Paris, para desencadear e assistir ao início dos espectáculos das fogueiras, queimando vivos os condenados por contestarem o referido sacramento – a Eucaristia – colocando cartazes nas igrejas. A disputa continuaria ainda por muitos anos. Ainda o Concílio de Trento (1545-1563) insistirá na exposição pública da hóstia consagrada, tornando obrigatória uma procissão pelas ruas das cidades. Esta parece ter sido uma forma de lutar contra as teses protestantes. Assim, também se demonstra que, ainda que este fosse o tema principal do *Auto da Alma*, como no seu próprio desenvolvimento se pode observar, ***não se trataria de uma questão, ou de um tema medieval.***

O muimento – a Custódia de Belém (1503-1506)

O *Auto da Alma* não se completa sem o *muimento*, a razão pela qual foi criado. Tal como *Pastoril Castelhana* com o seu imponente cortejo musical de visita ao presépio, com a representação renascentista da *Madona e o Menino*, ou do *Auto da Visitação* com as ofertas dos outros pastores, *Reis Magos* com o seu Cortejo final, *Quatro Tempos* com o grande Triunfo final, ou o *São Martinho* com a procissão, são obras que necessitam sempre de uma parte final em apoteose, que geralmente se configura num grande Cortejo de ostentação de Poder e de riqueza. Pois era esse o *espírito da época*, de todos os governantes Europeus incluindo o Papa, e muito mais o de Manuel I de Portugal.

A palavra *muimento* traduz no vernáculo o litúrgico *monumentum*, deposição do corpo de Cristo, da hóstia num altar próprio, o sacrário (ou a Custódia), após a sua consagração com a evocação da última ceia, e o sacrifício da Paixão, após a antecipação do sacrifício de Cristo realizado na Ceia, a Eucaristia. Atente-se na acção do *Auto da Alma*, no que diz respeito às *iguarias* que se seguem ao *vêu de Verónica*, que como sabemos, constitui a relíquia sobre a qual se lança a primeira pedra da nova Basílica de São Pedro – pois sob cada uma das quatro pilastras que suportam a cúpula da Basílica será (foi) colocada uma relíquia importante.

E Gil Vicente figura isso mesmo nos seus *pilares*, transportando cada um dos doutores uma relíquia. Depois, atente-se nessa figuração no *Auto da Alma*, na sequência de apresentação das relíquias: (1) os açoites, (2) a coroa de espinhos, (3) os cravos, (4) o crucifixo, e por fim o Corpo de Cristo já depositado no *muimento*, a hóstia depositada no *Sacrário Virginal*, pois seguem no fim da peça, como é óbvio, para sua adoração na Custódia. Trata-se, como é bem evidente, de uma figuração da sequência do *sucedido* na Paixão de Cristo, tal como é realizado em sexta-feira santa; trata-se de uma figuração do evangelho de João (19,1-42), realizada através das relíquias da paixão; Gil Vicente evoca aquilo que a Igreja designa por *liturgia da palavra* numa *acção*, incluindo esta sua figuração na *acção dramática*.

Vejamos então agora uma descrição sumária do *muimento*, a *Custódia* de Gil Vicente, feita para o Mosteiro de Santa Maria de Belém, pelos seus elementos mais significativos, os que nos podem interessar neste contexto, pois não é este o lugar para outro tipo de análise desse objecto de arte.

Suportados por uma base ampla que atinge quase um terço da altura da peça de ourivesaria, dispõem-se sobrepostos em diferentes patamares, três corpos prismáticos de base hexagonal, que no seu conjunto configuram uma pirâmide, estando em cima, no vértice, primeiro patamar, dentro do baldaquino formado pelo primeiro prisma, a figura de Deus pai, entronada, com o Mundo esférico na mão esquerda e abençoando com a direita os que estão mais abaixo, os anjos músicos, uma possível

hierarquia angélica, e depois os profetas (seis figuras do Antigo Testamento), e a pomba do Espírito Santo. Mais abaixo ainda, no prisma principal, o mais amplo com o viril, estão os doze apóstolos, seis do lado anterior, outros seis no lado posterior. Destacados destes, junto da base dos dois grandes pilares laterais, exteriores à pirâmide, onde se encontram os anjos músicos, e sugerindo que estes pilares lhes servem de nicho ou trono, também olhando para o hostiário, encontramos a Virgem no pilar da direita, com uma pomba por cima, símbolo do Espírito Santo, e o Anjo Gabriel, com um ceptro, o Anjo da Anunciação, no pilar da esquerda.

No patamar mediano da pirâmide, no baldaquino intermédio, que contém uma pomba segura por uma argola, o Espírito Santo, encontramos ladeando a pomba, e em cada um dos seis lados do interior do prisma, um nicho albergando uma figura, de cada um dos profetas. O patamar inferior da pirâmide, o principal, formado pelo prisma mais amplo, o dos apóstolos, não tem cobertura. Mas uma cobertura muito especial é dada ao bloco cilíndrico de vidro (o hostiário), que colocado no centro do prisma, é coberto por uma cúpula que se liga à base do baldaquino do Espírito Santo, de modo a sugerir que este é sustentado por seis querubins que estão em cima da cúpula.

Ladeando a toda a volta o viril, e viradas para ele, além da Virgem e do arcanjo Gabriel, que estão nas duas colunas exteriores ao prisma, estão as doze pequenas estatuetas, os apóstolos, autênticas esculturas que, como é normal na Renascença, apresentam fisionomias diferenciadas e expressivas, bem como movimentos dinâmicos nas suas posições, nos seus membros superiores e inferiores, até às pontas dos dedos, diferenciando-se também nos seus cabelos e barbas, e mais ainda no seu vestir, que também se distingue pela forma, pela cor e pelos seus elementos decorativos. As doze figuras, são também individualizadas nas plantas dos seus pés, que descalços, apresentam traços particulares em cada caso, justificando-se porque os pés estão sempre virados para o observador, para quem olha a peça. Pois circundando o viril, as figuras dos apóstolos estão viradas de frente para o centro, para o local onde se coloca a hóstia.

Na Custódia de Belém não existe qualquer representação de Cristo, contudo, a sua presença centraliza tudo na peça, a sua presença estará na hóstia que será colocada dentro da redoma cilíndrica de vidro, para a qual todos os que a envolvem se dispõem em forma de adoração. Completa-se também assim, com a presença da hóstia, a Santíssima Trindade.

A forma geral da *Custódia de Belém*, de Gil Vicente, é a de um relicário, cuja estrutura geral e aparente, podemos mais tarde encontrar na estrutura do relicário de Santa Bárbara, que se supõe ser posterior, mas também da primeira metade do século xvi.

A Disputa sobre o Santíssimo Sacramento (1509-1511)

No Palácio do Vaticano, na Stanza della Signatura, Rafael Sanzio, que pintou todos os frescos da grande sala, em frente do fresco *Escola de Atenas* e com as mesmas dimensões, pintou a *Disputa sobre o Santíssimo Sacramento*. É um fresco com 7,70 metros de largura e mais de cinco de altura, que apresenta duas cenas diferentes:

Na primeira cena, formando como que parte do interior de um cone, há uma pirâmide conceptual que define o seu espaço. A preencher a parte superior do nicho sugerido pelo semi-cone representado na pintura, na parte mais alta e centrado na cúpula que se forma com a ajuda do arco superior do enquadramento do fresco, está representado Deus pai, com o Mundo esférico na mão esquerda, benzendo com a direita todos os outros que estão em baixo. Esta figura de Deus Todo-Poderoso, que foi realizada a partir de um retrato de Júlio II, está ladeada por seis anjos, três de cada lado, suficientemente afastados do centro da sugerida cúpula, para não perturbarem o destaque da figura de Deus.

Ainda na primeira cena, no segundo patamar da *pirâmide*, circundando a metade do cone, que agora mais parece um *cilindro*, logo abaixo da cúpula, apresentam-se doze figuras sentadas sobre as nuvens que são suportadas por anjos, figuras que se pensa representarem alguns (6) dos doze apóstolos. Juntos destas seis estão outras seis figuras bíblicas, que segundo as descrições, corresponderiam a: Adão, João Evangelista, David, Moisés, Santiago (?) e Abraão, dispostos de forma alternada aos seis apóstolos. Todos eles estão virados para o centro, para o eixo vertical, onde por debaixo de Deus pai, se encontra um outro corpo destacado com uma auréola envolvendo a figura central de um conjunto de três figuras.

Na auréola a figura central é Cristo ressuscitado, cuja figura tem por modelo a estátua do deus Apolo. A Virgem está à esquerda, e à direita São João Baptista apontando para Cristo como era regra iconográfica usual.

Como na *Custódia de Belém* é a representação habitual da *Igreja Triunfante*!

Neste novo corpo de organização da pintura, o terceiro, situado na área central deste segundo patamar, com a Virgem, Cristo e São João Baptista, circundada de querubins, a auréola envolvendo Cristo, pode já querer sugerir a hóstia. Este corpo é também suportado por uma nuvem que se destaca e é sustentada por anjos. Logo abaixo deste corpo central de figuras, no eixo vertical principal do cilindro, ladeada de anjos, está a hóstia, e sobre ela a pomba do Espírito Santo. É o centro geométrico de toda a pintura.

Assim, no eixo principal do cilindro e da sua cúpula, ficaram representados, o Pai, Filho e Espírito Santo, cada um com uma auréola que se vai reduzindo de tamanho, até uma quarta auréola, a da Custódia, que já está na segunda cena. É a representação da Santíssima Trindade!

Na segunda cena desta pintura, a inferior, muito mais dinâmica, desenvolve-se uma acção que sugere uma discussão, a *Disputa sobre o SS*, direccionada para o motivo central da pintura, o objecto que está colocado sobre uma mesa (ou altar), uma Custódia, cujo centro (da sua auréola) é o ponto de fuga da perspectiva linear desta segunda cena. Aqui, tudo converge nesse ponto, tanto a geometria da construção da cena, como a disposição e movimentos das figuras que se distribuem à esquerda e à direita da mesa ou do altar.

Estão representados, como intervenientes na *Disputa*, os *santos doutores*, papas, bispos, que se dispõem em perspectiva pela ordem da sua antiguidade. Os doutores da Igreja, têm uma auréola com o seu nome: Ambrósio, Agostinho, Tomás e Boaventura à direita – estes dois últimos, embora ainda não estejam nomeados como doutores da Igreja, já estão representados com a respectiva auréola que assim os designa.

São Jerónimo e o Papa Gregório Magno estão do lado esquerdo, e do lado direito entre São Tomás de Aquino e São Boaventura, encontra-se o Papa Urbano IV, que em 1264 institui a festa do *Corpus Christi*, o Corpo de Deus, e que então terá encomendado a Tomás a escrita do seu *Ofício* (a sua liturgia).

Rafael aproveita os seus arquivos de desenhos retratando as figuras famosas no seu tempo: Dante, Bramante, frei Angélico..., e utiliza-os na introdução das personagens envolvidas na discussão. Na pintura, o primeiro Papa à direita é Sixto IV, Francesco della Rovera, tio de Júlio II, *fundador* da Capela Sistina.

De facto, figurar as personagens na pintura e na escultura, retratando personalidades da época constitui um paradigma das artes plásticas da renascença, que como o teatro de Gil Vicente, constrói as suas mensagens no confronto dialéctico entre os objectos representados, nas diversas formas e contextos da sua representação, ou os objectos inteligíveis sugeridos pela figura histórica ou bíblica e os que são retratados. Lembremos, por exemplo, as representações de Júlio II realizadas por Miguel Ângelo, também como Deus Todo-Poderoso, nos frescos do tecto da Capela Sistina, ou como Moisés, na sua sepultura. Ou a figura do deus Apolo para representar Cristo, em Rafael, Miguel Ângelo.

E como podemos verificar, mesmo no caso da pintura, não há um sistema de signos comum aos artistas, nem em obras de um mesmo artista. Isto é, não há um código comum, nem um código pessoal, o que não quer dizer que em muitos casos não se mantenha uma certa estabilidade, como no caso de Cristo como Apolo, mas nunca como uma norma – *um código* – pois, noutra obra do mesmo artista, e até do mesmo momento histórico, Cristo pode ser representado por uma outra figura e Apolo pode figurar outras entidades.

Na pintura de Rafael Sanzio, vamos encontrar em *Escola de Atenas*, de 1511, entre muitos outros casos, o retrato de Leonardo da Vinci a figurar Platão.

A Custódia de Belém e a Disputa de Rafael Sanzio

Como verificámos a forma conceptual (a ideia) da Igreja que encontramos na *Custódia de Belém*, é sensivelmente a mesma que Rafael viria a colocar cinco anos mais tarde na cena superior da sua *Disputa*, e mais ainda, a segunda cena desta pintura, a cena térrea, é a representação pictórica de uma discussão sobre a Eucaristia, que portanto, se dirige para a Custódia que aí está representada.

O mesmo acontece no *Auto da Alma*, com ou sem a exibição da Custódia ao fundo do cenário ou centralizada no final do Auto, com a *Igreja Triunfante* nela representada ou o quadro dos santos doutores na acção do Auto, a questão do SS da Eucaristia – a *disputa sobre Corpo de Deus* – desenvolve-se na *acção dramática*. Na primeira parte é um confronto ideológico, no qual intervém uma figuração da ideologia de Erasmus na acção protagonizada pela Alma consigo própria, o seu corpo deste Mundo (Diabo) e o seu espírito (o Anjo), que na *visão do mundo* do autor do *Enquiridion*, expõe a ideia de uma Igreja como *Corpo de Deus*. E na segunda parte, representa-se uma figuração da ideologia da Igreja – substancialmente diferente da de Erasmus – pois logo que a Alma entra na igreja, instala-se e apropria-se da situação. A Alma *passa a ser servida* pela Santa Igreja Madre e seus santos doutores, onde estes representam um ritual figurado que coloca em cena as bases em que se fundamenta o SS da Eucaristia.

Alguns anos mais tarde, a pintura de Rafael está a repetir algo exposto no *Auto da Alma*. E este, talvez respondendo a uma encomenda, é na sua forma aparente, uma dramatização que responde à necessidade de divulgação e doutrinação pela Igreja do Santíssimo Sacramento, e também por isso, a palavra é dada à intervenção da *oração* dramatizada pelos santos doutores, figurando os rituais da Igreja de Roma. Pois na sua estrutura, este ritual seria a repetição, na missa, do *santo sacrifício de Cristo*, da Paixão de Cristo, cujo resultado, antecipado na Última Ceia, é a consagração da hóstia, que depois será colocada na Custódia até à ressurreição.

Por estas razões, a Custódia é parte integrante e fundamental do *Auto da Alma*, é o *muimento* a que se dirigem no final cantando, e assim como os doutores, esteve sempre presente no Auto desde o seu início. Tal como a cena superior da *Disputa* de Rafael e a sua representação da Custódia são partes integrantes do quadro.

O que é curioso, mas não nos espanta, é que as obras de Gil Vicente, tanto a *Custódia* como o *Auto da Alma*, precederam em alguns anos esta pintura de Rafael. Se as figuras representadas na pintura não excedessem em muito as do *Auto*, quase se poderia dizer, embora *confusamente*, que a *Disputa* seria uma ilustração da encenação do *Auto da Alma*.

Se as semelhanças da imagem conceptual da *Custódia* e da cena superior da *Disputa*, nos parecem muito naturais por figurarem o próprio pensamento da época, já uma certa semelhança na organização da composição das formas, nas duas obras, nos faz pensar na existência de uma fonte comum aos dois artistas.

Havia que a procurar.

A Santa Madre Igreja

A Cadeira e a Mesa – o Altar.

A Basílica de São João de Latrão, em Roma, é a mais antiga e a primeira das quatro Basílicas romanas conhecidas como patriarcais. É a Catedral da Diocese de Roma, a Sede do Bispo: o Papa bispo de Roma. Desde logo, na sua fundação, recebeu o nome oficial de *Arquibasílica do Santíssimo Salvador* (Archibasílica Sanctissimi Salvatoris), e mais tarde, recebeu o título de igreja de São João, por dedicação a S. João Batista e S. João Evangelista.

É a Igreja do Santíssimo Salvador, e sempre foi considerada a *mãe*, a *Madre* de todas as igrejas do Mundo. Contém o trono papal, a *Cathedra Romana*, está acima de todas as igrejas, inclusive da Basílica de São Pedro. E tem o título honorífico, gravado em pedra nas suas paredes, de *Omnium Urbis et Orbis Ecclesiarum Mater et Caput* (Madre e Cabeça de todas as igrejas da Urbe, Roma e do Mundo).

A igreja foi saqueada pelos Vândalos, sofreu um terramoto e dois incêndios, e apenas a abside principal tem resistido. O mosaico representando Cristo no meio de nove anjos, que terá sido restaurado por diversas vezes, será sem dúvida ainda dos primeiros tempos desta Basílica. Sabe-se que um autor romano, quase contemporâneo, teria escrito: *Imago salvatoris infixa parietibus primum visibilis omni populo romano apparuit* (A imagem do Salvador apareceu afixada nas paredes pela primeira vez visível a todo o povo romano). O antigo palácio de onde nasceu anexada a Basílica, mandada fazer por Constantino, foi residência papal até ao exílio de Avignon, e neste palácio de Latrão, tinham já sido realizados quatro Concílios (um quinto viria a realizar-se entre 1512 e 1517).

Ainda hoje, na sua nave central, podemos encontrar no transepto, suportado por quatro colunas, um baldaquino do século xiv, de traçado gótico tardio, que envolve e enquadra o altar papal. Neste altar só o Papa celebra missa. É um altar que, com uma protecção em bronze, ainda conserva uma tábua antiga, porque se crê que a madeira era da *mesa* em que São Pedro celebrava a cerimónia da ceia de Cristo. Esta relíquia, a *mesa*, terá sido trazida para aqui de S. Pudenciana, por Constantino, e ou, pelo Papa Silvestre. O actual altar é uma caixa de mármore que envolve a madeira, que ainda pode ser vista.

O baldaquino, tem ainda na vertical dois patamares prismáticos encabeçados por uma pirâmide, e no mediano, o maior, estão guardadas como relíquias, restos mortais de Pedro e Paulo, os dois apóstolos que evangelizaram a urbe – Roma.

Na abside da Basílica, está a Cadeira papal, no seu ponto mais destacado em frente ao *altar de São Pedro*, onde se encontra a *mesa*. A *Cadeira* primitiva já foi substituída mas guarda-se no museu a sua ruína.

O mosaico da cúpula da abside está dividido em dois planos, no superior está a imagem (busto e ombros) de Cristo ladeado de anjos mas de forma a manter o seu lugar destacado. No plano inferior e por baixo da figura de Cristo está o crucifixo. Ao lado esquerdo deste está a Virgem, e para a esquerda, São Paulo e São Pedro; do lado direito está São João Baptista indicando com a mão o crucifixo, e para a direita, São João Evangelista e Santo André (irmão de São Pedro). Algumas figuras de tamanho reduzido surgem entre estas personagens maiores, mas estas estão identificadas pelo seu nome. No semi-cilindro que constitui a parede da abside, envolvendo todo o seu espaço, estão os restantes nove apóstolos de Cristo, também como os outros, com pés descalços, tal como as pequenas esculturas da *Custódia de Belém*, como depois as doze figuras do semi-círculo da *Disputa*, de Rafael.

Não pudemos deixar de ver nesta estrutura arquitectónica e iconográfica, a origem mais remota da concepção da estrutura da *Custódia* de Gil Vicente e da *Disputa* de Rafael Sanzio. Pois a verdade, é que o que se desenha na arquitectura e iconografia, é a estrutura conceptual da Igreja (Instituição). Convém lembrar que a *introdução* da Eucaristia, do Santíssimo Sacramento, é na época relativamente recente: em 1215, no IV Concílio de Latrão é aceite a ideia da transubstanciação; em 1264, Urbano IV institui a festa do *Corpus Christi*; em 1360 a hóstia consagrada passa a sair em procissão; em 1414 o Concílio de Constança declara que a hóstia deverá ser a comunhão do povo; em 1445 o Concílio de Florença no decreto *Laetentur caeli exalta a presença real* do corpo de Cristo na hóstia consagrada.

O tema que Rafael Sanzio desenvolve na *Disputa*, assim como antes, o *Auto da Alma* de Gil Vicente, estão a demonstrar que a *discussão do tema* está ainda muito viva e que necessita de ser muito doutrinada para ser aceite pelos crentes. O tema fez parte de todas as discussões durante os anos da Reforma protestante, e *finalmente*, o conceito é imposto pela força da Inquisição, pelo Concílio de Trento em 1567 quando *termina a discussão*!

Tudo o que os artistas estão fazendo naquela época, é adaptar a antiga estrutura conceptual da Igreja à sua nova estrutura, introduzindo a hóstia no seu contexto, definindo exactamente a Trindade e a hóstia. Assim, em cima, bem no topo, deixa de estar Cristo, passa a estar Deus pai, (na figura de Júpiter – o Papa Júlio II), Pai Todo-Poderoso – entre o São João Baptista, a Virgem, e os Anjos, ou o Arcanjo, e sob a protecção do Espírito Santo – e depois da pomba que vem do Todo-Poderoso, evidencia-se Cristo, ou melhor a imagem do Corpo, pois após o seu martírio, morte e ressurreição, estará presente na hóstia consagrada, por evocação da sua Paixão no momento da celebração do Santíssimo Sacramento.

O ponto essencial e central é a Eucaristia, a hóstia. O Concílio de Florença já havia afirmado que *fora da Igreja não havia salvação*, isto é, a chave do céu está

com São Pedro, ou está em São Pedro. Mas é também, e sobretudo, o reforço e a obrigatoriedade dos rituais. Ora, os preceitos e orações, o *Ofício do Corpus Christi*, assim como os breviários e orações e cânticos da Eucaristia, quase todo o ritual em uso, havia sido realizado por Tomás de Aquino, pois o Papa Urbano IV, tinha no século xiii encarregado os frades doutores teólogos, Tomás de Aquino e Boaventura, de procederem à sua reorganização, tendo este último, segundo a lenda, *rasgado o que escreveu ao ouvir os textos de frei Tomás*.

Não pudemos deixar de constatar as figurações que se representam no *Auto da Alma*. São João de Latrão, Ecclesiarum Mater et Caput – a Madre Santa Igreja; a Mesa – o altar de Pedro onde só o Papa celebra missa; a Cadeira – a *Chatedra romana* onde só o Papa se senta; e a Alma – o Papa Júlio II.

Assim se sublinhando, mais uma vez, a ligação entre o *Auto da Alma*, a *Custódia de Belém*, e como veremos, entre outras realidades, a sua ligação directa com a construção da Basílica de São Pedro de Roma, o *Templo de Apolo*.

A Igreja, Tomás de Aquino e Erasmus

Não pudemos deixar de considerar a necessidade de aqui introduzir Tomás de Aquino como um dos novos quatro pilares da Igreja, da nova Igreja onde a Eucaristia e o seu ritual, assumem um papel primordial. Já entre 1489 e 1491, o pintor Filippo Lippi havia realizado a decoração da Capela Carafa, na Igreja de S. Maria sopra Minerva em Roma, com uma grande homenagem a São Tomás de Aquino, de onde se destaca o painel, *O Triunfo de São Tomás sobre os heréticos*, e esta, como outras obras, eram já o reflexo da sua esperada *consagração* como Doutor da Igreja, o que só se viria a oficializar em 1567, data de conclusão do Concílio de Trento. Tal como acontece no *Auto da Alma*, ou mesmo na *Disputa* de Rafael, onde além dos quatro Doutores da Igreja, Jerónimo, Ambrósio, Gregório e Agostinho, que têm uma auréola com o seu nome, assim também nas figuras de Tomás e Boaventura, aí representadas, podemos ver a auréola nominativa que assim os identifica, também como Doutores da Igreja.

Como observámos no nosso estudo sobre o *Auto de São Martinho*, Gil Vicente está atento ao que se passa no mundo, em termos de novas ideologias, filosofias, análise social, política e económica, e mais uma vez compete-nos também dizer, que aqui neste *Auto*, o autor coloca na *acção dramática* as críticas que Erasmus faz no *Enquiridion*, tanto quanto à proliferação das relíquias e ao uso que se faz delas, como à importância dada aos rituais da Igreja. De facto, as ideias básicas de Erasmus neste livro, para além da questão pontual da *caridade* que surge destacada do resto do livro, intercalada entre as vinte e duas regras e de que já tratámos na nossa leitura de *São Martinho*, passam por reconhecer, que o *verdadeiro cristão* deve

optar por uma oração pessoal e interiorizada, privilegiar o contacto espiritual, em vez de se orientar pelas formas exteriores de culto; deve alhear-se das opiniões e do comportamento dos outros, criando o seu juízo próprio; ler, estudar e interpretar as Escrituras, única forma de contactar com Deus; e ter presente que, o institucional de nada serve *se o homem não examina a sua própria consciência e faz uso da sua liberdade e de uma autentica fé* em Cristo.

Assim, Gil Vicente, no *Auto da Alma*, tece uma dura crítica (irónica) às formas exteriores de culto, aos objectos e imagens, às relíquias e aos rituais religiosos. Também alerta para a exigência do uso da própria consciência, com vontade libertada, livre entendimento e livre arbítrio, e faz a sua crítica construindo uma ironia, senão ridicularizando, o ritual da Eucaristia, da *ceia de iguarias*, as relíquias da Paixão em uso pela Igreja, evidenciando na peça, que toda a condução e controlo *da oração* vêm do exterior, dos *santos doutores* (formas produzidas para serem repetidas) e não da Alma, sublinhando assim o ritual e a forma exterior do culto. E isso é bem detectável não apenas pelas intervenções da Santa Igreja Madre, mais pelas intervenções de Santo Agostinho e de São Jerónimo, e muito mais pelo desenrolar da *acção dramática*. Pois se não fossem os inúmeros cortes da censura, melhor se notariam os contrastes da sua figuração e a ironia do seu trabalho.

Mas o aspecto mais importante do Auto é, sem dúvida nenhuma, o seu *tema* fundamental que nós entendemos poder ser:

A consciência humana no uso do Poder, e a sua liberdade de pensamento e expressão, quando colocada perante a necessidade de tomar decisões que possam contradizer os valores individuais em favor da humanidade mais universal.

Verificámos tratar-se também de uma perspectiva nova, e mais *moderna*, abordando uma certa crítica ao que Erasmus expôs no seu *Enquiridion*.

Se a nova Basílica de São Pedro, os pilares da Igreja e da Basílica, as relíquias que transportam ou comportam, a mesa, a cadeira e o Papa soldado ou cavaleiro cristão, Júlio II, a Alma, nos introduzem no ambiente do auto, concretizamos melhor a nossa compreensão da *ideologia* da Igreja de Roma com a constatação das *formas exteriores de culto*, dos *rituais*, das *imagens* e *adoração das relíquias*, presentes na *acção dramática*. Contudo, mais importante ainda, é a *outra ideologia* que Gil Vicente apresenta como fazendo parte de uma cultura que sabe presente na sua assistência de elite, o público predilecto a quem dirige as suas obras, a *ideologia* exposta no livro de cabeceira de todo o homem culto da época, o *Enquiridion*. Gil Vicente criou o auto com base no *Enquiridion*, e a *ideologia* nele exposta é o enquadramento de referência para a leitura de toda a *acção dramática*. Podemos mesmo dizer que o *Enquiridion*, de certo modo, faz parte do *Auto da Alma*. Naquela época, Tomás de Aquino é o *novo teólogo*, o mais importante dos *novos teólogos*, aqueles que constantemente são criticados por Erasmus no *Enquiridion*.

Para realizar uma leitura da peça, mesmo encenada, é necessário não apenas numa leitura, mas conhecer bem esta obra de Erasmus, o livro que mais edições teve no século xvi.

No *Auto da Alma* encontramos as duas visões para um futuro da Igreja, a do Concílio de Florença e a de Erasmus, mas há também a nova perspectiva de Júlio II em defesa da posição institucional. O Papa na *acção* experimenta aquelas duas versões para uma reforma Igreja, mas afinal tem também o seu próprio projecto: ***Quero Pousada!***

Antecipando conclusões da leitura completa dos autos

Acreditamos ter assim esclarecido o objectivo de uma suposta encomenda do *Auto da Alma*, supostamente um auto sobre o Santíssimo Sacramento da Eucaristia – a ceia de iguarias – para uma apresentação pública, e à Corte, da obra de ourivesaria feita por Gil Vicente: a *Custódia de Belém*. Mas tal como acontece com os seus autos de Natal, Gil Vicente, não deixando de considerar o tema proposto para cada obra, procede a uma construção mais complexa, que além do tema a que está obrigado, assimila tudo o que na época se evidencia como significativo na manifestação da filosofia e ideologia do Poder, criando *uma figuração da realidade* que referencia o tempo vivido, o tempo em que auto foi escrito, englobando todo o universo ideológico que se relaciona com o Poder e o seu exercício, o Homem e as forças sociais em luta pelo Poder, o que constitui o tema recorrente em todas as suas obras, criando uma figuração da História da Europa na *acção dramática*.

Gil Vicente cria para cada obra o seu próprio *mythos*, assim alargando e enriquecendo o seu universo figurativo, que se encontra sempre em transformação, e no qual as *figuras* criadas tanto podem ser modelos de *figuras reais*, que são transformados em *tipos universais* aglutinando uma ou mais das grandes personalidades da época, ou mais exactamente, corresponder apenas a uma abstracção alegórica das *figuras* que representam. Em geral, para cada um dos seus autos o autor criou o seu próprio universo figurativo, mas entre muitos desses universos, permanecem algumas figuras, bem como outras relações figurativas.

Não queremos repetir aqui um existente e precipitado erro de querer classificar algo que ainda não conhecemos bem, as suas obras. E também por isso não queremos comparar em termos de classificação, o nosso primeiro dramaturgo, *dramaturgo de facto*, com os outros do seu tempo e de outros tempos, mas pelo pouco que conhecemos, podemos decerto avançar que não encontramos qualquer semelhança com outros autores, nem da sua época, nem anteriores nem posteriores.¹⁴

No *Auto da Alma*, Gil Vicente vai muito mais longe do que nos autos anteriores, do que nos autos da primeira fase, esta sua dramatização, além da figuração da realidade social, política, ideológica e cultural, da condição humana, da sua expectativa emocional, do seu pensamento e ideologia, figura também *um confronto ideológico* que se coloca em termos de uma filosofia de *concepção do mundo*, da sociedade e do homem, e da psicologia humana e social.

14 A este propósito, devemos assinalar que uma das peças de António Ribeiro Chiado, o *Auto da Natural Invenção*, aquela cuja aparência se aproxima mais de algumas *formas aparentes* de Gil Vicente, não é mais do que um conjunto de fragmentos da sua *leitura, na visão pelo parvo*, retirados de várias peças do mestre, que o autor compõe em sequências quase aleatórias, formando uma espécie de rapsódia.

O cenário na primeira representação da obra

Cabe também aqui referir que os figurinos dos Autos, deviam ser ricos e suntuosos, com trajes sempre de acordo com as figuras públicas representadas. E tanto o Anjo como o Diabo, seriam (são) máscaras da Alma, são as *três faces* de uma mesma pessoa, da figura pública figurada em Alma, como no decorrer do nosso trabalho se confirmará.

A Santa Madre Igreja vai também esclarecer-nos sobre outras realidades expressas no *mythos* do Auto, que Gil Vicente tão bem soube conjugar na sua figuração. Mas antes, devemos assinalar que o Auto, tal como nele se menciona, terá sido representado *na cidade de Lisboa, nos Paços da Ribeira* em 1508, e muito possivelmente por mais que uma vez, como se faz crer pelo texto da didascália inicial. O que nos parece correctíssimo, pois nesse ano de 1508, a construção do Paço Real da Ribeira não teria ainda sido concluída, e possivelmente nem haveria ainda paredes nem cobertura na Capela, apenas as pilastras e colunas, as estruturas da obra, e era isso mesmo que Gil Vicente necessitava como cenário para a representação do Auto: uma igreja rica, e em fase inicial de construção.

É esse o cenário *exacto* do *Auto da Alma*! Mais ainda, uma mesa – o *Altar de São Pedro* – uma cadeira – a *Cadeira papal* – e assinaladas as quatro pilastras em construção para suporte da cúpula, junto a cada uma das quais estarão os outros pilares, os quatro doutores da Igreja, com as relíquias que cada um transporta no respectivo recipiente – em cada pilastra (na Basílica) um cofre com a sua relíquia – e mais atrás, na abside, num local mais resguardado e seguro, algo onde colocar ouro e jóias que as Almas trazem, as riquezas, e em local de destaque a *Custódia de Belém*, a sua Custódia.

Não haverá ainda nem porta nem paredes na capela do Paço Real da Ribeira, menos haveria ainda na nova Basílica de São Pedro de Roma. Mas este cenário não será um espaço muito vasto, e o átrio, o pátio interior do Palácio ou o Claustro, figurará para o Auto, o caminho por onde a Alma se deslocará, e onde o Anjo e o Diabo a irão abordar, e será também aí o local de encontro dos dois Diabos.

Os espaços interior e exterior da capela real serão ainda projecto, tudo estará visível ao público, tudo se encontrará num mesmo espaço projectado e apenas iniciado, tal como é sugerido na didascália inicial do Auto, tudo estará presente ao público desde o início: *Está posta uma mesa com uma cadeira. Vem a Madre Santa Igreja com seus quatro doutores: São Tomás, São Jerónimo, Santo Ambrósio, Santo Agostinho, e diz Agostinho*. Todos estão presentes desde o início em espaços (repartidos) diferentes.

Sobre a análise formal do texto da obra

Como é (será) nossa norma, realizámos a análise da obra pelo mais antigo texto conhecido do auto, o publicado na *Copilaçam* de 1562.

Observámos que com exclusão dos hinos (cânticos) e exceptuando as duas estrofes de um único verso, no texto deste auto, Gil Vicente terá utilizado apenas um único tipo de estrofes, em que a estrutura utilizada é uma pequena inovação que tem por base as estrofes manriquenhas (já usadas pelo autor em *Quatro Tempos*): às sextilhas de redondilha maior de rima abcabc, quebradas no terceiro e sexto versos, foi intercalado mais um verso quebrado, colocado logo a seguir ao quarto verso, transformando a estrofe numa septilha de rima abcaabc, com os terceiro, quinto e sétimo versos quebrados. Como no exemplo:

manriquenha +1

*Necessário foi amigos
que nesta triste carreira
desta vida
para os mui p'rigosos p'rigos
dos in'migos (+1)
houvesse alguma maneira
de guarida.*

Como nas suas obras anteriores, as estrofes, septilhas, estão agrupadas duas a duas, em enlaces. Tal como já apresentámos e referimos quando analisámos o *Auto da Visitação*, onde a segunda estrofe constitui uma extensão do sentido ou significado da primeira, e onde por vezes também se introduzem novos objectos no conteúdo mais global da obra.

Para além do comum destas estrofes, como antes dissemos, verificámos a existência de versos isolados, o que surge quase como norma em muitas das obras de Gil Vicente, que são assim introduzidos para melhor sublinhar um ou outro destaque pretendido pelo autor, no desenrolar da acção dramática: assim, podem aparecer como deixas irónicas dirigidas ao público, ou como uma forma de atrair a atenção do público para um momento especial da acção dramática. É com esta função que surge o verso seguinte, como que uma deixa do Diabo dirigida ao público: *Que não vos hei de enganar!* (309). E mais adiante, a intervenção isolada da Igreja com o verso: *Ora sus, venha água às mãos.* (708).

Encontrámos muitas falhas, mas, senão todas, quase todas elas serão atribuíveis à actividade da Censura. Todavia, há casos pontuais onde terá sido o próprio autor a alterar as suas regras mais comuns, que assinalámos na transcrição do auto. Porém, para o verso, *sou uma alma que pecou* (436), por exemplo, que altera a estrutura

da rima corrente em todo o auto para abcbabc, não encontramos um reflexo digno de mencionar no decorrer da acção. Muito pontualmente, apontaremos casos de corrupção do texto pela Censura.

Infelizmente o texto do auto foi muito danificado pela Censura, verificámos que nas estrofes que figuram na publicação de 1562, foram suprimidos pelo menos 24 versos. Mas pensamos que também tenham sido suprimidas estrofes completas, como veremos. Em algumas das estrofes, foram retirados quase metade dos versos, e em algumas destas parece ter havido reorganização na ordem sequencial dos versos, e até com substituição de palavras, talvez com o fim de refazer algumas rimas, ou de *tentar precisar melhor o que o autor queria dizer*, do ponto de vista dos censores. Torna-se mais visível entre os versos 162 e 170, e depois na intervenção de São Jerónimo nos versos 750 a 763.

Nos enlances que na nossa transcrição do auto numerámos ao lado esquerdo dos versos (mais à frente neste livro), no número 13, próximo dos versos 170 e 171, verificámos a supressão pela censura de uma estrofe completa, a qual formaria o par do enlace. E mais adiante, entre os versos 239 e 247, no enlace 19, faltarão também outra estrofe, que com a estrofe presente formaria o respectivo par. Assim sendo, o corte de versos pela censura sobe para um total de 38 versos.

Devemos lembrar que esta nossa hipótese se baseia na análise formal e na análise do sentido e conteúdo tal como as apresentámos no preâmbulo. De um modo geral, como dissemos, em cada *enlace*, a segunda estrofe pretende completar, explicar, desenvolver, evidenciar, reforçar, etc., o sentido da primeira estrofe do par. Mas *cada uma das estrofes do par mantém a sua própria unidade, constituindo uma unidade completa de sentido, assim evidenciando a sua própria regularidade de rima e uma estrutura métrica própria*.

Esta nossa conclusão, foi obtida pela análise de todas as obras, o que nos permitiu, na análise do *Auto da Alma*, separar os versos e agrupar como pensamos que estariam no original as estrofes e os enlances.

Exemplo de parte da análise formal

A análise formal do texto do *Auto da Alma*, do texto da obra nos seus aspectos de pormenor, seria longa e repetitiva para se passar a escrito e para ser lida, e por isso dispensamo-nos de a fazer aqui. Remetemos o leitor para um exemplo que apresentámos quando analisámos o *Auto da Visitação*, porque a análise formal de pormenor, quanto ao aspecto formal do texto é sempre semelhante a si própria.

Também já nos pronunciámos sobre as estrofes e os enlances, bem como outras formas de organização das estrofes, agora, quanto à análise formal do conjunto do texto da obra, e em referência ao *Auto da Alma*, podemos dizer que ele se divide claramente em duas partes, embora isso não conste da didascália.

A primeira parte decorre num recinto fora da área da igreja, *pelos caminhos desta vida, no caminho para uma vida pura e espiritual, o caminho que sem rodeios te leva a Cristo* – Erasmus – e não no percurso em direcção à Igreja, como eventualmente se pudesse entender, pois a direcção no sentido da Igreja (da área de entrada na igreja) é tomada durante a primeira parte, quando o Anjo aconselha a Alma a recorrer àquela que tem o *mantimento celestial*, a partir dos versos: *Sequer dai dois passos ora / até onde mora / a que tem o mantimento* (355) / *celestial*.

A primeira parte termina do lado de fora da área da igreja, e a segunda parte inicia-se do lado de dentro da área da igreja, pois *fora da Igreja não há salvação*. O hino *Vexila regis prodeunt* dá início ao espectáculo, que constitui a segunda parte do auto, a parte que é nitidamente composta pelo teatro musical.

A segunda parte (o Auto) termina com um cortejo musical sumptuoso, em direcção ao lugar onde está o objecto, a *Custódia de Belém*, que no final se apresenta a todo o público para *adoração*, como já tinha sucedido com as personagens perante todas as peças, todas as relíquias. Afinal o conteúdo do relicário, da *Custódia*, é o Corpo de Deus, para onde as relíquias anteriores encaminham a acção.

Também a primeira parte, segundo a didascália, terá sido precedida por uma ***entrada especial*** dos santos doutores na igreja, pois como podemos ler: *Está posta uma mesa com uma cadeira. Vem a Madre Santa Igreja com seus santos doutores*. Assim, na nossa tentativa, ou proposta de restauro do texto do auto, que mais adiante apresentamos, comentámos o texto do auto com o que pensamos ter sido esta entrada em cena. Nossa imaginação, evidentemente!

Como o leitor terá verificado, acabámos por apresentar a estrutura global da obra, que sobrepusemos à análise formal do conjunto do texto do auto. Neste caso, no caso do *Auto da Alma*, parece-nos que ambas se conjugam, mas nem sempre isso será tão claro. Além disso, na estrutura da obra (da peça de teatro – da acção dramática), cada uma das suas duas partes, ainda se vai subdividir em múltiplas partes (*apresentação, introdução e caracterização das personagens, geração do conflito e sua partição, preparação da reviravolta, peripécia, desenlace, etc.*), todavia estas partes são independentes no *texto da obra*. Mais em pormenor, a peça divide-se ainda em *cenais* e *quadros*, e também as *cenais* são independentes da estrutura formal do *texto da obra*, enquanto que os *quadros*, neste caso do *Auto da Alma*, em grande parte coincidem com os enlances.

Por exemplo, na primeira parte há a considerar tudo o que está antes da *peripécia*, e depois tudo o que está a seguir. E quanto à parte antes da *peripécia*, subdividir ainda na apresentação (Agostinho), depois a introdução com a caracterização das personagens e da situação que se vai apresentar, depois ainda, o *conflito*, sua instalação, o encaixe dos dois diabos, etc.. E na segunda parte, tudo o que está antes da apresentação das relíquias e o que vem depois da primeira relíquia, ou ainda, a oração de Agostinho, ou a interrupção do Anjo para o ofertório, etc.. Enquanto

não passarmos pela experiência da encenação do Auto, que nos mostrará novos pormenores até agora imperceptíveis, e nos levará a completar a leitura da acção, preferimos subdividir a peça em várias cenas dando a cada uma um título.

Contudo, há ainda um aspecto em que a análise formal do texto da obra é da maior importância. Mas uma análise formal, nunca pode ser despida do sentido do texto e do sentido da obra no seu conjunto. Assim, uma análise formal do texto da obra conduzida pelo sentido do texto e da obra, tendo em consideração todos os aspectos formais e da *estrutura das unidades de sentido* que introduzimos com a definição de estrofe e de enlace, deve permitir-nos uma reconstituição formal de maior pormenor e detectar os cortes da Censura. E de um modo mais complexo, apelando à forma e ao sentido das formas, – às formas dos enlaces em especial – permitir e até detectar os cortes completos de alguma estrofe. Foi este tipo de trabalho que nos tornou possível o evidenciar, senão de todas, de quase todas as falhas provocadas pelos cortes da censura, e portanto, progredir no sentido de restaurar o texto da obra, tanto quanto possível.

O texto que apresentamos do *Auto da Alma*, segue rigorosamente a publicação de 1562. Juntámos também o *facsimile* em apêndice para o leitor mais exigente. Quisemos restaurar a divisão formal dos enlaces, tentámos fazê-lo com as estrofes mais danificadas pela Censura, sem contudo o completar e sem deixar de apresentar sempre o texto de 1562.

Como já referimos, detectámos o corte completo de duas estrofes pela Censura, e a reformulação subsequente dos enlaces pelo impressor (?) ou editor (?), donde derivaram os erros de sentido que nos permitiram o restauro. Do mesmo modo, encontrámos outros casos em que os enlaces também foram reformulados com erros, correspondendo ao corte de uma grande quantidade de versos a uma estrofe.

Todavia, há um caso especial que devemos referir, um caso em que embora não haja cortes da censura (entre os versos 43 e 84, não houve com certeza), os enlaces foram alterados pelo editor (?) ou impressor (?), porque este, sobrepos o carácter formal do texto da obra ao sentido do texto da obra, e ingenuamente pode ter pensado que o texto estava mal organizado. Este exemplo é bastante significativo da incompreensão que já se fazia sentir em relação ao texto do Auto em 1561, cinquenta anos depois da sua representação, e se assim era em relação aos pormenores do texto, muito mais seria em relação ao sentido e conteúdo do Auto.

Logo na primeira entrada em cena do Anjo, no diálogo entre o Anjo e a Alma, os enlaces foram quebrados em estrofes e depois mal reorganizados, embora a sequência de estrofes esteja correcta. Porque duas das estrofes se iniciam pela mesma palavra – *planta* – consideraram erradamente que as duas estrofes faziam o par – a ilusão provocada pela anáfora – e assim os enlaces ficaram danificados, muito embora não lhes falem versos nem estrofes.

Podemos observar a seguir, com as manchas cinzentas que colocámos sobre os agrupamentos errados, que as estrofes oito e nove, foram mal agrupadas na edição de 1562, pois a estrofe oito, pelo seu sentido completa a estrofe sete, e assim, estas duas, formam o enlace quatro; enquanto que a estrofe nove inicia a questão da caminhada por este mundo e o retorno do espírito para o local de onde veio, em que a estrofe dez é um complemento ao seu sentido. Portanto, na impressão da *Copilaçam* de 1562, como se pode ver na imagem do facsimile em apêndice, as estrofes oito e nove foram erradamente agrupadas, deixando isolada a estrofe sete. E um pouco mais adiante verifica-se um erro com o agrupamento de três estrofes (12,13 e 14), resultado da reposição correcta das estrofes, pois que o enlace oito, estrofes quinze e dezasseis, diz respeito ao livre arbítrio e não dá margem para dúvidas sobre o sentido complementar da segunda estrofe do enlace.

4	Anjo		7e
		<i>Alma humana formada</i>	
		<i>de nenhuma cousa feita</i>	
		<i>mui preciosa</i>	45
5		<i>de corrupção separada</i>	
		<i>e esmaltada</i>	
		<i>naquela frágua perfeita</i>	
		<i>gloriosa.</i>	8e
		<i>Planta neste vale posta</i>	50
		<i>para dar celestes flores</i>	
		<i>olorosas</i>	
		<i>e para serdes transposta</i>	
		<i>em a alta costa</i>	
		<i>onde se criam primores</i>	55
		<i>mais que rosas.</i>	9e
		<i>Planta sois e caminheira</i>	
		<i>que ainda que estais vos is</i>	
		<i>donde viestes</i>	
		<i>vossa pátria verdadeira</i>	60
		<i>é ser herdeira</i>	
		<i>da glória que conseguis</i>	
		<i>andai prestes.</i>	10e
		<i>Alma bem aventurada</i>	
		<i>dos anjos tanto querida</i>	65
		<i>não durmais</i>	
		<i>um ponto não esteis parada</i>	
		<i>que a jornada</i>	
		<i>muito em breve é fenecida</i>	70
		<i>se atentais.</i>	

6	Alma	<i>Anjo que sois minha guarda olhai por minha fraqueza terreal de toda a parte haja resguarda que não arda a minha preciosa riqueza principal.</i>	11e
			75
			12e
7	Anjo	<i>Cercai-me sempre ao redor porque vou mui temerosa de contenda ó precioso defensor meu favor vossa espada luminosa me defenda.</i>	80
			13e
			85
			90
			14e
		<i>Não vos ocupem vaidades riquezas nem seus debates olhai por vós que pompas honras herdades e vaidades são embates e combates para vós.</i>	95

O que acabámos de expor torna-se mais evidente com outro exemplo, quando nos confrontamos com formas correctas de algum modo semelhantes, onde se possam observar as unidades de sentido nas partes, e no todo, onde tudo esteja correcto. Vejamos os três primeiros enlaces de início do texto do auto, a intervenção de Agostinho, na apresentação da obra.

1	Agostinho	<i>Necessário foi amigos que nesta triste carreira desta vida para os mui p'rigosos p'rigos dos in'migos houvesse alguma maneira de guarida.</i>	1e
			5
			2e

- Porque a humana transitória
natureza vai cansada
em várias calmas* 10
*nesta carreira da glória
meritória
foi necessário pensada
para as almas.*
- 2** 3e
Pousada com mantimentos 15
*mesa posta em clara luz
sempre esperando
com dobrados mantimentos
dos tormentos
que o filho de Deus na Cruz* 20
comprou penando. 4e
- Sua morte foi avença
dando por dar-nos paraíso
a sua vida
apreçada sem detença* 25
*por sentença
julgada a paga em proviso
e recebida.*
- 3** 5e
A sua mortal empresa
foi santa estalajadeira 30
*Igreja Madre
consolar à sua despesa
nesta mesa
qualquer alma caminheira
com o padre.* 35
6e
- E o Anjo Custódio aio
alma que lhe é encomendada
se enfraquece
e lhe vai tomando raio
de desmaio* 40
*se chegando a esta pousada
se guarece.*

Nesta apresentação do Auto, Agostinho resume a motivação da *acção*, e aborda a forma aparente do *mythos* muito resumidamente em três quadros diferentes: (1) a **necessidade da guarida**, a Basílica de São Pedro de Roma, para receber as almas; (2) a **necessidade dos mantimentos**, das relíquias da paixão, da Graça divina, a Eucaristia; (3) e a própria **necessidade da hospedeira** (pela interpretação da parábola), da Santa Madre Igreja e da sua doutrina, o Anjo da Guarda que encaminhará as almas para a pousada, onde a alma se guarece recuperando a Graça.

Como se verifica no início de cada enlace, que coincide com cada quadro, há um verso que serve de réplica ou resumo do conteúdo do enlace anterior, dando continuidade ao tema. Assim, o que *foi necessário pensada para as almas*, foi a Basílica, para *que houvesse alguma maneira de guarida*. Isto é, no primeiro é apresentada a necessidade da construção da Basílica de São Pedro, e isso mesmo se sublinha e avança depois com: *Pousada com mantimentos!* Os mantimentos são o fruto da paixão de Cristo, a paga antecipada, um cheque em branco e com provisão ilimitada, a eucaristia, e no início do terceiro enlace pode ler-se a réplica: *A sua mortal empresa*, a sua paixão referida anteriormente, foi a criação da *Igreja do Santíssimo Salvador* (cuja sede, a Pousada – a Basílica – está em ruínas), a Cabeça e Madre de todas as igrejas, a Igreja Militante *com a sua doutrina*, mas também com a doutrina dos anjos, a Igreja Triunfante no universo celeste, a promovida pelo doutor angélico São Tomás: *E o Anjo Custódio aio*, voltando então à questão inicial da Pousada, a Basílica de São Pedro, justificando a sua construção.

Correcções históricas feitas ao texto

Entre uma ou outra gralha que muitos autores têm cometido, alterando o texto original, a que não valerá sequer a pena fazer referência, há uma que devemos destacar pela sua importância: trata-se do verso: *Andai... Dai-me cá essa mão...* (274), que talvez por tradição se transgride o original, retirando o verso do início da intervenção da Alma, para o atribuir ao Anjo que antes tinha terminado a sua intervenção. Não temos qualquer dúvida que faz parte da intervenção da Alma, o original está correcto neste ponto. A Alma vai aqui afirmar o seu livre arbítrio, a sua vontade própria, *isenta e imperativa!* Na verdade, a Alma com a intervenção do Anjo, ficou convencida a seguir o seu *espírito* (o Anjo), mas só por momentos, logo depois reflectiu, e conseguiu afirmar a sua própria vontade, contradizendo a expressão da sua vontade anterior. Isto, sem a intervenção do Diabo! Foi a manifestação da sua decisão, foi sua vontade própria seguir outro caminho, e é isso que o autor pretende mostrar. Portanto, após os primeiros momentos, a Alma volta atrás e diz, com bastante firmeza: *Andai vós! Que eu irei quando puder...* Toda a intervenção do Anjo e tudo o que vem a seguir na intervenção do Diabo justifica esta atitude da Alma, que pende para um ou outro lado conforme a sua definição, mas tem livre arbítrio, vontade soberana, etc.. A seguir o Diabo salta de satisfeito.

Quanto ao pormenor dos versos isolados, o primeiro: *que não vos hei de enganar*, é um *aparte* ao público, semelhante ao que já antes referimos em *Pastoril Castelhana*, o *Siño ella!* Também este foi colocado a meio de um enlace, e serve para sublinhar a acção que se desenvolve em cena, requerendo a cumplicidade do espectador, fazendo participar o público na trama. Quanto ao segundo verso isolado, tem um carácter diferente, chamando a atenção do público para a acção em cena,

além de sublinhar a direcção e pressa da Madre Igreja no andar da cerimónia, *de facto*, destina-se também a alertar o público para o facto de a Alma ir limpar as mãos ao véu de Verónica: *Ora sus! Venha água às mãos...* Escapou ao Censor!

Contudo, como já referimos a Censura também fez alterações ao texto. Já referimos algumas e ainda a outras faremos referência na transcrição do Auto.

É lastimável a actuação a que foram sujeitas as obras, como é lastimável a falta de respeito pelas ideias do autor, a própria existência de uma Censura, e que tal tenha acontecido (e aconteça), para mais com a destruição voluntária de uma obra que vai ser publicada como memória de um passado glorioso mesmo para aqueles que a censuram, pois os versos em falta, permitiriam tornar bem mais clara a interpretação da obra durante a sua apresentação ao vivo, num palco, e sem dúvida que enriqueceriam o seu conteúdo, além de que a sua forma estaria mais perfeita, pelo menos sem danos. Assim o quadro ficou com muitas raspagens, e faltam-lhe algumas aparas, ou mesmo fragmentos. Contudo, nem com os cortes lhes foi possível destruir ou esconder por completo o sentido geral da obra dramática.

Sobre os cortes efectuados, qual deve ser o nosso parecer, ou que somos nós levados a adivinhar? Que os cortes teriam sido feitos para se retirar da obra qualquer referência à Igreja, à Religião e ao Poder? Algo que pudesse ser visto, ou melhor, lido com mais erudição, com mais perspicácia crítica, ou algo que pudesse abordar valores de qualquer ideologia mais afastada de princípios (únicos) em voga em Portugal em data próxima da publicação, em 1561?

Bem, nós acreditamos que os cortes efectuados não continham grandes críticas, nem à Religião nem às Instituições, nem sequer a princípios ou ideologias, até porque muitas dessas coisas passaram e ficaram. De um modo geral, os cortes da Censura são muito boçais, como em muitos outros casos que antes verificámos, são uma consequência da ignorância ou falta de compreensão por parte dos censores daquilo que está expresso no texto e na acção dramática. Corta-se aqui ou ali, ou porque o texto se torna mais erudito, ou contém versos menos compreendidos, ou porque apresentam palavras, que sendo publicadas, poderiam provocar no leitor ou no ouvinte, a concretização de alguma ideia ou pensamento mais simples presente na mente do censor, ou alguma palavra que possa levar o leitor a meditar, reflectindo sobre alguma questão que o censor julgou estar expressa no texto. Corta-se mais pela incompreensão ou pela dúvida, pela suspeita, e mais ainda, pelo medo do desconhecido.

A leitura da Censura é, em geral, a leitura da *alma simples*, mas desconfiada. Os censores comportam-se quase sempre como os mais *simples beaguins*, que actuam como esbirros, quando com todos os seus medos e desconfianças à flor da pele, têm de enfrentar qualquer realidade da vida humana em sociedade, e agem para com o povo, como as matilhas com as ovelhas, manifestando o seu poder pela força e

superioridade nas armas, distribuindo a sua ferocidade de forma indiscriminada, e provocando danos, muitas vezes irreparáveis.

Porque os textos dos autos de Gil Vicente, repetimos as palavras de Platão, oferecem *à alma complexa, discursos complexos e com toda a espécie de harmonias, e simples, à alma simples*. Talvez por isso *as Obras* não tenham sido publicadas em 1536, *as almas* nesta data não seriam tão *simples*. Ou que por isso a *Compilação* realizada pelo autor tenha *desaparecido* em 1536.

A actividade crítica produzida pelo autor que se encontra envolvida neste Auto sustenta-se numa figuração irónica, uma ironia muito subtil, e portanto, o texto da obra poderá parecer (e parecia), em princípio e apenas *na sua aparência*, um texto *moralista e religioso*, e com os cortes realizados pela Censura foi isso que quiseram fazer dele, como o tentaram fazer em muitos outros Autos.

Quase todos os significados, assim como o próprio conteúdo da obra, encontramos no sentido dado pela *acção dramática* do Auto, tendo presente a perspicácia: na identificação do protagonista como figuração do Papa; na identificação dos conceitos de Erasmo que estruturam a acção e dos seus *textos ideológicos* que se figuram nos textos da acção; na leitura do agir das personagens e da acumulação das actividades do protagonista em confronto com as restantes personagens; e ainda nas figurações e nas muitas analogias criadas, e desde logo, naquelas que são indicadas na didascália inicial – o que trataremos de completar mais à frente.

Os suportes reais do *Auto da Alma*

1 – A Basílica de São Pedro de Roma

Em finais de 1504 ou já durante o ano de 1505, o Papa Júlio II, mandou demolir o que restava da antiga Basílica Romana que o imperador Constantino havia mandado construir no local onde se considerava então estar a sepultura de São Pedro. A grandiosa Igreja, que Alexandre VI considerara ainda recuperar, estava em lastimável estado de degradação e em progressivo e desequilibrado afundamento nos terrenos pantanosos das margens do rio Tibre, no local onde hoje se encontra a actual Basílica de São Pedro, junto do Vaticano.

A questão que se debatia já em finais do século XV, era também a forma como a Igreja devia ser vista pelos crentes. Se os seus templos se deviam apresentar em ruínas, como era o caso na cidade de Roma, São João de Latrão, a Santa Madre Igreja estava em ruínas e a antiga Basílica de São Pedro, além de já ser uma ruína, estava mesmo a afundar-se no lodo do rio. A opinião romana, perfilhada pela Corte Pontifícia e pelos modernistas da Renascença, era a imponência imperial romana, pois, em termos psicológicos, era a esta que o povo havia de aderir mais facilmente. Mas para as mentalidades religiosas mais puras e medievais, não eram esses os objectivos de Cristo, e é no âmbito deste confronto ideológico que surge entre 1499 e 1503 o *Enquiridion* de Erasmus.

Mas o Papa, *novo imperador romano*, Júlio II, era um homem moderno, com uma visão própria para o futuro, não via possibilidades reais de um regresso ao passado medieval e muito menos às origens do cristianismo.

Em 1505, Júlio II já havia contratado Miguel Ângelo para construir para si, e como complemento à futura Basílica de São Pedro, uma sepultura monumental. Para projectar a Basílica convidou os arquitectos mais famosos a apresentarem os desenhos. Giuliano da Sangallo (1443-1516) escultor, arquitecto e engenheiro militar, amigo de Miguel Ângelo, seria o esperado vencedor, mas o Papa gostou mais do projecto de Bramante, que nunca quis trabalhar em conjunto com Miguel Ângelo, e desde logo se iniciaram as desavenças entre o escultor e o Papa.

Ficaria assim adiado o projecto da sepultura de Júlio II, para o qual o escultor tinha feito chegar ao Vaticano muitas dezenas de enormes blocos de mármore de Carrara que, desde o local de origem ele próprio havia seleccionado, dimensionado e transportado por sua despesa, e que então, enchiam os terrenos envolventes da área da Basílica. Conta-se que Bramante para se desfazer do escultor no seu projecto, viria a convencer o Papa a atribuir a Miguel Ângelo uma outra tarefa, para a qual previa um grande falhanço do artista seu rival: um projecto de pintura a fresco no tecto da Capela Sistina.

Em 18 de Abril de 1506, numa cerimónia faustosa, com quase todos os cardeais presentes e as elites sociais de Roma, embaixadores de todos os Estados reconhecidos, ducados e reinos, como convidados, é lançada a primeira pedra da que é ainda hoje a Basílica de São Pedro, – no dia anterior, Miguel Ângelo havia abandonado a cidade de Roma para não assistir ao espectáculo – e para as fundações da nova Basílica foram então utilizados, além do entulho da antiga construção romana, uma boa parte dos blocos de mármore que Miguel Ângelo havia adquirido para a sepultura de Júlio II. Uma dívida que o Papa contraiu com o escultor e da qual ia adiando o pagamento. Viria mais tarde a dar origem a várias desavenças, dizendo-se que Júlio II, num dos seus momentos de fúria habituais, chegou a bater no escultor com o bastão com o qual se deslocava. Estes episódios, que mais não são que intrigas que envolveram a construção da nova e grandiosa (dispendiosa) Basílica de São Pedro, correram as Cortes de toda a Europa.

Com o início da construção da Basílica de São Pedro em 1506, e daí por diante até à sua conclusão em 1626, a questão que se colocava era onde e como angariar o dinheiro necessário para tão grandes obras. Assim, para além de requerer junto das Cortes Europeias um aumento das *receitas* do Estado Pontifício, o Papa decide incrementar a *oferta* de relíquias, a venda de indulgências, e subir o preço a pagar pela nomeação para os cargos religiosos.

Esta ideia de construção da Basílica (Pousada, Hospedaria) e angariação dos fundos necessários serve de base e de suporte a uma boa parte do *Auto da Alma*, a concepção de uma Igreja Imperial (romana), coberta de glória e esplendor artístico está presente em Júlio II e manifesta-se na segunda parte da peça. Agostinho na apresentação já o prepara: *Necessário foi amigos (...) houvesse alguma maneira / de guarida. (...) // Pousada com mantimentos / mesa posta em clara luz...*

Gil Vicente cria assim uma analogia entre a actual necessidade de uma Hospedaria (da construção da Basílica), e a necessidade da Hospedeira (Igreja Instituída) antes justificada por Aurélio Agostinho, como uma das *bases ideológicas* criada pelos fundadores da Igreja (Anastácio, Jerónimo, Ambrósio, Agostinho) através de uma muito elaborada interpretação alegórica da *parábola do bom samaritano*, que assim comprovava a necessidade da Instituição, e reforçava a sua teoria da *Graça Divina*. A mesma interpretação que agora serve para Júlio II justificar a necessidade da construção da nova Basílica e que Gil Vicente figura no *Auto* nas palavras de Agostinho, e depois apresentando como suporte, os seus *novos pilares*, os principais santos doutores da Igreja: *Santo Agostinho doutor, / Jerónimo, Ambrósio, São Tomás, / meus pilares...* Cada um deles com o seu recipiente de relíquias!

Assim, a Alma caminhante chegando à hospedaria poderá, à sua despesa (despesa de Cristo), servir-se de várias iguarias que a ajudarão a atingir a sua meta: recuperar o *estado de graça* que havia perdido em consequência do pecado. Podemos observar no *auto* que essas *iguarias* são as relíquias da Paixão de Cristo, que como

outras, por toda a Europa estão à venda: peças ou fragmentos de açoites, espinhos, cravos. Podemos observar também no auto, que a Alma, despindo-se da sua riqueza **a deixa na Igreja, que dais o seu a cujo é...**, dais o seu a quem pertence, a riqueza ao seu dono – à Igreja, – que no caminho desta vida e em sua troca, assegura com as indulgências a melhor garantia de destino para a Alma!

Até na didascália podemos ler parte da acção:

(735) *Esta toalha que aqui se fala é a Verónica, a qual santo Agostinho tira de entre os bacios e amostra à Alma...* (749) *Esta iguaria em que aqui se fala são os açoutes, e em este passo os tiram dos bacios e os apresentam à Alma...* (763) *Esta iguaria segunda de que aqui se fala é a coroa de espinhos, e em este passo a tiram dos bacios...* (777) *E a este passo tira santo Agostinho os cravos...* (784) *Despe a Alma o vestido e jóias que lhe o inimigo deu...* (805) *Apresenta São Jerónimo à Alma um crucifixo que tira de entre os pratos...*

O carácter repetitivo, ou cíclico, das visitas que a Alma tem de fazer à Santa Madre Igreja para aí deixar o que o inimigo lhe deu, as riquezas, é introduzido pela entrada em cena de um segundo Diabo. De facto, na *acção* do auto, este episódio do diálogo entre os dois diabos tem sobretudo esta função, até pelo próprio diálogo. A repetição continuada de receber a acção da Graça, no acto da Eucaristia, permite aliviar, expurgar periodicamente a Alma dos seus pecados.

É evidente que esta não é a única interpretação, Gil Vicente deixa a porta aberta a várias leituras situadas entre a leitura do *parvo* e a leitura do *filósofo* de *Floresta de Enganos*, respeitando as recomendações de Platão. Mas também porque no seu tempo e lugar, assim havia de ser. Contudo, esta é uma das interpretações da acção, que com muitas outras, nos encaminham para os significados e conteúdo da *acção dramática*!

Ainda que seja limitado, este é um dos resumos do *mythos* que se desenvolve no Auto. Mas o seu conteúdo, que iremos completando, é muito mais rico e mais subtil, dirigido à inteligência mais bem formada daquela época. Além disso, é neste auto que o autor nos dá a conhecer, na prática, o seu modo ou processo criativo de trabalho, as suas capacidades figurativas. Na verdade, é este auto que serve para exemplificar o seu projecto de trabalho, o projecto que antes apresentou no *Sermão* pregado em Abrantes. Estes dois trabalhos estão ligados de forma complementar, como as duas estrofes de um enlace: a primeira expõe a questão, e a segunda, de alguma forma vai complementar o exposto na primeira.

2 – As relíquias e a Basílica de São Pedro

Podemos sublinhar o que acabamos de afirmar, exactamente com as relíquias mais importantes da Igreja católica, as relíquias da Paixão de Cristo.

A anterior Basílica foi mandada construir em 326 pelo imperador Constantino após o regresso de sua mãe da Terra Santa, Santa Helena, em 320-325, de onde trouxe muitas dessas relíquias, e assim, a (antiga) Basílica de São Pedro viria a servir de *Custódia* a essas relíquias.

Aliás, é também isso que é recuperado com a nova Basílica, efectivamente, sobre a *primeira pedra* da Basílica, lançada em de 18 de Abril de 1506, estava projectada e aí se construiu, a pilastra de Verónica, a de sudoeste, com o cofre da respectiva relíquia, iniciando-se assim desde logo, uma das quatro pilastras que sustentam a grande cúpula, o centro da Igreja. E era do conhecimento de toda a Europa que a cada uma das quatro pilastras iria corresponder uma relíquia importante. A Basílica de São Pedro, como a anterior, era assim um *Relicário* (como a *Custódia de Belém*) para as mais importantes relíquias da Igreja.

As possantes pilastras que sustentam a grande cúpula, têm 70 metros de perímetro cada, são os mais pesados suportes de toda a igreja, e em cada uma há um nicho que guarda e oculta as principais relíquias da Basílica: a primeira é o pano com que Verónica teria enxugado o rosto de Jesus; a segunda é a suposta ponta da lança de Longinos, com que teria ferido Jesus na cruz; a terceira, de Santa Helena, seria um fragmento de madeira da cruz; e a de Santo André, a quarta relíquia, era a suposta cabeça do Santo, irmão de São Pedro.

As pilastras figuradas no Auto como os pilares da Santa Madre Igreja são os *santos doutores*, cada um suportando uma relíquia da Paixão de Cristo.

Sobre as relíquias, sabe-se que o projecto incluía ainda muitas outras relíquias, o maior número delas haviam sido trazidas de Jerusalém por Helena, mãe de Constantino e pertenciam à Basílica anterior: alguns pedaços da cruz em que Jesus havia sido crucificado, alguns espinhos da sua coroa, alguns dos cravos da crucificação, etc.. Quanto à suposta ponta da lança que o centurião Longinos havia utilizado para cravar no peito de Jesus na cruz, tinha sido oferecida pelo Sultão Beyazil II de Jerusalém ao Papa Inocêncio VIII entre 1484 e 1492.

Durante séculos, alguns dos Papas foram *oferecendo* – pois a venda era proibida – parte destas e outras relíquias, a diferentes mosteiros e catedrais em processos de troca, um dos supostos cravos iria mesmo parar à coroa dos reis de Itália, mas algumas delas estavam ainda presentes no lançamento da primeira pedra. Outras terão sido roubadas, ou desviadas, para escapar ao saque das tropas imperiais de Carlos V, em Maio de 1527. Assim aconteceu com o Véu de Verónica, que deveria estar na Basílica de São Pedro, onde se encontra ainda a estátua de Verónica, e uma inscrição latina, dizendo que o véu está preservado aí dentro.

Verificamos assim que a nova Basílica, como a anterior de Constantino, nasce à volta do culto das relíquias, a de São Pedro pelo lugar suposto da sua sepultura, a cabeça do seu irmão André, apóstolo, e de outras relíquias da Paixão de Cristo, com a glorificação das pessoas que haviam estado envolvidas com essas relíquias:

Verónica, Longinos, Helena e André. Todavia, muito possivelmente, na época apenas se soube que a primeira pilastra foi dedicada à relíquia de Verónica, e que as restantes serão também dedicadas às relíquias da Paixão. Gil Vicente coloca nos quatro *pilares* da Igreja, os santos doutores trazendo e suportando em grande parte da acção do Auto, os recipientes com as relíquias da Paixão. No momento do lançamento da primeira pedra, em 1506, sabe-se que sobre ela ficará o cofre com a relíquia do *rosto de Cristo*, a pilastra de Verónica.

Porém, para além disso o culto das relíquias estava em franco progresso, pois logo em 1509, para citar um exemplo significativo, o príncipe eleitor (do imperador da Alemanha) Frederico o Sábio, legou à igreja palatina de Witemberg a sua colecção de 5.000 relíquias, muitas adquiridas pessoalmente na Terra Santa. Entre as peças mais valiosas, destacavam-se cinco gotas de leite dos seios da Virgem, assim como alguns dos seus cabelos.

Mais tarde, vinte anos depois das críticas de Gil Vicente no *Auto da Alma*, já em 1529, para demonstrar que o saque de Roma por Carlos V tinha sido um castigo divino, pelo fomento indiscriminado que o papado fazia do culto das relíquias, o *erasmismo* manifestava-se em Alfonso de Valdés, que então escrevia: *El prepucio de Nuestro Señor, yo lo he visto en Roma y en Burgos, y también en Nuestra Señora de Anversia (...) Los clavos de la cruz escribe Eusebio que fueron tres, y el uno echó Santa Helena, madres del emperador Constantino, en el Adriáticos para calmar una tempestad, y el otro hizo fundir en almete para su hijo, y el otro hizo un freno para su caballo, y ahora hay uno en Roma, otro en Milán y otro en Colonia, y otro en Paris y otro en León y otros infinitos. Pues de palo de la cruz dígoos de verdad que si todo lo que dicen que hay Della en la Cristiandad se juntase, bastaría para cargar una carreta. Dientes que mudaba Nuestro Señor cuando era niño, pasan de quinientos los que hoy se muestran solamente en Francia. (...) Si os quisiese decir otras cosas más ridículas e impías que suelen decir que tienen (...) sería para haceros morir de risa.*¹⁵

O fomento das peregrinações às relíquias vem do Vaticano, do próprio Papa, como forma de aumentar as receitas. Em Bula de 26 de Abril de 1506, oito dias após o lançamento da primeira pedra da Basílica, o Papa Júlio II autorizou Missa com *Ofício* próprio para o *Santo Sudário*, instituindo a sua *feira* para o dia 4 de Maio. A relíquia está em Turim desde 1578. A curiosidade é que a peça apresenta duas projecções (dois negativos) de um corpo, uma das imagens é a vista de frente e a outra é a vista de costas do corpo de um homem, que além disso apresentam o que se diz serem as marcas de uma coroa de espinhos e dos sinais deixados por cravos nas mãos e nos pés. Segundo a tradição teria sido a mortalha na qual teria sido envolto o corpo de Jesus na sepultura, aí ficando *às escuras*. *Deus criador em figura de mortal*. Também esta relíquia nos parece ser referida no *Auto da Alma*,

15 Alfonso de Valdés, *Diálogo de las cosas acaecidas en Roma*.

quando Agostinho diz, logo após a estrofe de apenas um verso (isolado) da Santa Madre Igreja.

Igreja	<i>Ora sus, venha água às mãos.</i>	105e
Agostinho	<i>Vós haveis-vos de lavar em lágrimas da culpa vossa..., e bem lavada, e haveis-vos de chegar a limpar a uma toalha formosa bem lavrada...</i>	710 715 106e
	<i>C'o sirgo das veias puras da virgem sem mágoa nascido e apurado, torcido com amarguras às escuras..., com grande dor guarnecido e acabado.</i>	720 107e
	<i>Não que os olhos alimpeis, que o não consentirão os tristes laços..., que tais pontos achareis da face e envés, que se rompe o coração em pedaços.</i>	725 108e
	<i>Vereis seu triste lavrado [xxx ...ura] natural, com tormentos pespontado..., e figurado, Deus criador em figura de mortal.</i>	730 735

Esta toalha que aqui se fala é a Verónica, a qual santo Agostinho tira de entre os bacios e amostra à Alma, e a madre Igreja com os doutores lhe fazem adoração de joelhos cantando.

Se a nossa interpretação deste segmento do auto está correcta, então ou a censura a seguir ao verso 735 e antes da didascália que se lhe segue, retirou uma boa parte

do texto do *Auto* (enlaces completos), ou então, pela hipótese que nos parece mais próxima da realidade, Gil Vicente teria associado o *Santo Sudário* com o *Véu de Verónica*, o que seria uma forma de referir a sequência, e possível associação, entre as acções do Papa Júlio II, o véu de Verónica em 18 de Abril, e em 26 de Abril de 1506 o santo sudário – a primeira pedra da Basílica, e o incremento das receitas com as peregrinações às relíquias: *Festa do Santo Sudário*. O que, neste último caso, não retiraria nada ao texto da obra, nem à obra dramática. Seria então mais uma subtileza neste encadeado de ironias.

Esta subtileza do autor não é referida na didascália, como também não se refere o véu de Verónica entre as relíquias que vêm nos recipientes – o véu, já antes da entrada dos quatro doutores, estaria sobre a mesa, e servirá para a Alma limpar as mãos, como preparação para as restantes quatro relíquias, as *iguarias*.

3 – Júlio II – o Papa “soldado” – o Cavaleiro Cristão – a Alma Giuliano della Rovera – um dos maiores vultos da Renascença

Já antes, na análise que fizemos de *Quatro Tempos*, tivemos oportunidade de resumir alguns dados biográficos e factos históricos sobre o Papa Júlio II, que é figurado nessa peça na personagem de Júpiter. Não vamos repetir aqui o que então escrevemos num texto que terá sido mais importante para a compreensão desse auto do que deste. E para mais informação sobre Júlio II e a obra de Gil Vicente, aconselhamos a leitura do nosso texto sobre o *Auto dos Quatro Tempos*.

Giuliano della Rovera (1443-1513) seguiu o seu tio Francesco della Rovera na Ordem Franciscana, e com a elevação do seu tio ao papado como Sixto IV em 1471, foi nomeado Cardeal Sacerdote de São Pedro in Vincoli, nesse mesmo ano. Giuliano era patrocinador das Belas Artes e grande admirador do Império Romano, de Roma antiga, gastava com as Artes a maior parte do seu dinheiro, tanto como na edificação de magníficos palácios e fortalezas.

Em 1474, o Cardeal della Rovera comandou com êxito um exército para restaurar a autoridade papal na Umbria. E desde 1476 passou a exercer funções diplomáticas com êxito ao serviço do Papa, seu tio, em França, Países Baixos, Áustria, e a partir de 1482 em Itália: Ferrara e Veneza. Com a morte do Papa Sixto IV em 1484, apoia a eleição de Inocêncio VIII e acompanha toda a sua política, incluindo a provocação da guerra com Nápoles e a sua resolução.

Ao Papa Inocêncio VIII sucede Alexandre VI, Rodrigo Bórgia, em 1492. Insatisfeito Giuliano junta-se a Carlos VIII de França na invasão de Itália em 1494 e, na sequência desses acontecimentos, após os acordos do rei de França com o Papa, afasta-se de Alexandre VI temeroso do seu Poder. Com a morte deste em 1503, e de Pio III logo a seguir, no conclave mais curto da história, realizado em 31 de

Outubro de 1503, Giuliano é eleito, com o auxílio prévio de subornos, aliás como era habitual, e como Papa tomou o nome de Júlio II, diz-se por Júlio César.

Apelidado de impaciente, irascível, ambicioso e guerreiro, Júlio II era um homem alto e forte, a sua figura impunha-se com uma forte presença, assim como Miguel Ângelo o representou na estátua de Moisés do seu túmulo, e em Deus criador na Sistina, tendo-lhe sido atribuído o epíteto de: *o terrível*. O principal objectivo do seu pontificado foi o estabelecimento e extensão do poder temporal, imperial, mas segundo os biógrafos, era um homem de fê. Na época estabeleciam-se governos centralizados de administração forte, e Júlio II foi um chefe de Estado e como tal se comportou, submetendo os senhores feudais, reprimindo os abusos de agentes do Estado que haviam sido durante muito tempo independentes. Publicou Bulas contra os duelos, pondo fim à praga de espadachins que sob o mandato de Alexandre VI haviam ensanguentado as ruas de Roma. Para a sua segurança pessoal, criou a Guarda Suíça em 1506, disciplinada e comandada por capitães de sua nomeação.

Segundo os biógrafos do Vaticano, reformou as finanças, é obra sua um decreto de 14 de Janeiro de 1505, em que se condena severamente a simonia (prática de compra de cargos e bens espirituais na Igreja), e um outro de 22 Janeiro de 1506 que condena todos os abusos de poder. Submeteu todos os funcionários do Estado Papal a uma inspecção anual realizada por uma comissão apropriada. Periodicamente pretendia comprovar pessoalmente as condições de vida do povo para poder tomar medidas políticas imediatas. Incrementou o comércio e deu à circulação monetária uma base mais sólida, mandando cunhar uma moeda de prata a que deu o nome de «julio». Júlio II foi um hábil administrador das finanças, tendo realizado grandes empreendimentos políticos e artísticos.

Tentou levar a cabo uma reforma do Clero e da Cúria Romana que, ainda segundo os seus biógrafos, as dificuldades dos tempos e a resistência dos homens não permitiu, mas a ele se deve a publicação de numerosas Bulas para a reforma de Ordens religiosas, como as dos cartuxos e dos cistercienses italianos. Também tentou reunir os diversos ramos da Ordem Franciscana, mas teve de manter a separação entre Observantes e Conventuais, obrigando as pequenas congregações franciscanas a unirem-se a uma ou a outra destas duas.

Quando Júlio II chegou ao poder os feudos da Igreja, que compunham o Estado Pontifício, estavam em condições deploráveis: César Bórgia, Duque da Romanha, por nomeação de seu pai, o Papa Alexandre VI, recusa entregar os domínios do Estado Pontifício que ainda detinha; a Sereníssima República Veneziana também se tinha aproveitado da desordem geral para se apoderar de algumas das cidades limítrofes da Romanha; em suma, domínios como Perugia e Bolonha, gozavam então de absoluta independência. Tendo por objectivo a união de Itália, também Veneza estava desde o início na mira da estratégia militar do Papa.

Júlio II pede a César Bórgia que devolva os lugares fortificados. E perante a sua recusa ordena a sua prisão. Contudo, Veneza, um dos Estados mais poderosos da Europa, nega a devolução das cidades que havia tomado antes. Júlio II aceita um acordo temporário em Março de 1505, o que Veneza aproveita para consolidar ainda melhor a maior parte das suas conquistas na Romanha. Entretanto, o Papa organiza o seu exército, e no início de 1506 cria a Guarda Suíça (na época os Suíços *forneciam* de soldados profissionais – mercenários – vários exércitos da região) para a sua protecção pessoal, e prepara a campanha contra Perugia e Bolonha.

Após o lançamento da primeira pedra da construção da Basílica de São Pedro, e arrumada a casa, depois de preparados os meios necessários para desencadear uma guerra, o Papa Júlio II coloca-se à frente dos seus exércitos em 26 de Agosto de 1506, e avança para a luta contra Perugia, que logo em 13 de Setembro se rende sem derramamento de sangue. E consolidado este Estado, a campanha prossegue contra Bolonha, onde a 7 de Outubro o Papa emite uma Bula depondo e excomungando Bemtivoglio, todavia, este consegue fugir ao cerco da cidade. Em 10 de Novembro de 1506, Júlio II entra triunfalmente em Bolonha em *Cortejo Triunfal*, com cerimónias que fizeram lembrar a todos as *Entradas de Triunfo* dos antigos *generais* romanos. A esta Entrada triunfal assistirá Erasmus, que a comentará. Também se diz (o que não nos parece ser verdade), que terá sido Erasmus o autor de um folheto anónimo, em forma de diálogo, pretendendo ridicularizar o Papa, intitulado *Julius exclusus e coelis – Júlio excluído do Céu*.

Durante a sua estadia em Bolonha, o Papa faz as pazes com Miguel Ângelo e contrata os seus serviços para lhe fazer uma estátua de bronze. Em muito pouco tempo, a trabalhar dia e noite, a estátua estará pronta antes de 22 de Fevereiro. Pouco depois, o Papa abandona Bolonha para se dirigir a Roma, onde repetirá, agora no seu regresso vitorioso a casa, a sua *Entrada triunfal* à velha maneira romana, em 27 de Março de 1507.

Apesar das condições deploráveis em que foi encontrar os Estados Pontifícios em 1503, Júlio II, em menos de meia dúzia de anos, com a destituição dos Bórgias (os Bórgias são originários de Valência, na Espanha dos Reis Católicos), o acordo temporário com Veneza, e com as expedições militares, onde tudo decorreu sem qualquer derramamento de sangue, garantiu a confiança dos governantes mais poderosos da Europa, da Espanha, da França, e do imperador Maximiliano. Tudo se resumiu nessa altura à prisão de César Bórgia, e aos cortejos majestosos das suas *Entradas triunfais, daqui para ali*, de Roma a Perugia e Bolonha, *e de lá para cá*, de volta a Roma.

Entretanto, entre a campanha de Bolonha e o avanço para a luta contra Veneza, o Papa goza *alguns momentos de descanso*. Com estas vitórias foram-lhe garantidas as alianças necessárias para avançar com uma guerra contra Veneza.

Assim, sem nos esquecermos que, nas palavras de Erasmus, *por mulher, há -de entender a parte carnal do homem*, vejamos como Gil Vicente descreve alguns destes pormenores, pelos quais passou Júlio II na figura da sua Alma:

[Diabo]	<i>Is mui desautorizada</i>	220
	<i>descalça, pobre, perdida</i>	
	<i>de remate...</i>	
	<i>Não levais de vosso nada,</i>	
	<i>amargurada.</i>	
	<i>Assi passais esta vida</i>	225
	<i>em disparate?</i>	
		34e
	<i>Vesti ora este brial,</i>	
	<i>metei o braço por aqui...</i>	
	<i>Ora esperai!</i>	
	<i>Oh como vem tão Real!</i>	230
	<i>Isto, tal</i>	
	<i>me parece bem a mi!</i>	
	<i>Ora andai...</i>	
		35e
	<i>Uns chapins haveis mister,</i>	
	<i>de Valença, majestosos!</i>	235
	<i>Ei-los aqui!</i>	235
	<i>Agora estais vós mulher</i>	
	<i>de parecer...</i>	
	<i>Ponde os braços presumptuosos,</i>	
	<i>isso si!</i>	
		36e
	<i>Passeai-vos mui pomposa...</i>	240
	<i>Daqui para ali, e de lá para cá...,</i>	
	<i>e fantasiiai!</i>	
	<i>Agora estais vós formosa</i>	
	<i>como a rosa...</i>	
	<i>Tudo vos mui bem está,</i>	245
	<i>descansai.</i>	

No verso 235 onde nós colocámos *majestosos*, já foi proposto *mui formosos*. Ora, de facto, em termos formais e de sentido, também funciona, mas parece-nos que se fosse esse o caso, se no texto original estivesse *mui formosos*, não haveria dado motivo à censura para o retirar, pelo que a palavra ou palavras seriam outras; já *majestosos*, tem certas conotações que relacionam os chapins com o poder, mas também não passa de uma hipótese.

Entretanto, a República de Veneza mantém sob o seu poder Rimini e Faenza, dois dos mais importantes lugares da Romanha pertencentes ao Estado Papal, além disso usurpam os direitos do Papa e da Igreja em todo o seu território, submetendo o Clero aos seus tribunais seculares e fazendo as nomeações dos bispos. Todavia,

Júlio II não tem um exército com capacidade suficiente para enfrentar sozinho a então poderosa Sereníssima República Veneziana, e é neste contexto, que prepara a formação de uma grande aliança, a Liga de Cambrai contra Veneza, com Luís XII de França, Fernando de Aragão e o Imperador Maximiliano, da casa de Áustria e Alemanha. É pois, nesta situação que encontramos Júlio II, em 1507 e já no início de 1508, e que na visão de Gil Vicente se expressa na fala do Diabo. Esta intervenção serve para datar exactamente o *Auto da Alma*, antes da formação da Liga.

[Diabo]	<i>Olhai por vossa fazenda!...</i>	
	<i>Tendes umas escrituras</i>	
	<i>de uns casais</i>	400
	<i>de que perdeis grande renda...</i>	
	<i>É contenda</i>	
	<i>que deixaram às escuras</i>	
	<i>vossos pais.</i>	
	<i>É demanda mui ligeira!</i>	60e
	<i>Litígios que são vencidos</i>	405
	<i>em um riso...</i>	
	<i>Citai as partes terça-feira,</i>	
	<i>de maneira</i>	
	<i>como não fiquem perdidos...</i>	410
	<i>E havei siso!</i>	

É também deste tempo um comentário de Júlio II sobre Erasmus, que encontramos transcrito de diferentes formas e que teria sido rebuscado nos textos de Melanchthon (1497-1560), mas que não pode corresponder a algo directo entre este e o Papa, dada a idade que aquele então teria. Todavia, corresponde sem dúvida ao pensamento da época, e é um comentário muito possível em Júlio II. Segundo as descrições, Melanchthon teria *ouvido* ao Papa o seguinte comentário: *Erasmus definitivamente, não compreende nada dos assuntos deste Mundo*. Observação que teria sido feita a propósito de uma tentativa de Erasmus para evitar a guerra que o Papa então preparava contra Veneza, e que o obrigava a abandonar a cidade e o seu novo amigo, Aldo Manuccio, em 1508, na casa do qual foi recebido.

Adiantando um pouco os factos históricos, ao *mythos* do Auto, podemos dizer que, só em 10 de Dezembro de 1508 se concretiza a formação da Liga de Cambrai, que incluirá então o Estado Pontifício, para fazer a guerra e submeter o Estado Veneziano ao poder do Papal, para então devolver as conquistas Venezianas aos seus respectivos senhores anteriores. *Citai as partes...*

Assim, logo após a derrota dos aliados de Veneza no oceano Índico, com a vitória da armada Portuguesa na batalha naval de Diu, sobre as armadas Turca, Mameluca (Egípcia) e a do Samorim local, em 3 de Fevereiro de 1509, a 27 de Abril, Júlio II envia os seus exércitos para a Romanha para se juntarem às restantes forças da

Liga, e a Sereníssima República Veneziana será vencida em Agnadello em 14 de Maio de 1509. Estes dois acontecimentos, a derrota dos aliados Turcos no Índico, e a derrota do seu exército em Agnadello, determinaram o princípio do fim da época de ouro da República Veneziana. Mas não cabe agora, neste trabalho sobre o *Auto da Alma* (1508), adiantarmos mais sobre a biografia de Júlio II.

4 – O Enquiridion – Manual do Cavaleiro Cristão

Não podemos fazer aqui uma análise desta obra, pois não é esse o nosso objecto de estudo. Será um trabalho indispensável, e obrigatório aos eruditos, para um estudo mais profundo da literatura da época. Nós aqui, ficaremos apenas pela rama necessária a uma compreensão da sua presença ou dos seus princípios ideológicos no *Auto da Alma*, querendo sobretudo sublinhar entre alguns dos conceitos aí expostos, aqueles que mais se vieram a fazer sentir no que nos pareceu ser a imagem (e assim a figura) que Gil Vicente criou do autor do *Enquiridion*.

Na verdade, para o que nós pretendemos evidenciar, mais que uma análise da obra, é importante expor aqui os conceitos que nela se elaboram e se desenvolvem, pelo que nós optámos por transcrever alguns trechos seleccionados; os que considerámos mais significativos para construir uma ideia das motivações e do próprio conteúdo da obra, mas também para que servissem os objectivos do nosso trabalho. Concretizámos este nosso objectivo com uma fraca tradução que elaborámos a partir de duas versões, uma em castelhano e outra em inglês, estas realizadas a partir do original em latim.

No *Enquiridion* é o próprio autor, Erasmus, que no final da sua obra nos dá dela uma muito breve imagem, que nós podemos resumir transcrevendo algumas das suas palavras: o *Manual do Cavaleiro Cristão* foi escrito incluindo citações de autores famosos, gregos e latinos, com o ***propósito premeditado de adornar (...) o templo do Senhor com raros tesouros (...) de modo a que por meio deles os espíritos cultivados se possam inflamar no amor das Sagradas Escrituras.***

O caminho que sem rodeios te leva a Cristo

Erasmus escreve dirigindo-se directamente a um amigo, *pecador*, dizendo: escrevo a obra para te poder indicar o caminho que sem rodeios te leva a Cristo. (p.269). Se assim foi, ou se foi uma entidade abstracta pouco importa, o livro terá a intenção de ser naquele século (e terá sido, talvez mais em contradição com os seus próprios objectivos), o *Manual* que todo o bom cristão, como soldado ou cavaleiro, deve trazer sempre consigo para lhe servir de *arma* (adaga – espada) na sua luta contra os desejos e ambições do seu corpo, a *mulher* (o pecado) que está em cada homem, como a parte *carnal* da pessoa humana, na interacção com os outros, com

a sociedade e o mundo real, como prevenção e defesa da alma, *na sua passagem por este mundo*, pelo fortalecimento do seu espírito como membro efectivo do *Corpo de Deus* no qual Cristo é a Cabeça.

Assim, a obra tem por base, um eu e outro, *o amigo no caminho desta vida*, e aponta Cristo como *o caminho, a verdade e a vida*. E como o autor afirma, segue sobretudo a doutrina de São Paulo e o pensamento de Orígenes – este fundamentado em Platão – recomendando a leitura, estudo e interpretação das Sagradas Escrituras, pelo seu Espírito e não pela Letra: pelas alegorias, com humildade e seguindo os exemplos dos santos (doutores da Igreja) Ambrósio, Jerónimo e Agostinho. Apenas estes três, Gregório nunca é citado.

O mundo enganador – há que estar sempre de atalaia

Logo ao iniciar do primeiro capítulo o autor apresenta a situação de guerra permanente do indivíduo com o mundo, *toda a vida dos mortais não é mais que uma militia, (...) que a maior parte da gente anda enganada, pois o mundo enganador tem embargado os seus pensamentos com enganos lisonjeiros... Olha em teu redor e logo verás que demónios terríveis armados de mil enganos e ardis espreitam a tua ruína... Para onde quer que te voltes, adiante ou atrás, à esquerda ou à direita, assedia-te este mundo que (...) está baseado no mal. E por isso é inimigo de Cristo e o aborrece.*

Por mulher, hás-de entender a parte carnal do homem

Umas vezes arremete contra nós em guerra aberta... Outras vezes, com largas e vãs promessas convida-nos à traição... Ademais, está sempre a serpente infernal e sedutora (...) insidiando o calcanhar de nossa mulher que já foi enganada uma vez. Por mulher, hás-de entender a parte carnal do homem.

E como se isto fosse pouco, levamos dentro dos esconderijos do coração um inimigo mais que íntimo, tanto mais perigoso quanto mais domesticado. Este é o velho e terrestre Adão, na conversação e amizade mais que vizinho e nos desejos mais que inimigo.

Do “espírito de corpo” e do Corpo de Deus

Mas este adversário ataca a tua alma imortal. Não é só o teu corpo que é arrastado para a tumba, não é senão o teu corpo com a tua alma que se fundem no inferno... Se Deus está connosco, quem estará contra nós? (...) Cuida portanto de ser membro do seu Corpo e tudo te será possível unido à Cabeça.

Com Cristo como Cabeça, recorda-te que a vitória não chegará sem um esforço da tua parte. (...) Por ele certamente venceremos, na condição de que, a seu exemplo

lutemos (...), de maneira que confiando na **Graça Divina**, não esmoreças nem te descuides, nem te desanimes largando as armas.

Das armas do cavaleiro cristão

Há que estar sempre preparado para o combate, não se pode baixar a guarda porque o nosso inimigo não descansa. ...Das armas cristãs falaremos em concreto mais adiante, agora falarei sucintamente de duas armas de que há de dispor quem começa a lutar. ...Estas armas são a oração e a ciência. ...A oração pede, mas a ciência sugere o que há-de pedir. ...A ciência, por sua vez, ensina como orar em nome de Jesus. ...A oração é, por conseguinte, mais poderosa, pois fala com Deus; a ciência não é todavia menos necessária... A Ciência a que Erasmus se refere é a Bíblia, a Ciência está nas Sagradas Escrituras.

Quando oras, pensas acaso nos muitos salmos que recitas? Crês que no muito falar está a virtude da oração? ...Não o grito nos lábios, senão o desejo ardente do espírito, é o que mais fere – como voz penetrante – os ouvidos de Deus. [Assim, em silêncio], hás-de levantar os teus pensamentos ao céu, de onde te há-de vir a ajuda. Mas haverás de levantar também as mãos ao alto.

Da cultura grega e romana, a leitura pelo espírito

A literatura pagã forma e vigora o engenho das crianças preparando-as muito bem para o conhecimento da Escritura... Direi, não obstante que: Assim como a Sagrada Escritura produz pouco fruto se te fixas e contentas com a letra, da mesma maneira, a poesia de Homero e Virgílio será de pequena utilidade se não tens em conta que toda ela é alegórica, coisa que ninguém negará por pouco que haja saboreado a sabedoria dos antigos... Preferiria também que de entre os filósofos seguisse os platónicos, já que tanto nas suas ideias como na sua maneira de falar se aproximam mais do modelo dos profetas e do evangelho...

Considera pois, que nada do que vês com os teus olhos e tocas com as tuas mãos é tão real como as verdades que aqui lês [nas Sagradas Escrituras]. Passarão o céu e a terra, mas nem uma só vírgula ou acento da palavra de Deus passará sem que se cumpra. Os homens se enganarão e errarão, todavia a palavra de Deus não engana nem erra. ...Dos intérpretes da Sagrada Escritura hás-de eleger todos aqueles que mais se afastam da letra. Tais são por exemplo, depois de São Paulo, Orígenes, Santo Ambrósio, São Jerónimo, Santo Agostinho...

A espada luminosa do espírito

Erasmus considera que as armas cristãs, as armas do soldado, cavaleiro cristão, são o *Saber*, conhecimento das Sagradas Escrituras, estudadas e interpretadas no seu *Espírito* e não na sua *Letra*: “a letra mata, o espírito vivifica”.

A descrição das armas tem origem nas cartas de São Paulo: *Encontrarás “as armas de Deus para que possais resistir num dia mau”; encontrarás “as armas da justiça, as da direita e as da esquerda”; encontrarás “cingida a vossa cintura com a verdade e a justiça como couraça”, “embraceando sempre o escudo da fé, para que possais apagar com ele todos os acesos dardos do maligno”; encontrarás também “o elmo da salvação e a espada do Espírito, que é a Palavra de Deus”. As Sagradas Escrituras te darão pois essa força das armas se te entregas a elas de todo o coração, de maneira que já não necessites mais dos meus conselhos...*

Que doce confiança dão a Paulo essas armas de luz (...). As Sagradas Escrituras te darão essa força das armas se te entregas a elas de todo o coração.

Aqui tens pois recém preparado para ti, um enquiridion, uma adaga ou pequeno punhal, que nunca hás-de largar da mão.

Dos clássicos às Sagradas Escrituras – as 22 regras

Deste modo, ao fim do segundo capítulo, o autor terminou o que se pode considerar uma exposição das matérias que serão desenvolvidas no conjunto das vinte e duas regras que recomenda ao cristão e que abrangem todo o capítulo oitavo. Do nono ao último, o autor expõe o que considera serem os remédios para as tentações mais impertinentes.

Contudo, por entre as suas regras e os remédios, o autor também expõe pontualmente, talvez melhor especificados, alguns dos conceitos que tornaram importante esta sua obra. Assim também deles trataremos mais adiante. Antes porém, é preciso expor o que consideramos ser a parte de fundamentação do seu pensamento, isto é, a concepção que Erasmo faz do Homem, do indivíduo, uma ideia que desenvolve desde o capítulo três ao sétimo, sendo este o mais importante do ponto de vista da análise do *Auto da Alma*.

Tendo Sócrates na sua base, e partindo de que *o princípio da sabedoria é conhecer-te a ti mesmo*, alerta que a verdadeira sabedoria é Cristo, *Jesus é a própria Sabedoria*. Para poder concluir que há *duas formas de sabedoria* (cap.3) o autor começa com a divisão entre *o homem interior e o exterior* (cap.4), expondo, em seguida, *sobre a variedade das paixões* (cap.5), e desde logo estabelece a relação entre *o homem interior e exterior, e as duas partes do homem, segundo as Sagradas Escrituras* (cap.6). Todavia, para finalizar, reestruturando o seu pensamento, na medida daquilo que já antes havia exposto, fecha o assunto com o capítulo sétimo, *Sobre as três partes do Homem: Espírito, Alma e Carne*.

A Sabedoria está nas Sagradas Escrituras

...À mescla de todos os vícios chamavam os estóicos – acérrimos defensores da virtude – stultitia ou nescidade. E as nossas Escrituras malitia ou maldade. Da

mesma maneira, a absoluta proibidade em todos os seus aspectos é chamada de sapientia, sabedoria. E não merece acaso a sabedoria – segundo a sua própria definição - vencer a malícia? Belial, príncipe das trevas, é também pai e príncipe, e quem o segue caminha na noite e precipita-se para a noite eterna. Pelo contrário, Cristo Jesus autor da sabedoria é a própria Sabedoria. Ele é a luz verdadeira, a mesma luz que despeja a noite da estulticia humana; o esplendor da Glória do Pai... Abraça-te a esta sabedoria e despreza a do mundo, que com títulos mais que falsos, se vende aos néscios.

Sabedoria que, pelo Sábio, devemos extrair como tesouros, das veias da Sagrada Escritura. Pensa, por conseguinte, que o princípio desta sabedoria é o conhecimento de ti mesmo. Uma verdade que os antigos acreditavam proceder do céu. E, tanto a saborearam os grandes autores que compreenderam nela toda a força da sabedoria. De pouco peso seria para nós se não víssemos nela uma congruência com as nossas Escrituras (...) pois aqui não é a guerra de um homem contra outro, senão consigo mesmo.

O homem é um animal prodigioso, **composto de duas ou três partes** muito diferentes entre si: de alma, que é como algo divino, e de corpo, como o de um simples animal (...) Quanto à alma, contudo, somos tão capazes do divino que podemos mesmo ultrapassar a natureza dos anjos e unir-mos em unidade com Deus. De maneira que se não estivera unido ao corpo, seria algo divino; se não estivera dotado de alma seria uma besta.

A concepção de Erasmo é aqui a tradicional, pois a união da alma com Deus está presente em todos os místicos, desde a antiguidade: a alma humana seria parte da natureza divina, e apenas permaneceria no corpo temporariamente.

O corpo, porque é visível, deleita-se com as coisas visíveis; por ser mortal, vai atrás das coisas temporais... A alma, pelo contrário, recordando-se da sua linhagem celestial tende a subir com todas as suas forças e luta contra a sua morada terrena.

Da Razão e dos conceitos políticos – o poder e a lei

Antes do pecado a alma dirigia o corpo sem trabalho, e este obedecia de bom grado e com alegria. Agora (...) os impulsos do corpo tratam de se impor à razão, que se vê obrigada a seguir as pisadas do corpo. Não seria pois absurdo comparar o corpo do homem com uma comunidade tumultuosa que – povoada de homens de diversa condição e interesses – se vê sacudida por frequentes agitações e desordens a menos que, um só homem tome o mando, e não ordene mais que o que é saudável à comunidade.

Por consequência, é necessário que o que mais sabe mande, e que lhe obedecam os menos sabedores desta comunidade. Com efeito, nada há de mais vil que o povo baixo, e por isso há de obedecer aos magistrados, sem que nunca possa

mandar. Os melhores ou maiores em idade hão-de ser admitidos a consulta, mas de tal modo que a capacidade de mandar fique reservada sempre e só ao rei, que se há-de aconselhar algumas vezes, mas ao que nunca se há-de forçar nem passar à frente. Este rei a ninguém há-de estar submetido senão à lei; e a lei reflecte a ideia absoluta da rectidão.

Todavia, se quebrada a ordem, o vulgo tomando o freio nos dentes e a chusma violenta da comunidade luta para se impor aos seus superiores, ou se os senhores desprezam a autoridade do rei, logo aparece na comunidade uma perigosa discórdia, e se Deus não a remedeia com o seu poder, instala-se o mais espantoso caos na população.

Ora bem, a Razão faz no homem o papel de rei. É da lei que aceites os melhores, isto é, certos sentimentos do corpo – mas não os próprios das bestas...

...para que o espírito, na medida do possível se deixe de ocupar com as coisas corporais e sensíveis, e se aplique às coisas só perceptíveis à Razão e não aos sentidos.

...este é o único caminho para a virtude: primeiro, conhece-te a ti mesmo; segundo, opera pelo ditado pela Razão e não pelas paixões...

...a autoridade dos filósofos seria de pouco peso se estas mesmas coisas não se ordenassem nas Sagradas Escrituras, se bem que não com as mesmas palavras. O que os filósofos chamam Razão, São Paulo chama às vezes “espírito”, às vezes “homem interior”, ou “lei do espírito”. Ao que eles chamam paixão, ele chama às vezes “corpo”, “homem exterior”, ou “lei dos membros”.

Citando São Paulo, Erasmus prossegue, introduzindo também a ideia do Adão primeiro e do Adão segundo: “O primeiro homem, saído da terra, é terreno; o segundo vem do céu”. E para que estas palavras se pudessem aplicar não só a Adão e a Cristo, mas também a todos nós, acrescenta: “Como o homem terreno, assim são os homens terrenos; como o celeste, assim serão os celestes. E do mesmo modo que revestimos a imagem do homem terreno, revestiremos também a imagem do celeste” 1.Corintios 15,45-50.

Sobre as três partes do Homem: Espírito, Alma e Carne

Da concepção do Homem como Ser individual:

Ao iniciar o capítulo sétimo Erasmus diz-nos: *permito-me trazer aqui a divisão que Orígenes faz do homem, que seguindo São Paulo distingue três partes: espírito, alma e carne. Na carta aos Tesalonicenses junta as três dizendo: “que todo o vosso ser, o espírito, a alma e o corpo, se conservem sem mancha...”*

Destas fontes deduz Orígenes a divisão tripartida do homem:

[1] o corpo ou a carne, a nossa parte mais vil, donde, por culpa dos nossos pais, a antiga e astuta serpente imprimiu a lei do pecado pela qual somos provocados aos vícios e nos unimos ao diabo se somos vencidos.

[2] O espírito, pelo qual expressamos a semelhança com a natureza divina, e na qual o dedo do criador esculpiu essa lei eterna da rectidão, nascida do arquétipo da sua própria mente, ou seja conforme ao seu Espírito. Por esta parte nos unimos com Deus e fazemos com ele uma e mesma coisa.

[3] Por fim, a terceira parte, que está entre as duas anteriores, é a alma, e nela residem os sentidos e os demais sentimentos naturais. Como quem reside numa cidade dividida em fracções, **a alma não pode deixar de se alienar com uma das outras partes. Está continuamente a ser solicitada por uma e outra parte, mas ela é livre de se inclinar pela parte que quiser.** Se, vencendo a carne, se inclina para o partido do espírito, se fará espiritual. Mas se se rebaixa aos desejos da carne, degenerará em carnalidade.

Assim, pois, o espírito faz-nos deuses; a carne, bestas: a alma, homens. O espírito faz-nos bons; a carne maus; a alma nem bons nem maus. O espírito deseja as coisas celestes; a carne as doces; a alma, as coisas necessárias. **O espírito eleva-nos ao céu; a carne empurra-nos para o inferno; a alma nem sequer tem poder algum.** Todo o carnal é baixeza. Todo o espiritual, perfeito. Tudo o que é da alma é mediano e indiferente.

A alma está entre dois caminhos – a carne e o espírito

A alma está entre dois caminhos: a carne, a empurra por um, e o espírito por outro. (...) A alma está perplexa, e oscilando, inclina-se para um ou outro lado. Converte-se naquilo a que se inclinar, ou seja, será aquilo a que chegar...

Então, acostuma-te a examinar a ti mesmo com todo o cuidado.

Erasmus acabou de concluir a sua concepção do indivíduo, e no capítulo seguinte enuncia um conjunto de regras, que hão-de servir a ***encontrar o caminho para a clara luz da vida espiritual.***

Mas atenção: A cegueira, como uma nuvem de ignorância, obscurece o juízo da razão (...), a cegueira dá-nos uma falsa visão na hora da decisão: faz com que sigamos o pior em vez do melhor...

Ainda antes das regras encontramos três recomendações: (1) que distingas entre o que queres e o que hás-de evitar, por isso há que corrigir a cegueira para não vacilar na hora da escolha; (2) uma vez conhecido o mal, hás-de amar o bem e aborrecer com o mal; (3) ***pois hás-de te manter no caminho começado.*** (...)

Terás que superar a tua ignorância para poderes ver para onde hás de ir. (...) Há que levantar a moral, pois uma vez que hajas iniciado o caminho da virtude não mais vaciles, ***não pares nem te afastes dele.*** Uma vez posta a mão no arado, ***nem olhes para trás.*** Deves até alegrar-te, como gigante que se dispõe a percorrer a sua estrada, ***olhando sempre em frente, esquecendo o que fica para trás...***

Não há que seguir a opinião das gentes

Do visível ao invisível, do sensível ao inteligível, passando por Platão.

Das regras destacam-se duas: a regra cinco, ***Do visível ao invisível, o caminho para uma vida pura e espiritual***; e a regra seis, ***Não há que seguir a opinião das gentes***; às quais o autor dedicou a maior parte das suas palavras, quase metade das páginas do livro.

*Imaginemos dois tipos de mundos, um inteligível, outro visível. Ao inteligível podemos chamar angélico. Participando nestes dois, pensemos num terceiro mundo, o homem, que é visível segundo o corpo, invisível pela alma. Dado que somos peregrinos do mundo visível, **não nos podemos deter em nenhum lugar.***

*(...) E o mesmo se haverá de aplicar à leitura de todo o escrito ou obra, que consta de um sentido literal, superficial, a que chamamos corpo, e outro sentido interior, profundo, que chamamos alma. **Indiferente ao sentido superficial, te haverás de empregar a examinar a fundo o sentido oculto. Tais são as obras de todos os poetas e as dos filósofos platónicos.** Mas de maneira particular a Sagrada Escritura (...)*

Deus é Espírito, e os que o adoram devem fazê-lo em espírito e em verdade (...) desprezando mesmo a comida da sua carne e a bebida do seu sangue se não é comido e bebido espiritualmente. A que crês que se referia quando dizia: “a carne de nada aproveita, é o espírito que vivifica” (João 6,64). (...)

A eucaristia, a Virgem e os Santos

É possível que celebres a eucaristia todos os dias e vivas egoisticamente sem te preocupares com as desgraças do teu próximo. Se é assim, escuta: estás vivendo na carne do sacramento. Mas se celebrando a eucaristia, te identificas com o que significa a sua celebração, fazes um mesmo espírito com o de Cristo, um mesmo corpo com o corpo de Cristo, um membro vivo da Igreja. (...)

Veneras os santos e gostas de tocar as suas relíquias, mas desprezas a melhor que eles nos deixaram, isto é, desprezas os seus exemplos de vida santa. Nenhum serviço mais grato a Maria que a imitação da sua humildade. (...)

As formas exteriores de culto, rituais, relíquias...

Contemplas atónito a túnica e o sudário que se diz foi de Cristo, e adormeces lendo as suas palavras. Consideras-te afortunado por ter em tua casa um pedacito da cruz de Cristo. Mas isso não é nada se comparado com o conservar do mistério da cruz no teu coração (...). Adoras o madeiro da cruz; importa mais seguir o mistério da cruz. (...)

Não se condenam as obras corporais, mas hão-de se preferir as espirituais.

Deus é espírito e satisfaz-se com os sacrifícios espirituais. (...)

Não se condenam as formas visíveis de culto, mas Deus não se aplaca senão com a piedade invisível.

Caminhemos, não tristes e sem firmeza (...), ***caminhemos*** melhor como vencedores (...) fortes e constantes (...) cheios de alegria e de sabedoria.

Não penses pois que algo está bem porque pessoas importantes ou porque a maioria o dizem, fazem ou praticam, senão que, em definitivo está bem porque se ajusta à regra de Cristo. (...)

Pensa neste outro engano. A gente chama inteligente e bem informado a quem capta todo o tipo de rumores e sabe o que sucede em todo o mundo: o vaivém dos mercados, o que trama o rei de Inglaterra, as novidades de Roma, o que sucede em França, como vivem os dinamarqueses e os citas, e, o que é que pensam os políticos. Em suma, a gente chama sábio ao homem que pode falar de todos os tipos de assuntos ante todas as classes de pessoas. Contudo, poderá haver algo mais néscio e infantil que meter-se em assuntos que estão distantes e que não interessam para nada, e não pensar no que sucede em ti mesmo e que só a ti diz respeito?

Os seus saborosíssimos manjares

O tema dos *manjares*, ou utilizando outra palavra mais abrangente para o autor do *Auto da Alma*, que embora também se refira aos manjares, preferiu as *iguarias*, é uma metáfora recorrente em toda esta obra de Erasmus:

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

Contudo, também em todas as restantes regras podemos completar o sentido do *Enquiridion*. Assim além das regras cinco e seis a que nos referimos, e a que Erasmus dedicou quase todo o livro, destacamos ainda as seguintes:

(1) *Contra o mal da ignorância, a fé, e deves crer o mais perfeitamente possível em Cristo e nas Sagradas Escrituras;*

(2) *Seguir a Cristo não admite adiamentos, e logo, sem **jamais olhar atrás** deves empreender o caminho da salvação com resolução e ânimo confiado, também **não te deixes encadear pelos deleites mundanos**, e mais ainda, deves **romper com os negócios temporais**, e **cessa de olhar para todos os lados a ver o que fazem os outros e de te comprazeres em ti em comparação com eles**; (...) temos de **avançar no sentido da salvação por esse caminho...***

(3) *Há que dissipar ilusões e seguir o caminho de Cristo, observa os servidores do mundo, que poderá conseguir um homem de negócios sem escrúpulos na sua paixão de acumular dinheiro senão expor a sua alma a mil perigos;*

(4) *Cristo é a única meta, contudo, bem-vindo seja o dinheiro se não te faz perder o bom sentido, usa-o e faz amigos com o dinheiro da iniquidade, mas se temes perder a paz de espírito afasta de ti tão perniciosa riqueza, ou imita aquele Crates de Tebas e lança ao mar essa carga tão molesta que impede o teu caminho para Cristo;*

(17) *O mistério da cruz é o mais eficaz remédio contra toda a classe de adversidades ou de tentações, não como fazem os que replicam todos os dias a Paixão do Senhor ou adoram a cruz (...) ou conservam em casa um fragmento do sagrado lenho (...), não é esse o verdadeiro fruto da árvore da cruz (...), mas que procuremos conformar os nossos membros à Cabeça;*

(18) *Sobre a grandeza da dignidade humana, considera o homem como membro de Cristo e da Igreja, que os nossos corpos são templos do Espírito Santo.*

E ainda de salientar, uma referência ao casamento de Cristo e a Igreja, o que Erasmus sublinha, referindo São Paulo, em Efesos 5, 22-23: *que o teu matrimónio se pareça com o santíssimo matrimónio de Cristo e a Igreja, signo do teu.*

5 – Os conflitos ideológicos – a grande contradição

De entre os temas mais vividos da actualidade de então, conta-se *a dignidade do homem*, um tema caro aos humanistas, fora também discutido amplamente pela célebre *Academia Platónica Florentina* (desde 1464), criada e acompanhada por Lourenço Medici, *o Magnífico*, por Marcilio Ficino e Pico della Mirandola (*De dignitate hominis* – 1486). Um tema que já tinha sido tratado por outros autores, como Lourenço Valla (*Sobre o Livre Arbítrio* – 1439), Leon Battista Alberti (*Libri della Famiglia* – 1441, *Momus, o del príncipe* – 1450). Seria Platão (lido pelo seu Sócrates, talvez mais que por ele próprio), que viria a ser admitido como o pensamento mais marcante da Renascença, que era apresentado como modelo e principal defensor do tema desde o início do século xv, destacando-se, *Jorge Gemistos Pleton* (1355-1450), *Sobre a Diferença da Filosofia Platónica e Aristotélica*, *Basílio Bessarione* (1403-1472), *In calumniatore Platonis*.

Platão era lido por uma nova visão, renascentista (pagã), o que começou por contrastar com a *visão do mundo*, da escolástica dos teólogos da Igreja, mais habituados a Aristóteles. Contra os *novos teólogos*, Erasmus pretende *adornar* com as ideias de Platão e de outros autores gregos e romanos, o espírito da Sagrada Escritura, e é à luz desses *adornos*, e de uma nova *cultura humanista (cristã)*, que se dirige ao Homem (apenas ao cristão) como *indivíduo*, como *ser individual*.

Assim, será a esse novo *indivíduo*, para um novo cristianismo, que no século xvi, Erasmus tenta explicar o que é ser cristão numa perspectiva de conformação com o Estado medieval, e na mais pura acepção do conceito da *imitação de Cristo*, tal como foi exposto nas cartas de São Paulo – membro do *Corpo de Deus em espírito*, com Cristo como Cabeça.

Contudo, foi com este sentido de *unidade em espírito* no *Corpo de Deus*, e em aliança com Cristo, que tinha sido fundada a *Igreja do Salvador*, foi o casamento de Cristo e Igreja, e com esse mesmo sentido de unidade foi mais tarde *construída* (numa basílica romana adaptada para o efeito) a igreja designada por *Arquibasilica do Santíssimo Salvador* (Archibasilica Sanctissimi Salvatoris), *Omnium Urbis et Orbis Ecclesiarum Mater et Caput* (Madre e Cabeça de todas as igrejas da Urbe – Roma – e do Mundo). Esta Igreja, com algum *espírito de corpo* tinha tentado manter-se unida, todavia por diversas razões, históricas, políticas, ideológicas e até geográficas, terá rompido essa unidade e, quase sempre em consequência das diferentes interpretações dos textos bíblicos, havia chegado finalmente a um fraco acordo de união no concílio de Florença (1432-1445), que terminaria mais uma vez com a separação da Igreja grega em 1472. E as mesmas tentativas de reunificação, vão ultrapassar o concílio de Latrão, 1512-1517, interferindo com os *Reformadores*, e vão fazer-se sentir ainda para além da *Reforma*.

Ora, é neste contexto social, político e ideológico que Erasmus propõe o estudo e interpretação pessoal das *Sagradas Escrituras*, como a principal arma para o *ser individual* se transformar num bom cristão, para se tornar um soldado ou cavaleiro cristão, integrado num *corpus* – e com a ideia de um *corpo militar* – lutar com uma interpretação individual das Escrituras. Mas afinal é mesmo aqui que se origina a contradição fundamental. O *corpus* teria de ter por base uma *unidade espiritual*, que tinha de ser a própria doutrina das Escrituras: se cada um as pode interpretar de modo diferente, individual, então toda a unidade se perde. Por isso, muitos apoiantes da Reforma vieram a requerer a interpretação pela letra das Escrituras e não pelo seu espírito, julgando assim preservar melhor a sua própria unidade.

O espírito de corpo

O *espírito de corpo*, ou *espírito de grupo*, é hoje um conceito bem conhecido da psicologia humana e de grupo, que se concretiza pela “**identificação com...**” o **espírito**. O *espírito* pode ser um ideal, uma grande doutrina, uma maior ou menor *ideia*, ou uma ideia *simples* como nesta experiência da psicologia: (1) um vulgar grupo de pessoas concertou uma preferência por determinado objecto, pela escolha do *maior* de entre uma meia dúzia de tamanhos diferentes, todavia, para este grupo, não foi o maior o escolhido, mas o outro a seguir na ordem de tamanho, pois por decisão arbitrária do grupo foi uma mentira estrategicamente acordada para a experiência; (2) fazendo entrar um sujeito [x] na sala do grupo, e feita a pergunta pelo coordenador de qual o maior objecto, todos respondem que é o segundo, enquanto que o

sujeito [x] responde o que considera certo; e repete-se a pergunta para outro grupo de objectos com as mesmas características durante mais algumas vezes, em que as respostas se mantêm conforme o estabelecido; (3) ao fim de pouco tempo, sem que ninguém o pressione ou que se lhe dê qualquer indicação, por simples *espírito de corpo* (grupo), o sujeito [x] adere ao tipo de respostas dadas no grupo, respondendo do mesmo modo, isto é, aceitando e tomando ele próprio como verdade aquela mentira estabelecida pelo grupo.

Nos dias de hoje, faz lembrar a nossa comunicação social!

O *espírito de corpo*, ou de grupo, pode portanto ser construído a partir de simples *ideias* de um grupo, de uma equipa, de um pequeno ou grande clube, de um partido, de um povo, uma nação, etc..

Na verdade, com base neste *espírito de corpo* é mesmo possível levar um qualquer indivíduo, a perder completamente a sua liberdade individual, o seu próprio discernimento e a sua consciência, e pelo grupo, *corpo* (corporação ou irmandade, etc.), poder ser induzido a submeter-se aos maiores sacrifícios, podendo ser levado ao martírio, ou a cometer as maiores atrocidades, seja contra uma coisa, seja contra outros indivíduos ou grupos, podendo chegar ao genocídio em massa de povos inteiros – como nos dias de hoje vamos assistindo.

O *espírito de corpo* está presente em pequenos grupos, clubes, partidos políticos, em corporações policiais, militares, etc., e há que ter presente que “*com esse espírito*” todos nós abdicamos das nossas liberdades individuais, para passarmos a fazer parte do corpo, da irmandade, da corporação civil ou militar, do clube, da claque, da multidão, das massas de uma nação, ou de toda humanidade do planeta. Seja como sociedade humana universal, seja como alcateia, seja como rebanho, em termos psicológicos o *espírito* é o mesmo, bebemos das mesmas águas, quer de uns, quer dos outros animais.

Cabe também aqui mencionar, a mais antiga abordagem teórica que conhecemos sobre este tema. Fomos encontrá-la no *Íon* de Platão. Talvez porque, Erasmus estabelece uma aliança semelhante à de Platão, com a vida militar, soldado ou cavaleiro cristão. Pois o *espírito de corpo* está bem presente na vida dos militares, como em outras corporações similares, e assim a ideia do soldado de Cristo surge naturalmente a São Paulo e daí surge ao autor do *Enquiridion*. Para o nosso estudo trata-se de alcançar uma maior compreensão de um trecho do *Auto da Alma*.¹⁶

Consciente desse *espírito de corpo*, e da ideologia exposta no *Enquiridion*, Gil Vicente colocará nas palavras (de Júlio II) da Alma:

Havei piedade de mi / que não me vi – tende piedade de mim, que não me soube conhecer a mim mesmo, como um bom *soldado cristão*, como Sócrates e Platão recomendam, e que Erasmus repete no *Enquiridion*.

Pois */ perdi meu inocente ser / e sou danada* – perdi o meu ser primeiro, o ser celestial, como membro do corpo de Deus, e assim passei ao corpo dos danados.

// E por mais graveza, sento / não poder me arrepender / quanto queria, – e por uma razão mais grave, a Basílica de São Pedro, sinto que não me posso arrepender,

16 A este respeito aconselhamos a leitura de *Gil Vicente e Platão, Arte e Dialéctica*.

ainda que por minha Vontade anterior o quisesse, todavia a Razão, o *sonho da Razão* impõe-se-me e transporto a riqueza, *isto não me pesa nada!*

/ *que meu triste pensamento, / sendo isento*, – depois de sentir, conhecer e de ter consciência do conceito de liberdade de pensamento, implícito no *Enquiridion*, repescado da *Apologia de Sócrates* de Platão – Sócrates prima por ser uma alma isenta de qualquer *espírito de corpo* – vejo-me agora na tristeza da dúvida eterna sobre a correcção das minhas decisões, mas como um indivíduo livre com isenção para avaliar as encruzilhadas, com Vontade libertada.

/ *não me quer obedecer / como soía*. – pois pela sua isenção o meu pensamento já não me quer obedecer como era costume (quando era parte do *corpo celestial*, do *corpo de Cristo*) e a minha Vontade agora impõe-se por decisão da Alma (alma).

Valorizando o Homem como Ser individual, Erasmus recomenda também no *Saber*, a maior humildade no estudo e na interpretação das Sagradas Escrituras, recomenda aprender a técnica de captar a *alegoria mística* com os melhores, desde os filósofos platónicos aos santos doutores, Ambrósio, Jerónimo e Agostinho. Sublinhe-se que o Papa Gregório I, o Magno, que estabeleceu o – ritual – canto gregoriano, e o Purgatório, e que era então o quarto e último doutor da Igreja e nunca é citado no *Enquiridion*, contrasta com as diversas vezes em que os três outros são citados em conjunto.

Todavia, mesmo com toda e a maior dose possível de humildade, de facto esta maior arma do soldado, ou cavaleiro cristão, não podia ser uma arma individual (e parece-nos que não pode, por causa dos dogmas sempre indispensáveis nas religiões), sob pena de que, se assim fosse, o próprio *Corpo de Deus* – o *espírito de corpo* – seria corrompido.

Gil Vicente mostra-nos o que será a grande contradição do século xvi, que escapa a Erasmus no seu *Enquiridion*. Uma Igreja com um *espírito de corpo*, que será o *Corpo de Deus* com Cristo na Cabeça, que o autor tem em vista nesta sua obra, como qualquer *espírito de corpo*, baseia-se na unidade ideológica, no caso, na unidade da interpretação dos textos das Escrituras, e na aceitação unânime da sua interpretação por todo o *corpus*, todos os membros desse corpo, o que contraria desde logo, a *liberdade plena* e a validade de qualquer interpretação individual.

Erasmus, num instantâneo de João de Barros

Pelas razões que acabámos de expor, *também* as Igrejas protestantes proliferaram (proliferam), pois por cada uma haverá sempre uma interpretação diferente das *Sagradas Escrituras*, e por cada uma, como na Católica Romana, haverá o conjunto dos fiéis que apenas segue o seu pastor.

João de Barros em *Ropicapnefma*, 1531, ferrou uma dura crítica a Erasmus, e sobretudo ao *erasmismo* daqueles anos e aos seus autores, ficando mais clara numa leitura completa da obra, pelo conteúdo deste seu livro, que intitula de *Mercadoria*

Espiritual, mas a crítica também ficou explícita em alguns pormenores, nomeadamente pelo negócio editorial que Erasmus mantinha como autor, pelo grande sucesso das suas obras que estão gerando as maiores polémicas do século, mas também como sócio colaborador do seu editor, Johann Froben.

Assim, dando a palavra ao Tempo, que fala sobre as interpretações das *Sagradas Escrituras* no decorrer da história, organizando-as segundo as diversas ideologias, João de Barros explica o fenómeno:

[Tempo] (...) *E em boa verdade eu ousaria dizer que, **papel e tinta têm morto mais homens em o mundo que ferro e aço** (...). Escreveram os quatro Evangelistas, escreveu Paulo e alguns Apóstolos, começaram danados entendimentos [a] retorcer sua escritura. Quiseram emendar este erro alguns velhos e santos barões, assim como Jerónimo, Agostinho, Ambrósio, Gregório; mas sobreviveram a estas quatro colunas quatro opiniões: Tomistas, Albertistas, Escotistas, Ocanistas, dizendo que, por estas colunas serem lavradas mui chãs e claras, eles lhe queriam pôr um mosaico que as lustrasse. Para a qual obra ajuntaram estas cores de pedras, duras e frias em o conhecimento dos Mistérios de Deus eterno: Aristóteles, Galeno, Ptolomeu, Plínio, Abenazar, e outras mui desvairadas cores...*

(...) *Quem fez estas contendias sem fruto senão tinta e papel posto em juízo de homens mancebos, enlevados na vaidade e alteza de seu engenho, e cegos no claro e moral estilo dos antigos? (...) **E se alguns** [a doutrina de Cristo] **a querem defender, não é com obras obradas, mas imprimidas, que fica já mais em trato de mercadoria que de doutrina.***

Para Erasmus, *só há dois caminhos*, e a sua crítica dirige-se aos novos teólogos, e à escolástica. Todavia, apesar de não nomear nenhum dos *opositores*, torna-se bem evidente que no alvo da sua crítica estará Tomás de Aquino. E pela doutrina exposta, também se torna evidente a velada oposição a algumas decisões do último concílio, realizado em Florença (1439-1445, finalizado em Roma), e em especial, à questão de se manter a instituição do Purgatório (de Gregório Magno), ou a sua oposição às festas do *Corpus Christi* e à *presença real e efectiva* do Corpo de Deus na hóstia consagrada (a oposição velada à Eucaristia), e às formas de ritual, cuja criação se atribuía a Tomás de Aquino.

A visão alternativa de Erasmus é de um *Corpo de Deus em Espírito*, com os cristãos como homens livres na vontade, no pensamento e nas decisões, militando numa Igreja Militante de facto, num regresso às origens do cristianismo. Mas apesar da sua oposição real a todos os rituais instituídos, e apesar de todas as suas contradições, pois tudo isso, sem excluir nem negar a sua Igreja já instituída – uma contradição fundamental.

Anos mais tarde, já em 1530, Erasmus numa nova edição do tratado de *Algerus*, acrescenta uma dedicatória, onde afirma acreditar na Eucaristia, na realidade do *Corpo de Cristo* na hóstia após a bênção, mas admite que a forma como o mistério do Santíssimo Sacramento deveria ser expressa, devia ser matéria de debate. Assim, aceitava que a Igreja pregasse a doutrina à maioria dos cristãos, mas defendia tam-

bém um diálogo e especulação mais seguras entre os teólogos. Em diversos textos Erasmus aponta o princípio de que *um homem pode ter duas opiniões sobre assuntos religiosos, uma para si mesmo e seus amigos mais íntimos e outra para o público*. Parece-nos a nós, que quererá dizer: a liberdade de pensamento e expressão sim, mas apenas reservada a uma elite.

São contradições que o homem não estava (nem está) capaz de aceitar. De facto, uma outra visão da Igreja estava a surgir em Roma, à imagem da Roma Imperial. O Papa Júlio II não será o único a ver como necessário esse novo sentido imperial de transformação da Igreja, também a exemplo dos Estados, ele é apenas o líder mais indicado para realizar a mudança.

Para Júlio II, um político amante das artes e da antiga Roma imperial, para um verdadeiro governante da Renascença, a *Igreja Moderna* teria de se mostrar a todo o povo grandiosa e imponente, *majestosa*, de modo a atrair a admiração, o respeito e o desejo de lhe pertencer, o desejo de fazer parte do seu *corpus*, como indivíduos livres, que a escolhem segundo a sua vontade, as suas aspirações e até seguindo as suas ambições.

É uma visão *Moderna*, diríamos que ainda actual, pois ainda hoje um *homem livre*, mesmo contra os seus próprios interesses, mas cego pelo deslumbramento, adere e vive, ou vota nos partidos que seguem técnicas aperfeiçoadas de construção de uma sua imagem valorizada pela grandiosidade, riqueza, domínio do semelhante, etc.. Um *espírito de corpo* que em vez de um *espírito inteligível*, repete *uma mentira* à exaustão, usando e abusando da psicologia humana e de grupo, baseada nos desejos, ambições, ou nas fraquezas e no medo, etc., em suma, nas *paixões* humanas, para com isso obter os seus partidários, adquirindo assim a base de apoio, ou o número de votos, com o fim de alcançar o Poder e dominar.

Mas a todas estas ambições imperiais opõem-se as realidades: social, política, económica. E em outros autos, Gil Vicente tratará tais temas, porque afinal não são matéria do *Auto da Alma*, que aqui fica apenas pelas ideologias geradoras de lutas sangrentas naquele século, pelo *Enquiridion*, pela Basílica de São Pedro, mas também pela *Custódia de Belém*.

As perspectivas de reforma na Igreja estavam bem presentes nas elites culturais, havia uma necessidade social de transformação das relações entre a Igreja e as Nações havia já muito tempo. Assim, com o início da construção da nova Basílica de São Pedro de Roma, e com a necessidade de angariar a riqueza para conclusão da obra, este confronto ideológico transbordou para a discussão pública. No *Auto da Alma* Gil Vicente dramatiza as contradições ideológicas criadas com duas visões diferentes da Igreja: a de Erasmus e a do Papa Júlio II. Porém, a estas duas visões, junta o autor do *Auto* muitos outros conflitos, e entre outros que ainda referiremos, destacamos agora as ideias também expressas por Erasmus sobre os sacramentos da Igreja e os rituais, as relíquias e a forma exterior do culto, e sobretudo a Eucaristia, o Santíssimo Sacramento – o *Corpo de Deus*.

Nem Júlio II, nem Erasmus, escapam às ironias de Gil Vicente, que apesar disso, neste como noutros autos, deixa escapar certa simpatia por Giuliano della Rovera, e não apenas por este ser amigo e apaixonado pelas Artes, mas também pelos seus esforços em unir a Itália.

A primeira intervenção de Agostinho na apresentação do *Auto da Alma* sobre a necessidade da Pousada, onde a Hospedeira possa receber e tratar as *Almas* (os crentes vivos – na sua caminhada por esta vida), quer dizer que a Igreja instituição já existe, e que é necessário construir a Basílica, quer dizer que se concretizou realmente aquela interpretação alegórica que ele próprio, Santo Agostinho, tinha feito da *parábola do bom samaritano*, ou pelo menos desenvolvido a partir das ideias dos seus antecessores. Com esta *realidade* e com a sua figuração na acção se demonstra a grande contradição que as ideias de Erasmus transportam.

De facto, segundo Santo Agostinho só através desta Hospedeira, que na terra se chama Igreja Militante, é que as almas podem passar para a Igreja Triunfante (o conjunto dos santos salvos no Paraíso). Não há outro *caminho*, não há outra porta (São Pedro tem as chaves), não há outra via, senão por meio dela, da Santa Igreja Católica Apostólica Romana. Assim estava aceite, e assim o repetiu o concílio de Florença: *não haverá salvação fora da Igreja*. E tal como o Santo interpreta a parábola, só à Igreja (a Hospedeira a quem Cristo já pagou as despesas da Alma), foi dada a *Graça* por pagamento de Cristo, a *Ciência* para interpretar as Sagradas Escrituras, e assim também a possibilidade de poder redigir outros textos que considerasse necessários à divulgação e ao ensino dos Antigo e Novo Testamento.

Esta foi, de facto, uma das bases de unidade e sustentação para a criação dessa Instituição: assim se definiu o casamento (aliança) de Cristo e a Igreja.

A novidade trazida pelo *Enquiridion* de Erasmus, foi contradizer este princípio fundamental da Igreja, foi ingenuamente – porque foi feita sem consciência do facto – defender e ao mesmo tempo colocar aquela *Graça Divina*, a *Graça* (a *ciência*) de interpretar e ensinar as Sagradas Escrituras, a *Graça fora da Igreja*, negando assim um dos principais fundamentos da unidade da Instituição (o seu *corpus*), ou decretar a sua quase inutilidade, ou mesmo o seu fim.

Em consequência deste facto, ainda hoje as organizações cristãs, sempre insistem, quer sejam católicas quer protestantes, quer outras: *não haverá salvação fora da nossa, a verdadeira Igreja, pois somos os únicos capazes de interpretar bem as Sagradas Escrituras*. A Igreja (a Hospedeira) toma o lugar de Cristo logo após a sua passagem pela terra, porque pela leitura alegórica da parábola, a *ciência da Graça* lhe foi concedida a si e a mais ninguém. A Igreja Militante, para o militante soldado cristão, terá na terra a sua Cabeça na *Ecclesiarum Mater et Caput*.

Gil Vicente voltará a este tema, que será apresentado de uma outra forma, mas aqui no *Auto da Alma*, repare-se, como desde que a Alma entra na Pousada, é a Hospedeira quem dirige, e quem sempre dá as ordens: *Benzei a mesa vós senhor...*

E vós Alma rezareis... vós outros respondereis... Ora sus, venha água às mãos... Venha a primeira iguaria... Venha outra do teor... Venha essa outra iguaria...

6 – A interpretação das Escrituras – a exegese alegórica ***A leitura da Bíblia, pelo espírito e não pela letra***

A questão que se colocou a Gil Vicente desde o início da sua obra escrita, foi a de como criar e apresentar o seu trabalho de figuração da realidade, sem melindrar e ofender o seu público, mas de modo a que as suas obras fossem e viessem a ser entendidas. Se os primeiros trabalhos, a que chamámos da primeira fase, nos remetem mais para o teatro grego de Aristófanes, com o *Auto da Alma* o autor vai muito mais longe. As alegorias facilmente se tornavam entendidas na época, dado o seu uso generalizado, e portanto tornava-se necessário uma maior exigência.

A melhor solução era providenciar mais que uma leitura da obra, e assim terá optado por seguir as recomendações de Platão para a construção de um discurso retórico baseado na dialéctica (*Fedro*). Pelas palavras de Sócrates: *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; que, a respeito da natureza da alma, se encontre depois de a analisar do mesmo modo, para cada uma a forma apropriada e, 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*. Então terá surgido desde logo, talvez desde o início da sua obra, a ideia do Parvo e do Filósofo, mais tarde denunciada em *Floresta de Enganos*. Todavia, dado o rigor necessário ao tratamento dos diversos temas dos Autos, corria o risco de estes se tornarem indecifráveis ou de ficarem apenas legíveis nos seus aspectos mais simplórios (o *parvo*). Assim, depois de apresentar o seu projecto de trabalho (o *Sermão*) na *pregação* em Abrantes, Gil Vicente decide demonstrar e exemplificar o seu método de trabalho, ou o paradigma de construção dos seus autos, e *para isso também*, criou o *Auto da Alma*.

A *exegese alegórica* trata o texto bíblico como uma alegoria de verdades espirituais, sendo o seu sentido literal minimizado. O exegeta procura extrair o significado teológico ou místico que cada versículo, ou mesmo até o significado que cada palavra da Bíblia possa conter. Na doutrina da Igreja, as primeiras exegeses alegóricas surgem nas epístolas de São Paulo, que compara a Igreja com uma noiva e São Jerónimo foi considerado o maior dos exegetas, contudo o exemplo clássico da exegese alegórica é comum ser dado pela interpretação que Agostinho faz da parábola do bom samaritano.

Uma reacção contra o alegorismo, surgiu ainda antes de Agostinho, em Antioquia, onde *foi cultivada uma tradição de estudos bíblicos que dava uma atenção mais meticulosa ao texto*, de que são exemplo os sermões de São João Crisóstomo.

A escola de Antioquia tinha por convicção que, a alegoria era um modo inseguro de interpretar as Escrituras, considerando que a *chave para encontrar a sua mensagem espiritual mais profunda, onde ela não se encontrasse claramente explícita, era o que chamavam de percepção* (θεωπία). Isso significava a capacidade de perceber, além dos factos históricos apresentados no texto, uma realidade espiritual para a qual eles [os que receberam a Graça, os membros autorizados da Igreja, mais tarde os Concílios, e o Papa] foram destinados a apontar.

Ora, para que esta teoria funcionasse, seria então necessário: (a) que o sentido literal da narrativa sagrada não fosse abolido, (b) que houvesse uma verdadeira correspondência entre o facto histórico e o objecto espiritual discernido ulteriormente, e (c) que esses dois objectos fossem apreendidos juntos, embora de maneiras diferentes.¹⁷

Não queremos dizer com isto que Gil Vicente conhecesse a questão por esta perspectiva da Igreja, pois com certeza que a conheceria pelos estudos da Retórica grega e romana (deixamos aos investigadores), apenas a utilizamos para explicar em termos operacionais, pela sua inversão, parte do trabalho nos autos. Pois parece-nos que o rigor que Gil Vicente coloca na construção das suas *histórias* estará muito próximo deste tipo. Assim, transferindo o *reflexo* (invertendo a acção) deste *modelo* para a arte dramática, podemos observar que em todas as suas peças o sentido literal, tudo que é lido no texto da obra, é único, e mantém a sua total significação e *validade* em qualquer das leituras. Contudo, para além do texto da obra, o autor dispôs da *acção dramática*, e nesta, na criação dos episódios e na sequência que se desenvolve, são introduzidos pelo menos os seguintes dois objectos, agora seguindo Platão conforme a transcrição atrás: (1) os factos *da história que se contam no auto* são de facto, factos históricos figurados, por vezes condensando diversos factos semelhantes, numa mesma figuração; (2) o seu objecto final, a obra na leitura pelo espírito, é resultante da *acção dramática*, sendo assim discernido da própria obra, *na sua acção e no texto*, na unidade da sua totalidade figurativa.

Assim, como nos parece evidente, estes dois objectos só podem ser apreendidos no seu todo, no seu pleno conjunto, sendo em cada caso, percebidos em simultâneo e num processo de tomada de consciência, por clarividência, embora isso se possa alcançar por diversos modos (vias) diferentes. Porém, ainda assim, o leitor ou o público espectador encontrará dificuldades, pelo que *haverá que dar a conhecer os factos históricos*, a situação das forças sociais em presença, e as ideologias políticas de cada momento histórico (como também a cronologia dos factos), para assim estar capacitado a *reconhecer e recordar* os factos, as tramas e estratégias, as ideologias da época, e por consequência, poder perceber uma *verdadeira correspondência* entre estes e a *acção dramática*, e assim a saber ler, e perceber a Obra de Arte em toda a extensão do seu objecto.

17 J. Kelly, *As Escrituras Sagradas*, em *Doutrinas Centrais da Fé Cristã*, p51-57.

Alegoria e hiponóia

Ainda algumas palavras: de origem grega, o termo *alegoria* significava (e ainda significa para nós): *dizer um outro, dizer algo diferente do sentido literal do texto...* Alegoria foi o termo utilizado, já durante o império romano, em substituição também de outro termo grego, *hiponóia*, que significava, *significação oculta*, ou o *sentido subjacente no mythos* (Anaxágoras), e que era utilizado pelos gregos para designar as interpretações do *mythos*, nas leituras das obras poéticas de Homero, interpretações que requeriam a intervenção da mente, de um *ver pensante* (*noia*, condição da mente – numa visão inteligível), como figurações criadas pelo autor, de princípios ou de forças naturais ou sobrenaturais. Esta questão já foi tratada no nosso trabalho, *Gil Vicente e Platão, Arte e Dialéctica*. Aqui apenas sublinhamos que *alegoria* e *hiponóia* não eram para os gregos uma e mesma coisa.

Além de uma múltipla leitura da acção dramática, onde mesmo entre as leituras mais eruditas podemos diferenciar facetas específicas, Gil Vicente no *Auto da Alma*, requer ainda do público, do leitor do texto e da acção, um trabalho adicional, a reflexão sobre a própria obra, a reflexão sobre as leituras da obra, *a consciência com conclusão e decisão livre*, uma reflexão com livre arbítrio: memória, livre entendimento, vontade libertada, e ainda, *tento fundamentado*. Tento, capacidade de ajuizar, avaliar ou demonstrar todo o processo criativo de figuração da realidade, o mesmo que é pedido a qualquer Alma. O espectador ou o leitor pode *escolher* a sua posição final, como em *Hípias (Maior e Menor)* ou em *Íon* de Platão.

Separando a Razão deste processo dialéctico que se coloca à Alma, e identificando a Razão com a *ordem natural* – imposição do mais forte – em oposição aos desejos e à vontade individual, combatendo no campo do *inteligível*, o Diabo tentando a Alma, dirá: *Todas as coisas com razão / têm sação...* Todas as coisas que dizem respeito à Razão, têm o seu próprio tempo! E logo argumentará, nos 28 versos seguintes, com o prazer, a riqueza, o poder, etc., assim *fundamentando* o seu parecer, e terminando com uma referência directa ao *Enquiridion*, onde se diz que toda a gente anda enganada por *este mundo* (da carne), por *demónios terríveis que a cada passo nos espreitam*, com uma ironia, escrita em verso destacado destinado ao protagonista mas dirigido ao público: *Que não vos hei de enganar!*

Em nenhuma das obras de Gil Vicente, o público é encaminhado para a leitura de um final conclusivo, seja uma mensagem, seja uma *moralidade*, seja qualquer outra forma de fechar a obra, daí a nossa relutância em apelidar as suas obras de simples alegorias. O autor realiza uma análise profunda, do Homem perante a Sociedade, ou das ideologias, da organização social, da distribuição da riqueza e lutas pelo Poder, das relações do Homem e da Sociedade Humana com o Poder e do seu controlo, das lutas constantes pelo Poder, etc., e no seu teatro vai *figurar* a realidade vivida no seu próprio tempo, descobrindo, ou pondo a descoberto nessa realidade os seus próprios elementos, os *factores essenciais*, as pessoas que melhor os representam (ou que na aparência os determinam), nas suas relações sociais, políticas ou ideológicas, criando

os tipos, *os universais*. Apresenta-os, expondo-os pela sua humanidade, pela ironia, nos seus contrastes patéticos ou ridículos (na Comédia).

O público é livre de tirar as suas próprias conclusões, de fechar a peça.

E este fecho, depende da *leitura do texto e da acção*, uma leitura que estará em termos de compreensão, limitada pela *erudição do leitor*, da leitura que ele fizer da *acção dramática*, assim como, pela sua *informação* e capacidade de interpretar. Esta capacidade humana, estará colocada entre as leituras do parvo e as leituras do filósofo, e estas últimas, são as que se mantêm sempre em aberto.

De mencionar, em especial, a peça *Floresta de Enganos*, onde o autor completa de certo modo o que iniciou com o *Auto da Alma*, pelo menos no que se refere a Erasmus, pois, para Gil Vicente, no seu último Auto, a Floresta é este *Mundo* do autor do *Enquiridion*, criado, ou pelo menos bastante impulsionado pelo seu *Manual do militante cristão*. Na verdade, este *Mundo* a que Erasmus se refere, de *demónios terríveis que a cada passo nos espreitam*, é afinal o Mundo real, onde *a maior parte da gente anda enganada, pois o mundo enganador tem embargado os seus pensamentos com enganos lisonjeiros...*

Recordemos ainda algumas palavras de Erasmus, para quem *Cristo é a Cabeça* e os cristãos são parte do seu corpo e que na regra dois do seu *Manual*, apresenta o **caminho**:

Primeira parte do Auto.

Seguir a Cristo não admite adiamentos, e logo, sem ***jamais olhar atrás*** deves *empreender o caminho da salvação com resolução e ânimo confiado*, também ***não te deixes encadear pelos deleites mundanos***, e mais ainda, deves ***romper com os negócios temporais***, e ***cessa de olhar para todos os lados a ver o que fazem os outros (...)*** temos de ***avançar no sentido da salvação por esse caminho...***

Enquanto para Erasmus o *caminho* da salvação estava em seguir a Cristo pelo estudo e interpretação, pela *leitura pelo espírito* das *Sagradas Escrituras*, a melhor arma, a *espada luminosa*, o *caminho para a clara luz da vida espiritual...*

Segunda parte do Auto.

...para Júlio II, o *caminho* tem de passar pela Igreja, *fora da Igreja não há salvação*, pois nos termos da doutrina da Igreja, desde a sua fundação, desde o casamento de Cristo com a Igreja, a Madre e Cabeça de todas as igrejas – é essa a garantia da sua própria existência – a Alma tem de entrar e fazer parte da Igreja.

A riqueza do *mythos* do *Auto da Alma*

1 – *A parábola do bom samaritano na acção aparente*

Uma interpretação alegórica, mais erudita, da *parábola do bom samaritano*, foi muito utilizada em autos religiosos e sacramentais, um uso que ultrapassa mesmo o fim do século xvi. Em Portugal, um desses autos, é a *Obra de geração humana* (1536 ou mesmo um pouco anterior), que descreve a parábola pela encenação dessa tal interpretação alegórica elaborada por Agostinho e que terá sido constantemente retocada por outros santos.

Este auto, de autor desconhecido, foi publicado em 1536, e já alguém que não chegou a compreender bem Gil Vicente, lhe quis atribuir a autoria. Todavia, quanto a nós, não nos parece que a obra contenha as técnicas de trabalho do Mestre, e pelo que nos foi dado conhecer, Gil Vicente não era artista de convento, nem do clero, pois terá sido desde muito cedo um artista da Corte portuguesa, um artista que chegou a gozar, como nenhum outro, da maior autonomia. Uma autonomia que foi conquistando pelo reconhecimento do seu valor, e talvez por isso mesmo, nunca fez nem escreveu autos propriamente religiosos, nem sacramentais! E embora longe de poder ser tomado como um auto religioso, o auto que está mais próximo de o ser é exactamente o *Auto da Alma*.

O auto da *Geração humana*, de autor anónimo, encena de facto o tal segundo sentido mais elaborado da *parábola do bom samaritano*, e assim, a própria existência deste auto comprova o que afirmámos sobre a enorme necessidade da Igreja em divulgar o assunto, frisando a necessidade da hospedaria, da Pousada, para justificar o aumento das receitas para a construção da nova Basílica de São Pedro.

Como Agostinho, Gil Vicente vai servir-se da *parábola do bom samaritano*, pela leitura alegórica e erudita do Santo, todavia, não apenas para a evocar tal qual como é doutrinada pela Igreja. Não apenas para a recontar ou descrever, mas para a utilizar na compreensão da *acção* do seu Auto, estabelecendo um confronto da *acção dramática* com as interpretações mais elaboradas da parábola que então circulavam por toda a Europa.

A *acção dramática* do *Auto da Alma*, numa interpretação literal, mas apenas aparente, poderia ser de facto uma figuração, ou melhor, uma amostra *ao vivo* de uma prática já estabelecida, como se se tratasse de uma muito usada rotina, que seria o resultado e a *consequência benéfica* da *concretização real* daquela interpretação alegórica da *parábola do bom samaritano*. Pois na *acção* do Auto toma-se como verdade concretizada aquela interpretação da parábola, concretizada na *realidade de facto*, figurando a *acção dramática* uma amostra dos efeitos e dos *benefícios da Graça*, na continuidade evoluída a partir daquela interpretação.

O *Auto da Alma* não é pois uma interpretação nem a encenação de qualquer interpretação dessa parábola! Na verdade, Gil Vicente utilizou a interpretação da parábola para nos confrontar com ela, e para que ela fosse confrontada com *a acção dramática* do Auto, de modo a nos poder transmitir um outro sentido que permanece implícito no *mythos* da sua peça.

Foi *a exemplo* da leitura do seu segundo sentido, de *um sentido alegórico*, mais profundo, pela acção e pelo significado mais rebuscado das palavras, dos nomes, que o autor do *Auto da Alma* construiu o seu Auto, figurando uma construção literal dos efeitos práticos da interpretação alegórica de Santo Agostinho, levando o seu público (leitor) a procurar o seu significado, como na interpretação alegórica da parábola *muito mais na acção* que se desenvolve em cena, e no *sentido mais elaborado* que é transmitido pelas palavras, *pelas coisas intervenientes*, ou mesmo *pelos nomes usados* (Santa Madre Igreja, Mesa, Cadeira, Hospedaria, pilares da Igreja, etc.), mais do que pelas aparências dadas pela interpretação literal do texto expresso na representação da obra, mas um texto construído como um reflexo e a exemplo daquela interpretação *muito elaborada* de Aurélio Agostinho.

A Parábola do Bom Samaritano (Lucas 10:25-37)

E eis que se levantou certo doutor da lei e, para o experimentar, disse: Mestre, que farei para herdar a vida eterna? Perguntou-lhe Jesus: Que está escrito na lei? Como lês tu? Respondeu-lhe ele: Amarás ao Senhor teu Deus de todo o teu coração, de toda a tua alma, de todas as tuas forças e de todo o teu entendimento, e ao teu próximo como a ti mesmo. Tornou-lhe Jesus: Respondeste bem; faz isso, e viverás.

Ele, porém, querendo justificar-se, perguntou a Jesus: E quem é o meu próximo?

Jesus, prosseguindo, disse: Um homem descia de Jerusalém a Jericó, e caiu nas mãos de salteadores, que o despojaram e espancaram, e se retiraram deixando-o meio morto. Casualmente, descia por esse mesmo caminho certo sacerdote; e vendo-o, passou de largo. De igual modo, também um levita chegou àquele lugar, viu-o, e passou de largo. Mas um samaritano, que ia de viagem, chegou perto dele e, vendo-o, encheu-se de compaixão; e aproximando-se, atou-lhe as feridas, deitando nelas azeite e vinho; e pondo-o sobre a sua cavalgada, levou-o para uma estalagem e cuidou dele. No dia seguinte, tirou dois denários, deu-os ao hospedeiro e disse-lhe: Cuida dele; e tudo o que gastares a mais, eu to pagarei quando voltar.

Qual, pois, destes três te parece ter sido o próximo daquele que caiu nas mãos dos salteadores? Respondeu o doutor da lei: Aquele que usou de misericórdia para com ele. Disse-lhe, pois, Jesus: Vai, e faz tu o mesmo.

Na parábola, segundo Santo Agostinho (nós seguimos a leitura por Hugo de São Victor, século XII), vamos encontrar o exemplo de uma significação das *coisas intervenientes* e da *acção*, que é *mais profunda* (elaborada) do que a significação literal dada pelo simples enunciado das palavras.

No seu sentido mais acessível, tal como o que é entendido pelo estudioso da Lei, na própria parábola, que a ouve de Jesus, a parábola pretende ensinar que amar o próximo significa agir do mesmo modo que o bom samaritano. A interpretação está

correcta, pois Jesus respondeu tal como ele a entendeu: *pois vai e faz o mesmo*. É a interpretação base fundamental, todavia, um segundo sentido, significado pela acção que se desenrola na parábola, pelos nomes das localidades, ou generalizando, das coisas significadas pelas palavras, foi também lido ou elaborado, para em algum momento justificar a fundação e instituição da Igreja.

Assim, Jerusalém, cujo nome significa *Cidade da Paz*, é a cidade mais alta da Palestina, fica situada no alto do monte Sião, onde Salomão mandou construir o Templo, onde Cristo opera a redenção da humanidade e sobe aos céus. A cidade era já considerada sagrada pelos judeus, pois Jerusalém era a cidade santa, de onde provinha toda a luz da verdade.

Jericó é a cidade mais baixa do Médio Oriente (sabe-se hoje, que do planeta), fica numa região desértica, num local de clima sufocante, numa depressão situada 300 metros abaixo no nível do mar, nas margens do Mar Morto. Também a História bíblica dava à cidade de Jericó conotações de acordo com a sua geografia, pois quando os judeus liderados por Josué chegaram à “*terra prometida*”, esta seria a primeira cidade conquistada e também a mais severamente tratada.

Segundo a Bíblia, os muros da cidade desabaram de repente diante dos judeus que a cercavam, sem que ninguém lhes tivesse atirado uma pedra; depois, além de ser arrasada, não ficando pedra sobre pedra, dos seus despojos nem um só objecto seria aproveitado. Pois, segundo as escrituras, os israelitas haviam recebido ordens de Deus para que tudo fosse queimado; os objectos de metal que não pudessem ser destruídos pelo fogo deveriam ser consagrados ao culto divino.

A população – os seres vivos de Jericó – foram completamente exterminados, os israelitas *tomaram a cidade, mataram tudo o que nela havia vivo, desde os homens até às mulheres, desde as crianças até aos velhos. Passaram a fio da espada os bois, as ovelhas e os jumentos; deitaram fogo à cidade e a tudo o que nela havia (...). Maldito seja, diante do Senhor, o homem que levantar e reedificar a cidade de Jericó. Morra o seu primogénito, quando lhe lançar os fundamentos, e perca o último de seus filhos quando lhe puser as portas* (Bíblia – Jos. VI, 20-26).

Descer de Jerusalém a Jericó, seria passar da virtude para o vício, da santidade para o pecado, ou do Éden para o vale de lágrimas. Assim, na segunda leitura, mais atenta, a vítima dos assaltantes será o *género humano* representado por Adão, que abandonando a cidade de Deus, Jerusalém, *desce a Jericó*.

O seu percurso é a História humana, e os salteadores que o despojam, são as tentações humanas, os maus caminhos tomados (descer a Jericó), obra do Diabo, ou dos diabos que o deixam meio morto à beira do caminho, pelo caminho desta vida, pois quando Adão pecou, o demónio roubou-lhe todos os seus dons, despindo-o da *graça santificante*, dos dons sobrenaturais e os dons naturais, da imortalidade, da imagem e semelhança a Deus.

Nem a Religião (judaica), o Sacerdote do *povo eleito*, nem o Poder organizado do Estado e as suas leis, ou o Levita, homem de lei, se preocupam com o seu destino, afinal de contas também estes *desciam* de Jerusalém a Jericó.

Mas eis que passa por este caminho – pelo género humano, pois *a vida é uma peregrinação ou viagem por terra estrangeira, entre o útero e o túmulo*, como dirá Santo António de Lisboa – o bom samaritano que *seguia de viagem*, Cristo, que se compadece do pobre homem (o Homem), que lhe trata das feridas com azeite e vinho, que depois o monta no seu jumento e o leva para a Hospedaria, onde o toma aos seus cuidados.

Assim, *amar o próximo*, neste segundo sentido, não significa apenas agir como o bom samaritano, mas também e muito mais, agir como o estalajadeiro, o que não se pode fazer sem pressupor a existência da Hospedeira, que é a Igreja Instituída. Os homens foram feridos pelo demónio e, pela ignorância do bem e desejo do mal são incapazes de por si próprios, conhecer o bem, e vencer o instalado desejo do mal. A *missão* da Igreja de Cristo, a do *Santíssimo Salvador* (a Madre e Cabeça) é *a obra da restauração humana*, pois a *Graça*, o dom de Deus, a *Graça Divina* que permite tratar o Homem ferido pelo mal, foi apenas entregue à Hospedeira, a quem Cristo delegou, e a quem Cristo pagou o tratamento do homem ferido. Assim, a Hospedeira (a Igreja) e a Hospedaria (para Júlio II, a Basílica) tornam-se necessárias e indispensáveis para a reparação dessas feridas.

Então, lembrando que Cristo, o *bom samaritano*, só *no dia seguinte* tirou os dois denários que deu ao estalajadeiro a fim de tomar conta do Homem ferido, dizendo: *cuida dele, e tudo o que gastares a mais, eu to pagarei quando voltar*; se demonstra que só após a morte do *Salvador* (dia seguinte), surgiram os dois dinheiros (denários), que são entendidos como os dois Testamentos, o Velho e Novo Testamento, que são entregues ao Estalajadeiro, ou seja aos chefes da Igreja, para que tomem em suas mãos o tratamento do Homem ferido, os dois dinheiros – a *Graça* – que lhes dará o poder de decidir. E que tudo o que gastassem a mais, ele lhes pagaria quando voltasse no juízo final! Mas mais ainda, que *tudo o que gastares a mais*, quereria dizer apenas isto: que caberia aos estalajadeiros prover e decidir sobre a interpretação e os ensinamentos constantes dos textos bíblicos, porque só eles receberam o pagamento de Cristo (os dois dinheiros), a *Graça* para prover os ensinamentos divinos, a *Graça* de ensinar as doutrinas, a *Graça Divina*, a *Ciência* e a *Graça de interpretar e ensinar o Antigo e o Novo Testamento*.

Com Agostinho e segundo Hugo de São Victor, só à Igreja e só a ela, compete interpretar as *Sagradas Escrituras*: *Cristo distribuiu-lhe a Graça de ensinar, e assim (...), não gasta apenas o dinheiro que lhe foi confiado por Cristo, isto é, narrando a simples letra dos dois Testamentos, mas ensinando incessantemente inúmeras outras coisas*. Serviços que Cristo lhe pagará quando voltar.

Para o nosso estudo, como é evidente, qualquer discussão a respeito deste sentido da parábola, com a afirmação de que tal sentido foi inventado por Santo Agostinho, ou outro, ou se foi intuído da Bíblia pela Graça do Espírito Santo, não interessa aqui neste nosso contexto. O importante para o nosso estudo, é que esta leitura *mais aprofundada* da parábola foi realizada de facto, e estava bastante divulgada no início do século xvi – como é o caso da sua encenação em *Obra de Geração Humana* de autor anónimo.

2 – O suporte objectivo da acção dramática

Contrariamente a muitos outros autos de índole religiosa criados na época, provenientes de autores castelhanos ou portugueses, salta bem à vista que o *Auto da Alma* não é exactamente um auto sacramental, e embora na forma aparente pareça conter a parábola, todavia, nem sequer é uma leitura desta parábola, nem literal, nem alegórica, nem nada. Pois o Anjo Custódio não é Cristo, e a Santa Madre Igreja já existe, possui os seus Santos e doutores que a definiram e criaram.

Todavia, não há dúvida que o *Auto da Alma* trata também desta parábola.

Trata a parábola de vários modos: primeiro, logo no início do auto, apresenta as consequências das conclusões da leitura que Agostinho faz da parábola, acrescentando a personagem, a necessidade da Pousada, da Hospedaria para a Hospedeira; e depois, porque toda a acção utiliza a parábola como uma verdade de facto já concretizada, todo o *espaço e tempo da acção* é uma concretização figurada dos benefícios que com a interpretação da parábola *se alcançaram*. Como a forma de proceder da Santa Madre Igreja para tratar do Homem ferido, o Santíssimo Sacramento da Eucaristia, a acção da Graça Divina que é dada ao Homem.

Esta leitura alegórica da parábola do *bom samaritano*, é fundamental não só para compreender esta primeira obra em que Gil Vicente utiliza a língua portuguesa, o *Auto da Alma*, mas também, porque em confronto com o *Auto*, a parábola mostra-nos a seu processo de trabalho, o paradigma da figuração do real, do sentido e significação, de *quase* tudo aquilo que vai usar na construção dos seus autos. Todavia, além da *parábola* está também presente o *Enquiridion*, e ambos os textos se constituem na *acção dramática* que se desenrola no *Auto*, estabelecendo-se um confronto total entre a ideologia que Erasmus preconiza no seu *Manual* – a ideologia que é a recomendada à Alma pelo Anjo, o *espírito*, a parte *divina* do Homem – e a acção da Santa Madre Igreja arrecadando riquezas, adorando relíquias, valorizando o espectáculo, os rituais e as formas exteriores de culto.

Gil Vicente alerta o espectador (o leitor) para as contradições que se colocam. Porque exortando o soldado (o cavaleiro cristão), ao uso da sua própria interpretação das *Sagradas Escrituras*, a seguir o exemplo dos santos e apontando Santo

Agostinho como exemplo, verificamos que este santo, interpretando as *Escrituras* muito mais pelo seu espírito do que pela letra (como Erasmus também recomenda), afirma pela doutrina e prática da sua acção, que *fora da Igreja não há salvação*: afirma pela concretização da interpretação alegórica da parábola, que só a Igreja tem o direito, o dever e o Poder de interpretar, prover e ensinar a sua própria interpretação como verdade Bíblica, *científica*, na concepção que Erasmus faz da Ciência. Assim, quando Erasmus no *Enquiridion* alerta para o *Mundo de Enganos* que nos espreita a todos, é ele quem *engana* e comete o *maior engano*...

Podemos pois acrescentar que, tal como o *Enchiridion* (1503) de Erasmus, esta leitura da parábola é importante para compreender todo o movimento ideológico que precede, prepara, e se vem a desenvolver com a *Reforma*, sobretudo por todos os conceitos que envolvem a *Graça Divina*, ou o que é o mesmo, a *Liberdade de pensamento*, que aqui se define pelo poder interpretar e ensinar os *Testamentos*.

E se é muito importante para a compreensão de toda a ideologia da época, é por essa mesma razão que abre a porta para a uma verdadeira leitura de muitos dos autos do dramaturgo como de toda a literatura do seu tempo.

Esta *contradição fundamental*, escapou ao autor do *Enquiridion*, senão a muitos dos mentores da Reforma, mas é a parte essencial do *Auto da Alma*, e a Alma como o Anjo, o da Espada (a espada do espírito = *Sagradas Escrituras*), deverão levar na mão o *Enquiridion* e a *Bíblia*, respectivamente.

Outro resumo do mythos do Auto da Alma

O *Auto da Alma* figura na *acção dramática* duas realidades complexas: (1) a realidade da época, os factos históricos; e (2) a realidade da luta ideológica criada por (a) um desenvolvimento previsível dado pela concretização real da interpretação alegórica da parábola, a Igreja, e (b) a enorme aceitação social – e não só entre as elites – dos preceitos ideológicos apresentados no *Enquiridion*, ou seja, a libertação da *Graça Divina*, o individualismo, a liberdade de pensamento, a liberdade de interpretar as *Sagradas Escrituras*. Todavia, para a sobrevivência da Instituição impõe-se o desejo do Poder baseado no conhecimento do Homem e da Sociedade, da política estabelecida, o saber discernir e decidir pelo bem comum (do cristão). Impõe-se a necessidade de tomar resoluções sociais e políticas bem fundamentadas pela experiência da antiguidade romana no passado.

E fundindo aquelas realidades numa figuração muito especial, com a *acção* no *espaço e tempo* da Corte de Júlio II, (e da Corte Portuguesa, como veremos), Gil Vicente faz um retrato do espaço e tempo Europeu onde se confrontam as ideologias dominantes no século xvi – mais tarde a Reforma e Contra-Reforma – pois, estão já em pleno curso de divulgação duas perspectivas de reforma da Instituição: (1) as ideias expostas por Erasmus, doutrinando a livre interpretação da Bíblia ou, dito

de outro modo, a *Graça fora da Igreja*, com um *Corpo de Cristo* espiritual, onde Cristo é a Cabeça e em que os seus membros são os cristãos, como em São Paulo, *o ovo que Lutero chocará*; e (2) a ideia de uma Igreja Poderosa e Majestosa, imperial e romana, projectada por Júlio II, onde o *Corpo de Cristo* se encontra também, mas melhor na hóstia consagrada, pois foi já concretizada a aliança, casamento de Cristo e Igreja, onde a Cabeça é a Santa Madre Igreja, *Omnium Urbis et Orbis Ecclesiarum Mater et Caput*.

A presença de Erasmus nas obras de Gil Vicente

Nós não resistimos a avançar desde já parte da informação sobre alguns outros autos de Gil Vicente. São dados que, com toda a certeza, ajudarão a uma melhor compreensão do que acabamos de expor, e assim situar melhor os reflexos da obra e das posições políticas e ideológicas de Erasmus em alguns dos autos que fazem parte daquilo a que chamamos a *saga de Erasmus*. Na verdade, não há que procurar o pensamento de Erasmus – aquilo que consideramos hoje o seu legado, – na obra de Gil Vicente, pois os autores são coetâneos.

Na época, a obra de Erasmus está em construção a cada momento, tal como a Arte de Gil Vicente. Vamos encontrar nos autos o reflexo de publicações, atitudes, ou ideias de Erasmus que Gil Vicente considerou mais importantes, ou que tiveram então um maior impacto político ou social, mas nunca um *erasmismo*.

Sobre o conceito *erasmismo*, voltaremos a fazer algumas considerações quando apresentarmos a análise dos autos em que tal questão é tratada por Gil Vicente, que não aqui, pois o *erasmismo* ainda não existe nestes anos do *Auto da Alma*, em 1507. Erasmus caracteriza-se agora pela obra que mais o marcou, e cujo pensamento se reproduzirá noutras, caracteriza-se pelo *Enquiridion*.

Um muito breve e incompleto sumário.

Queremos deixar um testemunho evidente da nossa interpretação do *Auto da Alma*, que podendo parecer demasiado ousada, tememos que esteja aquém dos objectivos do autor. Gil Vicente apresenta nas suas obras uma *visão do mundo* mais profunda, bem mais avançada e filosófica que a do religioso Roterodamus. E o testemunho é dado pelo próprio autor dos autos, em *Floresta de Enganos*. Porém, antes, para uma melhor compreensão vejamos como Gil Vicente nos mostra Erasmus em obras que, como estas, *Alma* e *Floresta*, lhe são *quase* inteiramente dedicadas, havendo outras em que a sua *intervenção* é também importante.

Geert Geertsens, ou Gerrit Gerritszoon, que em português seria Gerardo filho de Gerardo, por sua própria vontade procurou uma versão latina para o seu nome, rebuscando no latim e no grego as palavras mais a seu gosto para uma suposta tradução, adoptando o nome de Desiderius Erasmus Roterodamus, o que Gil Vicente traduzindo para o português, pôde estabelecer também a partir das formas do latim e grego: Desiderius, *desejo*, Cupido, Amor; Erasmus, de Eros, *ser amado*, Amor.

Torna-se então evidente que os autos que lhe são mais inteiramente dedicados são *Frágua do Amor* (ou *de Amores*), *Nau de Amores* e *Jubileu de Amores*, e poderíamos ainda falar de um *Triunfo de Cupido* (1531), se acaso existissem mais referências que o pudessem caracterizar.

Considerado perdido, o *Auto Jubileu de Amores* foi representado em Bruxelas ao imperador Carlos V em Dezembro de 1531, e dele poderão ter desaparecido todas as cópias, supostamente destruídas pela Inquisição, a não ser que nos segredos proibidos do Vaticano, ou em algum espólio de Erasmus ou noutro qualquer reduto de papéis velhos, se pudesse encontrar uma cópia, pois há uma lenda antiga dizendo que Erasmus quereria estudar a língua portuguesa para poder ler Gil Vicente. Na verdade, não podemos determinar de que trata este Auto, mas com toda a certeza que também trata de Erasmus e do tema de uma das suas últimas publicações (de 1529, 1530 ou 1531 – tratado de *Algerus* e do seu prefácio aceitando a hóstia e a Eucaristia?), e ou do seu jubileu, da *sua reforma* da doutrina cristã? Todavia, podemos concluir que este título não corresponde a nenhum dos autos até hoje conhecidos de Gil Vicente, nem a nenhum dos autos anónimos que conhecemos.

Floresta de Enganos contém uma grande e última homenagem a Erasmus, sem deixar de evidenciar uma visão crítica. Foi possivelmente escrito ao aproximar da sua morte (que embora se possa admitir que possa ser um pouco posterior à morte de Erasmus, isso parece-nos menos provável pelo próprio *mythos* do auto), e tal como o *Auto da Alma* trata um conteúdo que se relaciona com o *Enquiridion*.

Acompanhando desde o seu início a produção teórica de Erasmus (*Adágios*), em *Frágua do Amor* (1525) Gil Vicente, entre outros temas, trata também do *livre arbitrio*, um tema de 1524 em Erasmus, e em *Nau de Amores* (1527) trata do conceito de liberdade, e da luta que se torna necessário empreender para se obter ou conquistar a *liberdade* de pensamento e expressão, tal como Erasmus terá exposto em *Hiperaspistes* em 1526, obra de Erasmus que ainda desconhecemos.

Em 1521 Gil Vicente, exceptuando o amor à liberdade que lhe reconhece, ainda mantém uma certa crítica em relação ao pensamento de Erasmus, que trata em *Rubena*, de rubro como a cor do poder na Igreja, ou de rubro de *vergonha*. Tinha então o autor do Auto evidenciado uma certa simpatia por Lutero, com Cismena, com o *cisma* previsível que está provocando, figurando nela a *Graça divina* – a *liberdade de pensamento* do *Auto da Alma* – a *Graça* de interpretar, e o seu príncipe da Síria (Lutero), um criado de, da criação de Felício, o autor do *Enquiridion* e dos *Adágios*, que se conduz ele próprio à inacção, ao suicídio por amor da liberdade de pensamento, por amor de Cismena, ouvindo o eco de si próprio – o ovo que Lutero vai agora chocar, pois com Cismena, é Lutero quem passa a dirigir a luta pela liberdade de pensamento e sua expressão.

Mais tarde Gil Vicente mostrará a sua revolta contra Lutero e, depois dos *Hiperaspistes*, dirige também o seu ataque ao *servo arbitrio e predestinação* em *Serra da Estrela*, onde o Ermitão (Lutero) faz os casamentos em conformidade. Mais brando em *Romagem dos Agravados*, onde Lutero é Frei Paço, presidindo a uma cerimónia da Igreja Protestante, o *servo arbitrio* manifesta-se pelo *conformismo e resignação*..., o que as *regateiras* não aceitam. Erasmus em *Romagem* é Frei Narciso, que *prega a generosos príncipes*..., pois *não há de ter uma mula para andar sempre xula, xula*. Embora o nosso trabalho de investigação e estudo nos permitisse descrever o *mythos* de cada um dos autos, porque consideramos que há um enorme trabalho ainda a

desenvolver com a escrita e aprofundamento das análises, não pretendemos *levantar* mais os véus que os encobrem a todos.

Em 1525, em *Frágua do Amor*, Gil Vicente é especialmente crítico em relação às ideias de Erasmus (mais que no *Auto da Alma*): Cupido dispõe de uma máquina que, com a sua ajuda (Deus) e *livre vontade* das pessoas, as pode mudar de acordo com o elas quiserem, pela *vontade* e *livre arbítrio*, é uma figuração de *Sobre o livre arbítrio*, (Erasmus 1524). Neste auto, a crítica de Gil Vicente é arrasante, pois a mudança humana não depende apenas da *decisão* e *vontade* das pessoas, ou de cada um, como se pode constatar pelo Negro que se quis tornar *branco como o ovo da galinha*, saiu da Frágua de facto branco, mas falando como um negro, e assim, teria preferido continuar como era. A *brincadeira* do autor vai muito mais longe, pois o auto não trata apenas de Erasmus, nem apenas dos indivíduos.

Em 1527, *Nau de Amores*, revela então o total apoio às novas ideias de liberdade que Erasmus expõe em *Hiperaspistes* (de 1526), ideias que fizeram tremer os mais poderosos – as ideias que provocaram uma reunião de sábios em Valladolid, para avaliar se Erasmus não deveria ser entregue à Inquisição – o que se vai revelar na acção do Auto, e se especifica muito sumariamente nos versos de Gil Vicente: *tengo de cobrar primero / la ventura en mi poder / que pueda hacer lo que quiero*. – *Tenho que colocar primeiro o destino nas minhas mãos para que possa fazer o que quero*. Fala aqui o Príncipe da Normandia que se desloca a Lisboa de propósito, em busca daquela que é *a mais famosa* pela sua lucidez, Lúcida Fama:

*Dícenme que para haber
esta Fama, por quien muero,
tengo de cobrar primero
la ventura en mi poder,
que pueda hacer lo que quiero.* 140

E esta mesma questão, melhor identificada por este último verso: *que pueda hacer lo que quiero*; será pouco mais tarde, cinco anos depois, em 1532, utilizada por Rabelais, como uma norma para a educação, *Crónicas de Pantagruel*. Se queremos algo, mas não o conseguimos alcançar, será porque não somos livres? *A liberdade não me deveria assegurar que eu possa fazer o que quero?* O que na linguagem de Gil Vicente já tinha obtido uma resposta, pois *Tenho que colocar primeiro, o destino em meu poder, o destino nas minhas mãos...* Lutar por isso, para *que possa fazer o que quero*. Lutar pela liberdade.

Apesar disso, Erasmus e o *Hiperaspistes*, não constituem *as peças* fundamentais de *Nau de Amores*, são apenas o recurso possível, porque o principal, que faz parte do auto como elemento fundamental do seu *mythos*, é proibido, é negado ao autor e ao príncipe da Normandia, o principal está em Lisboa, pertence-lhe, e só o seu rei lhe pode dar. Deixemos este Auto extraordinário para uma outra ocasião, pois cada um dos autos merece que lhe dediquemos uma publicação. E os melhores autos de Gil Vicente, os mais Belos, são sem dúvida os do reinado de João III.

Finalmente, em *Floresta de Enganos*, além das personagens da apresentação, o filósofo e o parvo, sobre os quais já nos pronunciámos, cabe aqui mostrar como é que Gil Vicente apresentando Erasmus figurado em Cupido, resume a actividade do religioso de Roterdão ao longo de toda a sua vida, incluindo no *mythos* deste Auto uma

acção que traduz as consequências que, na Europa, as *lutas ideológicas* provocadas pelas suas obras vieram a determinar. O seu título, leva-nos, pois, à origem da questão dos *enganos ideológicos*, o *engano* de Erasmus a que já nos referimos – a *contradição fundamental*, da livre interpretação da Bíblia, contra a interpretação exegética da parábola do bom samaritano – é pois, um título retirado do *Enquiridion*, mas antes recordemos o verso especial de Gil Vicente, no *Auto da Alma*, nas palavras, dirigidas à Alma (talvez melhor ao público) pelo Mundo, o Diabo: *Que não vos hei de enganar*. E em Erasmus: *toda a vida dos mortais não é mais que uma militia, (...) que a maior parte da gente anda enganada, pois o mundo enganador tem embargado os seus pensamentos com enganos lisonjeiros...*

Como o *Auto da Alma* e os autos que antes citámos, esta peça é complexa, vamos deixar a análise da forma mais completa do seu *mythos* para quando apresentarmos o nosso estudo de *Floresta de Enganos*. Fomos encontrar neste auto, uma *outra* das suas *aparentes* peças aí incluídas, que pelo *argumento* que Gil Vicente apresenta, se trata do *segundo engano*, o de Cupido – a *contradição fundamental*, o *engano de Erasmus* – que se vai desenvolver no decorrer da *acção* e, este *argumento*, como toda *acção dramática* do auto, é o melhor testemunho para confirmar a nossa interpretação do *Auto da Alma*. É uma figuração do *engano* de Erasmus, decorrido desde o *Enquiridion* até ao fim da sua vida. Eis aqui como o Mercador o apresenta na visão esclarecida de Gil Vicente.

*Vamo-nos, que vem Copido
cometer o mor engano 260
que nunca foi cometido.*

*Em o qual,
mostra o amor natural
que a Grata Célia tem,
porém, vereis que do bem 265
às vezes se segue o mal.*

No argumento em prosa já constava este engano, contudo, não tão carregado de força, como por estes versos com que o anuncia o Mercador.

El segundo engaño será que siendo Copido enamorado de la princesa Grata Celia la cual era hija del rey Telebano, rey de Tesalia, por lo cual siendo Grata Celia hija deste rey y señora de la más excelencia y estremada hermosura del mundo, no pudiendo Copido haber con ella lugar solitario, ni tiempo oportuno, descanso de su angustiada vida, determinó de engañar al dios Apolo por que el dios Apolo engañase al rey Telebano. Y el rey Telebano engañado del dios Apolo llevó Grata Celia engañada a la sierra Minea, adonde con grande angustia su padre la dexó desterrada y presa, y quando Copido hubo alcanzado y hecho su engaño descendió del cielo a la tierra donde presa estaba y fue della engañado dos veces...

É necessário ler *Floresta de Enganos*, para concluir o argumento.

Vejamos muito sucintamente parte de *Floresta*, este *mundo enganador*:

Grata Célia, ou Graça dos Céus, figura neste auto a *Graça divina*, ou com origem no *Enquiridion*, a *liberdade de pensamento*, a possibilidade de interpretar a Bíblia. El-rei Telebano, seu pai, figura o Papa, chefe do Estado Pontifício, e a mãe é Igreja

de Roma. O poder papal está preocupado com o seu Templo de Apolo (a Basílica, tal como no auto *Templo de Apolo*) e o seu domínio do mundo. Apolo, filho de Júpiter, é a figuração de Cristo visto pela renascença pagã.

Após o *Enquiridion*, Cupido sabe que erra, mas há que sarar o dano produzido, pelo que o seu Mundo triste de agora, é um *Templo de Engano*, ainda que consciente que não é só o seu Mundo que engana, pois há uma grande rede de enganar.

*Yo bien sé que erro, ahora,
mas, es por sanar un daño...
Perdóname mi señora,
que el mundo triste de agora
se llama Templo de Engaño.* 380

Cupido foi enganado por este mundo, como padre enamorado pela *Graça Divina*, pretende possuí-la, pretende a liberdade de pensamento, a *Graça*, a liberdade de interpretar – Erasmus no *Enquiridion* – e para o conseguir engana Apolo com o seu Templo, o Templo como *corpo de Deus* e o seu corpo *Templo do Espírito*, em vez de uma Igreja Instituição, – *Templo de Engano, a contradição fundamental* – para que Apolo engane Telebano com a destruição do seu Templo (a Madre Igreja), se este não levar Grata Célia para fora, – a interpretação das *Escrituras* fora da Igreja – e enganado Telebano, a pretexto de perder o seu Templo, – *Templo de Engano*, para Telebano o Templo é a nova Basílica – engane Grata Célia.

Apolo convence Telebano que, para salvar o seu Templo (Basílica), teria de levar Grata Célia à serra Minea (que aqui em *Floresta*, figura a Europa, Alemanha). Grata Célia, a *Graça Divina*, é agora para Telebano (mais um engano), uma figuração da necessidade de angariar o dinheiro necessário para a construção da nova Basílica de São Pedro, que se traduz, entre outras coisas, pela venda de indulgências. Grata Célia figura então, para Telebano, a *Graça* de perdoar os pecados.

Preso na serra Minea, Grata Célia engana Cupido, pois constitui o perdão dos pecados vendido aos poderosos – aí é repescada por Lutero aos quinze anos (1517), como Cismena em Rubena (15 anos depois da publicação do *Enquiridion*) – e é assim que Cupido a vai encontrar presa em conflitos contraditórios com o pai. Aproveitando o amor à liberdade de Erasmus, Grata Célia requer que o demonstre, convencendo Cupido a defender, lutar e sacrificar-se por ela. Enganado, Cupido prende-se por ela, prometendo manter-se nessa prisão. Erasmus demonstra a sua fidelidade à ideia da liberdade individual, em *Sobre o livre arbítrio*.

Preso, Cupido só pensa em libertar-se, figurando um balancear de posição, habitual por toda a vida de Erasmus. Surge então o *engano* do povo – a grande divulgação das suas obras e a manipulação religiosa das populações – que, ouvindo dizer que também ele pode ambicionar o amor de Grata Célia, que também ele tem o poder de decidir, e das riquezas que pode alcançar, e sobretudo por saber que se pode ver *livre* de todas as suas *tristezas*. Assim cairá preso por Erasmus (as revoltas populares na Alemanha, os doze pontos dos camponeses) o *pastor rústico*, embriagado e deslumbrado com o seu amor à liberdade de pensamento, o amor a Grata Célia, mas sem saber para que lhe serve, nem como se servir de tal dama.

O povo *enganado* na sua prisão é transparente, como se tivesse perdido a sua existência, pois não o ouve Grata Célia nem Cupido, a sua voz é silenciada, fala apenas para o ar, diga o que disser ninguém o ouve, nem mesmo suplicando.

Quando Grata Célia retorna à serra Minea e vê Cupido livre da *sua* prisão, protesta. Erasmus expressa a dívida à *liberdade de pensamento*, o amor a Grata Célia. Porém, porque é o oposto àquilo que defende não se pode ver preso – não se quer preso a coisa ou a ideia alguma – senão preso a ela. O povo mantém-se preso, até Grata Célia, por caridade se compadecer dele e pedir a Cupido que o liberte. Na concepção de Erasmus – *Enquiridion* – o povo deve estar na dependência ou nas mãos de alguém, do senhor feudal, do rei, etc..

Cupido vai ficar preso para sempre (pensamos ser a figuração do silêncio, ou morte próxima de Erasmus, com o seu *engano*). Morto, porque *a luta* não passa por ele: *No soy preso, mas soy muerto!* Mais uma vez, vai ser enganado por Grata Célia, pois manifesta o seu amor a uma verdadeira liberdade de pensamento, com o poder de interpretar e de exprimir, pois por Grata Célia, Cupido tudo aceita.

São os textos *Hiperaspistes*, nos quais Erasmus mantém e alarga as suas ideias sobre a liberdade do indivíduo poder pensar por si próprio e interpretar, que provocam a Conferência da Inquisição em Valladolid para análise das suas ideias, prendendo-se pois Cupido para sempre a Grata Célia. Contudo, faltará algo que tornaria mais compreensível a acção de *Floresta de Enganos*, falta o *Jubileu de Amores*.

A última intervenção de Cupido evidencia bem a sua falta de firmeza, que era visível por muitos outros à sua volta mas que nunca passou pela sua consciência. As atitudes que tomou ao longo de toda a sua vida sempre lhe pareceram as mais correctas, nunca reparou que, por vezes, aos outros lhes parecia que balanceava entre as posições que tomava. Assim, quando Grata Célia lhe contesta: *que Amor que não tem fê, não pode morrer de amores*. Cupido responde: *Porque não creis nas minhas dores, que o meu mal claro se vê*.

Copido	<i>Señora, y este vuestro preso, sin remedio, ha de morir?</i>	1140
Grata Célia	<i>Y por qué? Que amor; que no tiene fe, no puede morir de amores...</i>	
Copido	<i>Por qué no creis mis dolores? Que mi mal claro se ve...</i>	1145

A peça não se resume ao engano de Cupido, nem a Erasmus unicamente. Terminado este encaixe, conclui logo a seguir o seu próprio *mythos*, onde a Ventura se apresenta como uma figura determinante, no futuro da liberdade. O Príncipe funciona neste auto como o Príncipe de Síria em *Rubena*, e como outros, no final de outras peças, é a *utopia* de Gil Vicente. Em *Floresta de Enganos*, o Príncipe *transporta em si o humor e o saber do Povo*, pela voz da Ventura, como muito bem notou Maria João Brilhante, no estudo publicado pela Quimera Editores. Pois prosseguindo o que expõe em muitos outros autos, Gil Vicente na sua última obra, coloca o Povo – como Príncipe – como a entidade capaz de dirigir e conduzir o Homem, na perspectiva de alguma vez vir a alcançar uma verdadeira liberdade.

É de algum modo interessante ter em consideração que esta descrição não anula o trabalho de análise elaborado anteriormente, quando esse trabalho de análise se manifesta com o rigor capaz de traduzir a expressão sentimental com a lógica da trama, manifestada pelas personagens do auto, pois essa expressão deve completar as descrições que de forma sumária aqui deixamos. O estudo de Maria João Brilhante, que atrás referimos, parece-nos ser um desses casos, e pode ser o ponto de partida a um necessário complemento, a este nosso sumário. Nesse estudo, a autora demonstra a incongruência de algumas das críticas feitas a Gil Vicente, por pessoas que foram incapazes de realizar uma leitura da obra do dramaturgo.

Parece-nos pois, que também o *Auto da Alma*, como muitos dos outros *Autos* de Gil Vicente, possui todos os ingredientes para poder ser considerado uma das grandes obras-primas do teatro Europeu da Renascença, pois o Auto além figurar e documentar exactamente a Europa do seu século, evidencia muito claramente toda a luta ideológica que se inicia. Antecipando-se em muitos anos aos acontecimentos mais sanguinários das lutas entre as duas visões do mundo, a *reforma* e a *contra-reforma*, a luta ideológica do século xvi, numa obra criada entre 1506 e a data da sua primeira representação em 1508.

3 – A Custódia de Belém no Auto da Alma Templo do Corpo de Deus

Uma forma também subtil de utilização da parábola está ainda presente na sua leitura exegética, para a qual Gil Vicente nos chama a atenção com a intervenção de Agostinho, lembrando que o seu significado não está directamente no significado literal, mas *no seu significado alegórico: pelo sentido que é dado, mais pelo desenrolar das acções e pelo significado das coisas, dos nomes e uso das palavras, do que pelo texto enunciado*.

Assim como o conteúdo e os significados, também o sentido da sua obra está mais na *acção dramática* do que no texto da acção, naquilo que as personagens exprimem literalmente nas suas intervenções. A ironia é tremenda e *terrível* para a Igreja, dado que os cânticos são os que estão em uso na época e as personagens deste auto a santa hierarquia ideológica da Igreja. Gil Vicente dirige-se a um público erudito e inteligente, no meio do qual, os detentores do Poder, do Reino e da Igreja, são apenas algumas peças manobráveis, porque só oficialmente e na aparência são os principais destinatários das suas obras.

Trata-se de uma grande ironia, detectável tanto pelo desenrolar da acção como pelas coisas envolvidas, a Pousada, as várias Relíquias que estão à venda em toda a Europa, o sublinhar das despesas de Cristo para a Igreja, e a colecta à Alma, o Anjo Custódio, e finalmente, estamos nós em crer, a Custódia. Pois, no final todos *foram adorar o muimento*, a Custódia.

A Custódia teria sido concluída em 1506? Sim, como o autor registou na própria obra. Para nós talvez mais tarde, com a conversão da data talvez no início de 1507, pois como era uso, só a partir de 25 de Março se iniciava 1507, quase na Páscoa. E uma obra feita com o primeiro ouro chegado ao reino após a descoberta do caminho marítimo para a Índia, de tal valor artístico, ao gosto, estilo e vontade do rei que a mandou fazer, tinha que ser apresentada publicamente perante a Corte. Ocasão para a qual o auto terá sido escrito.

O luto prolongado pela morte de Beatriz em 30 de Setembro de 1506, mãe de Manuel I e de Leonor *a rainha velha*, terá exigido ou pelo menos contribuído para o adiamento, por quase um ano, da representação do *Auto da Alma*. Assim, a primeira apresentação poderia ter sido prevista para a noite de *Endoenças*. Mas poderia também ser representada no dia do *Corpo de Deus*, ou nas *festas do Anjo Custódio* (terceiro domingo de Julho). Todavia, todas estas datas estavam interditas pelo luto em 1507. Em 1508 terá sido encenada duas vezes, uma a Leonor e outra a Manuel I (em datas diferentes necessariamente) como, muito confusamente, poderá constar no texto da didascália inicial.

Muito mais do que o *Auto da Alma*, de momento, em finais de 1508, será a *Custódia de Belém* que dará a fama ao seu autor, como se verá pelas nomeações subsequentes de Gil Vicente.

Em 1509, logo no início do ano, Gil Vicente será nomeado *vedor de todas as obras que mandarmos fazer ou se fizerem, de ouro e prata, para o nosso Convento de Tomar, Hospital de Todos os Santos e Mosteiro de Nossa Senhora de Belém. Gil Vicente ourives da senhora rainha minha irmã fará ou decidirá quem faça as obras.* (em Braamcamp Freire).

Depois desta nomeação (1509), em 1512, será eleito representante dos ourives na *Casa dos Vinte e Quatro* e procurador dos mesteres na Câmara de Lisboa. Em 1513 é nomeado *mestre da balança da moeda* de Lisboa enquanto durar a menoridade do filho do falecido proprietário do ofício, cargo de que se liberta em 1517, dedicando-se a partir de então ao teatro, julgamos que exclusivamente. A carta régia de nomeação tem a seguinte indicação coeva no alto da folha: *Gil Vicente trovador mestre da balança*, um registo normalizado do arquivista como uma referência (habitual e comum a outros documentos) com o objectivo de facilitar as buscas.

A fama da *Custódia de Belém* deixou muitas referências, a sua lembrança permanece em João de Barros, que escreverá na primeira *Década* (em 1552): *E como neste tempo el-rei estava em Lisboa, quando foi a ele levou as páreas que houvera de el-rei de Quíloa, as quais com grande solenidade a cavalo levava em um grande bacio de prata, um homem nobre, em pelote, com o barrete fora ante ele, Almirante, com trombetas e atabales, acompanhado de todos os senhores que havia na Corte... Das quais páreas el-rei mandou fazer uma custódia de ouro, tão rica na obra como no peso, e como primícias daquelas vitórias do Oriente, ofereceu a Nossa Senhora de Belém.*

Depois, Damião de Góis, na *Crónica do felicíssimo rei D. Manuel* (em 1566) também se refere à Custódia de Belém: *Destes dois mil miticais de ouro, mandou el-Rei fazer uma Custódia para o Sacramento do altar, guarneçada de pedras preciosas, que mandou oferecer ao mosteiro de Belém.*

A Custódia surge ainda nos inventários, assim como surge referida pelo tesoureiro da casa de el-rei que conta em 1514, *uma custódia que se fez do ouro que veio das Índias das páreas de Quiloa...* E mais tarde, o testamento de Manuel I (1517): *mando que se dê ao Mosteiro de Nossa Senhora de Belém a Custódia que fez Gil Vicente para a dita casa.*

Outras referências são os documentos que referem a actividade de Gil Vicente como ourives da rainha Leonor, viúva de João II de Portugal, e como responsável pelas obras em ouro e prata, de instituições como o Mosteiro da Madre de Deus em Xabregas, ao qual a rainha Leonor lega *os dois cálices que andam em minha capela: a saber, o que corrigiu Gil Vicente, e outro dos que ele fez que está já no dito Mosteiro.*

Por estas citações de Braamcamp Freire, confirmamos pela sequência das datas, os reflexos do êxito desta obra, da Custódia e de Gil Vicente como ourives da rainha Leonor, escultor e mestre-de-cerimónias.

O Mestre de Retórica cumprindo a norma de Platão, que o autor seja capaz de *reduzir a uma ideia única, de modo que se possa abarcar de um relance, as várias realidades dispersas por muitos pontos* (tópicos), e atendendo à perspicácia, à ironia, e à excelente capacidade de Gil Vicente de fazer com que todos *os espaços* da realidade se possam aglomerar e recriar nos seus autos, nós podemos de facto supor que a Alma no auto, além do Papa Júlio II como já dissemos, a figura principal, seja também por acréscimo uma figuração do rei Manuel I de Portugal.

A Alma que se carrega com as riquezas, as jóias, o brial, etc., e também com o ouro de Quiloa, vai periodicamente deixando toda essa *sua* riqueza à Igreja, a troco de Relíquias, de novos edifícios religiosos, etc.. E o que é o mesmo, mas dito de um modo mais elevado e subtil: com o ouro de Quiloa, mandou Manuel I de Portugal fazer a Custódia – acabada em 1506 – que também configura um relicário, uma casa para o Corpo de Cristo, um Templo feito do ouro que se deixa na Igreja. Assim a *Custódia de Belém*, tal qual como a Basílica de São Pedro – iniciada em 1506, a data assinalada como conclusão da *Custódia* – está a ser construída como um relicário para albergar a Igreja como Corpo de Cristo.

Estamos em crer que esta é uma visão mais local, mas que não exclui as outras nem a principal, e integra-se bem no conteúdo geral da obra, completando de um modo perfeito a tremenda ironia do *Auto da Alma*. Repare-se na incidência deste auto nas riquezas, nos novos senhorios, *procurai por senhorios / e haveres*, na vaidade e opulência: *O ouro para que é? / E as pedras preciosas, / e brocados? / E as sedas para quê? / Tende por fé / que pr'as almas mais ditosas* (300) */ foram dadas...* E depois como tudo isso é deixado à Igreja, pelas palavras de Santo Agostinho: *Ó Alma bem aconselhada / que dais o seu a cujo é...*, a troco do consumo (adoração)

das Relíquias. E como no finalizar a obra se vai adorar o *muimento*, que afinal, além de conter a hóstia consagrada, era normalmente *uma jóia de ourivesaria*, neste caso a *Custódia*, um *símbolo* da riqueza que vindo dos novos senhorios, Quiloa, é entregue e deixado na Igreja, *o ouro segue o seu destino pela própria forma que lhe foi dada, o seu a cujo é*, a quem pertence.

Mas o conteúdo do Auto é ainda mais rico e sempre cheio de ironias.

4 – O projecto de trabalho de Gil Vicente

Gil Vicente também já tinha afirmado na apresentação do seu projecto de trabalho, no *Sermão* pregado em Abrantes, que na sua obra não ia tratar de questões teológicas, nem religiosas, nem de Deus, nem da origem do mundo, etc., etc., ia apenas tratar da sua visão do mundo! Como referimos, na nossa análise do *Sermão de Abrantes*, Vicente diz-nos *o que não quer*... E é bastante extenso em tudo aquilo que não quer, mas podemos resumir dizendo que ele não quer tratar de religião nem de temas religiosos, nem quer saber de como são tratadas tais questões ou de quem as trata, etc., etc., e logo após concluir *o que não quer*, informa o que quer, afirmando apenas, que **quer dexas los secretos de especulación / y decir las cosas que tienen más pies** (140).

Pois quanto *ao que quer*, Gil Vicente resume a sua explicação, o seu *querer*, em apenas duas quadras, ou mais exactamente nestas palavras: ...**que anda con vos y comigo el diablo a la zacapella**. Isto é, *que anda convosco e comigo o diabo em conflito*, e este *diabo* é já o *Mundo*, o mundo real, o mundo do *Enquiridion*. Que será também o *Mundo* do *Auto da Alma*, que anda em luta permanente com cada um de nós. Na segunda quadra (38) do enlace, Gil Vicente desenvolve o que diz nesta frase aplicando-a a todas as pessoas: *a todos, jovens, velhos ou velhas, freiras ou frades*. Todos andam ansiosos pelos apelos do *Mundo* e desejosos de poder e riqueza. Todos são *almas* em luta consigo mesmos, ou em conflito com *a carne*.

Quiero deciros con grande querella, 145
Quiero deciros de parte de Dios
y de santa María, que anda con vos
y comigo el diablo a la zacapella.

38e

Quiero deciros que moza y vieja,
y viejo y mozo, monja y fraile, 150
todos andamos al son de su baile...,
vos, y yo, y aquél, y aquélla.

Como já desenvolvemos na nossa análise sobre o *Sermão de Abrantes*, não se trata aqui de uma *dança da morte* (que está em *Glória*), não se trata da morte ou

de um juízo final, mas da vida e do gosto de viver, este é um *baile* interiorizado, que nos apresenta a nossa consciência, é a Alma em confronto com o *Mundo*, com este *diabo* real. Ou como no seu *Auto*, com os apelos à riqueza, ao Poder, etc., que só do mundo exterior podem vir. No seu *Sermão*, a seguir a estes versos segue-se uma profunda análise da situação política e social da época.

No *Auto da Alma*, Gil Vicente apresenta a concretização desta luta, deste conflito eterno da consciência humana em confronto com o mundo, quando o Homem percorre os caminhos reais desta vida, na sua época, perante as realidades políticas e sociais do seu tempo, agora ao contrário do que fez no *Sermão*, já não descrevendo, mas figurando na *acção dramática*. Mas se houver dúvidas sobre a vontade do autor em não tratar questões religiosas ou moralistas, bastará ter presente que, como o autor afirma, pretende apenas *dizer as coisa que têm mais pés*, e ler a terceira parte do seu projecto de trabalho, do seu *Sermão*, em Abrantes, quando nos diz *o que é por demais...*

*Es por demás predicar verdad,
es por demás clamar por virtud,
es por demás traeros salud,
es por demás reprender maldad.* 365

Na didascália de apresentação do *Auto da Alma* é feita a analogia entre as estalagens para repouso e refeição dos caminhantes, a visão prática real, e a necessidade da Igreja estalajadeira das almas também ter uma Pousada, para que nesta caminhante vida, no período da sua vida real, qualquer *alma* encontre onde se recompor e se restabelecer com a eucaristia, a *Graça Divina*. Mas há o cuidado de não mencionar a Estalagem, a Basílica de São Pedro de Roma. De seguida explica, referindo apenas que está posta uma mesa, que *é o altar*, com uma cadeira, pois não há Basílica (São João de Latrão está em ruínas), não há Pousada, vem a estalajadeira com os fundadores da Igreja, e é Santo Agostinho, *o representante*, quem *apresenta a obra* nos 42 primeiros versos, referindo desde logo nas suas primeiras estrofes, a necessidade de construção de uma Pousada.

Era do Senhor de 1508. Argumento:

Assim como foi cousa muito necessária haver nos caminhos estalagens para repouso e refeição dos cansados caminhantes, assim foi cousa conveniente que nesta caminhante vida houvesse uma estalajadeira para refeição e descanso das almas que vão caminhantes para a eternal morada de Deus. Esta estalajadeira das almas é a madre santa Igreja, a mesa é o altar, os manjares as insígnias da paixão. E desta prefiguração trata a obra seguinte.

Está posta uma mesa com uma cadeira. Vem a Madre Santa Igreja com seus quatro doutores: São Tomás, São Jerónimo, Santo Ambrósio, Santo Agostinho.

A analogia da didascália *repete-se* nas palavras de Agostinho, onde de facto é mais correctamente estabelecida, entre a *necessidade* das Estalagens nos caminhos para refeição e repouso dos viajantes, e mesma *necessidade* de uma Pousada para a Estalajadeira, Santa Madre Igreja, que de momento apenas dispõe de uma mesa e uma cadeira. A Basílica da Igreja Madre está em ruínas.¹⁸

A necessidade da Pousada, de uma nova Basílica de São Pedro, é apoiada pelos santos doutores, fundadores e Teólogos da Santa Madre Igreja, pois será logo Agostinho na apresentação do auto que há de referir a necessidade de *guardida*, de *Pousada com mantimentos* (15).

A Estalajadeira já existe, mas está sem *guardida* digna, é necessário dinheiro para a construção da Pousada, da Basílica de São Pedro de Roma! Nas palavras finais da apresentação do Auto por Agostinho, podemos ler que a morte de Cristo também teve por objectivo a criação da Igreja estalajadeira, e de uma Pousada, *necessária* para aí poder tratar dos feridos que, com a ajuda do Anjo da Guarda, a ela serão encaminhados. Cristo já pagou para isso mesmo.

Agostinho	<i>A sua mortal empresa foi santa estalajadeira, Igreja Madre, consolar à sua despesa nesta mesa qualquer alma caminheira com o Padre...</i>	30 35 6e
	<i>E o Anjo Custódio aio! Alma que lhe é encomendada, se enfraquece, e lhe vai tomando raio de desmaio..., se chegando a esta Pousada se guarece.</i>	 40

5 – O universo celeste – angélico – o Anjo Custódio Em atenção ao rei Manuel I de Portugal

Eis que envio um Anjo diante de ti, para que te guarde pelo caminho e te conduza ao lugar que tenho preparado para ti. Respeita a sua presença e observa a sua voz, e não lhe sejas rebelde, porque não perdoará a tua transgressão, pois nele está o Meu Nome. (Êxodo 23, 20-21).

¹⁸ Quando o papado regressou de Avignon, viu-se obrigado a escolher um outro local para se instalar – o palácio do Vaticano – pois ainda não se fizeram obras nem na Basílica nem no palácio de Latrão – que só se farão na igreja a partir de 1586.

Cristo terá dito: *Eu sou o caminho, a verdade e a vida*. Depois, Santo Agostinho insiste: ***o caminho por esta vida (...), o tempo da nossa vida é caminho para a morte...*** (In: *De Civitate Dei*). E nas palavras de Tomás de Aquino: *a todo homem, enquanto viajante, é dado um Anjo da Guarda*. (*Suma Teológica I*).

No Novo Testamento, os anjos apareceram nos momentos mais marcantes da vida de Jesus: nascimento, pregações, martírio e ressurreição, e depois da sua ascensão, Jesus é colocado junto ao Anjo Metatron, o príncipe dos Serafins.

Para o rei de Portugal, a *acção* do *Auto da Alma* representa a acção do Anjo Custódio, o seu importante papel na vida do homem, da alma humana, nesta caminhada pelo planeta, neste caminho para alcançar o céu. Neste aspecto, Gil Vicente corresponde aos anseios do rei, às suas preocupações. Pois já na época Manuel I escrevera para Coimbra e Évora, no sentido de se organizarem os *festejos do Anjo Custódio*, que era celebrado no terceiro domingo de Julho.

O primeiro documento que se refere a esta festa, é uma carta do rei Manuel I dirigida ao Senado da Câmara de Coimbra datada de 6 de Junho de 1504. Os festejos realizavam-se mesmo, apesar de o culto do *Anjo da Guarda* não estar ainda autorizado pela Igreja de Roma. Na época, surgem já diversas representações do Anjo da Guarda, e após a autorização do seu culto pedida pelo rei de Portugal ao Papa, surgem pelo país diversas capelas dedicadas ao *Anjo da Guarda*. Portugal seria então, o primeiro país a restabelecer o seu culto. Pois, em 745 a Igreja Católica proibiu a idolatria dos anjos e do *Anjo de Guarda*. E em 787 foi redefinido o dogma, somente em relação aos arcanjos Miguel, Uriel, Gabriel e Rafael, alegando que os outros anjos eram falsos. Porém, a sua existência mais alargada volta a ser admitida e proclamada como verdade pelo IV Concílio de Latrão de 1215.

O Anjo defensor (custódio) da Igreja é o Arcanjo São Miguel (o único que usa espada), o *que é como Deus*, que de espada em punho, segundo o Apocalipse de João, teria expulsado os anjos maus do universo celeste, e que teria aparecido sobre o mausoléu de Adriano (Castelo de Sant'Ângelo) para defender a Igreja.

A substituição do quarto doutor da Igreja, São Gregório Magno, por São Tomás de Aquino (1221-1274), no *Auto da Alma*, além de evidenciar a ausência do primeiro no *Enquiridion* de Erasmus, e a presença do segundo como objecto das críticas sem que o autor refira o seu nome, relaciona-se também com os Anjos. Talvez por não ser nomeado por Erasmus, a personagem São Tomás, embora presente no *Auto*, não chegue a dizer palavra. Gil Vicente apresenta a nova perspectiva da Santa Madre Igreja, *os seus pilares*, e Tomás de Aquino era já considerado um dos seus melhores suportes, porque ele era o melhor representante dos novos rituais da Igreja, o melhor dos *novos teólogos* a que se refere Erasmus, da filosofia que se está a estabelecer e a divulgar. E considerando que a *figuração da consciência* se está a fazer – pela (1) *alma*, (2) *espírito* (Anjo) e (3) *corpo*, este Mundo (Diabo) – por intermédio dos anjos do bem e do mal, e que foi Tomás de Aquino quem reformulou a teoria do

universo celeste, a sua organização e hierarquias, entre os quais o Anjo Custódio, mais uma razão se encontra para a sua presença no *Auto da Alma*. Foi Tomás de Aquino, quem descreveu a rebelião dos anjos maus comandados por Lúcifer, contra Deus, razão porque foram afastados do convívio celestial pelos anjos bons sob o comando do arcanjo São Miguel, com a sua espada – tal como no *Auto*. Tomás de Aquino será, designado em 1567, *Doctor Communis* ou *Doctor Angelicus*, tal como Agostinho havia recebido o título de *Doctor Gratiae*.

6 – Outras intervenções do autor

Ainda a realidade de facto – acção dramática

É no meio destes elementos e com estes objectos figurados no *Auto*, que Gil Vicente vai introduzir mais um aspecto, como que um conteúdo fundamental, o percurso da consciência humana, aqui figurada pela Alma. Agora também como *tipo universal*: com a *memória* e a sua *vontade libertada*, com *livre entendimento* e com juízo, razão, *tento fundamentado*, na sua relação com o Mundo, mas evidenciando as suas próprias limitações, ou mesmo o seu despiste (da Alma) pelas *imposições* do seu envolvimento com os apelos da carne, configurados pelo Diabo entre este *Mundo* e a perspectiva do *Outro* pelo *espírito divino*, pelo Anjo.

Pelas palavras de Erasmus se explica o sentido: *O espírito eleva-nos ao céu; a carne empurra-nos para o inferno; a alma nem sequer tem poder algum. Todo o carnal é baixeza. Todo o espiritual, perfeito. Tudo o que é da alma é neutro e indiferente... A alma está entre dois caminhos: a carne, a empurra por um, e o espírito por outro... Está continuamente a ser solicitada por uma e outra parte, mas ela é livre de se inclinar pela parte que quiser.*

[Anjo]	<i>Vosso livre alvidrio, isento, forro, poderoso, vos é dado pelo divinal poderio e senhorio..., que possais fazer glorioso vosso estado!</i>	100 105 16e
--------	---	---

	<i>Deu-vos livre entendimento, e vontade libertada, e a memória... Que tendes em vosso tento fundamento..., que sois por ele criada para a glória.</i>	 110
--	--	---------------------

Aqui o autor sublinha a Liberdade, pelo *Livre Arbítrio*, *isento*, *forro*, *poderoso*, qualidades que são expressão do *todo*, do Homem, do indivíduo, da mente humana (a *Alma*), qualidades, que se explicam pelos seus elementos constituintes, sempre Livres: *Livre Entendimento*, e *Vontade Libertada*, e a *Memória*... *Que tendes em vosso tento Fundamento*...

Gil Vicente, no *Auto da Alma*, introduz um conceito da mentalidade humana que vai mais além da visão que Erasmus apresenta no *Enquiridion*, que é no fundo a concepção de Santo Agostinho. Erasmus acrescenta a sua visão da liberdade de pensamento e o Homem como Ser individual. Esta será afinal a concepção corrente por todo o século xvi, porém, Vicente vê essa liberdade mais isenta e imperativa. Isto é, o autor do *Auto* mostra uma concepção do Homem mais moderna, uma concepção da liberdade de pensamento mais avançada, uma mentalidade com primores de vanguarda. A Alma não deve a ninguém nada! Exclui o espírito divino.

É este *Mundo*, o Diabo, que o expõe, quando, dirigindo-se à Alma, acrescenta ao que já foi expresso pelo Anjo: *Senhora, vós sois senhora / imperadora... / Não deveis a ninguém nada, / sede isenta*. (198).

Convém sublinhar que, no *Auto*, o autor reserva o termo Razão apenas para o utilizar no sentido que Erasmus lhe deu no *Enquiridion*: *obra pelo ditado pela razão... Este rei a ninguém há-de estar submetido senão à lei; e a lei reflecte a ideia absoluta da rectidão. Àquilo que os filósofos chamam razão, São Paulo chama por vezes “espírito”, “homem interior”, ou “lei do espírito”*.

E assim o Diabo poderá dizer que as coisas da Razão têm o seu próprio tempo, entretanto haverá tempo para adquirir prosperidade, triunfar e mandar.

Diabo	<i>Todas as cousas com razão tem sação senhora eu vos direi meu parecer.</i>	280
-------	--	-----

42e

	<i>Há i tempo de folgar e idade de crescer e outra idade de mandar e triunfar e apanhar e aquirir prosperidade a que puder.</i>	285
--	---	-----

No *Auto*, os apelos do mundo exterior apresentam-se à Alma – a todo o Homem – na forma de um dilema, configura-se num recurso imperativo de que todos os déspotas que atingem o Poder se servem, quando colocam os povos entre a escolha do Bem (Anjo) ou do Mal (Diabo), – como se entre os milhares de milhões de cores apenas existissem o branco e o preto – pregando-se que o Bem (Salvação), implica

abdicar de todos os direitos (mesmo em juízo), abdicar de todo o poder, e aceitar a opressão, deixar ou libertar-se dos seus bens e riquezas, de todos bens terrenos, e aceitar a caridade, etc.. Tal como já havia figurado no *Auto de São Martinho* (o Cavaleiro pede ao pedinte que rogue por ele no céu, já com a certeza que este tinha lá o seu lugar reservado). Repudiar, ou abdicar de todos os bens, todas as coisas boas deste Mundo, porque são coisas que configuram o Mal, para alcançar o Bem. Mas ao Povo alcançar o Bem só após a morte!

Gil Vicente, neste *Auto* como em muitos outros, mostra como estas forças do Bem e do Mal se conjugam, apontando apenas para um mesmo objectivo final.

Enquanto o Diabo vai encaminhando a Alma para a aquisição de riquezas e senhorios, o Anjo encaminha-a para local onde possa gastar essa riqueza. Assisitimos a uma Alma já desorientada após tantas solicitações, assim: por parte do Diabo, da carne, *mundo real*, de ambição, de poder e riqueza; e por parte do Anjo, do espírito, para um *outro mundo*, para a sua Glória, com o recurso à Estalajadeira, encaminhando a Alma à Santa Madre Igreja, onde gastar a peçonha.

Às insistências das personagens que personificam as *Instituições* e as ideologias que dominam a época, a Alma, após se ter deixado envolver pelo Diabo, pelos bens deste Mundo, diz-lhe assim: *Deixa-me remediar, / o que tu cruel danaste, / sem vergonha, / que não me posso abalar / nem chegar / ao lugar onde gaste / esta peçonha.* (425). Ao que o Anjo, dirigindo-se à Alma, diz de imediato: *Vedes aqui a Pousada... / Verdadeira..., e mui segura / a quem quer vida...* E de dentro, a Santa Madre Igreja acrescenta com ânimo e satisfação: *Oh como vindes cansada..., / e carregada!* Já antes o Anjo havia dito: *Quantas coisas quereis / tudo temos. // A hospeda tem graça tanta / far-vos-á tantos favores.* Tem a Graça suficiente!

Na didascália, mais adiante na acção, verifica-se que:

Despe a Alma o vestido e jóias que lhe o inimigo deu e diz Agostinho:

Agostinho	Ó Alma bem aconselhada	785
	que dais o seu a cujo é...	
	Nesta serra,	O da terra à terra...
	agora ireis despejada,	
	pela estrada,	
	porque vencestes com fê	790
	forte guerra.	

Bem aconselhada, que dais o seu a quem pertence... Contudo, por um episódio já anteriormente decorrido na *acção dramática*, o diálogo entre os diabos, com a Alma ainda à porta da igreja, já todo o público sabia que ele voltaria a tentar esta mesma Alma, pelas palavras do próprio Diabo:

[Diabo]	mas a esta tornarei...,	555
	e veremos!...	

82e

Torná-la-ei a afogar...
Depois que ela sair fora
da Igreja
e começar de caminhar,
hei de apalpar 560
se venceram ainda agora
esta peleja.

Assim se estabelece o ciclo e fica definido o complemento da acção do Diabo e do Anjo, os dois em função de um fim *determinado*. Fica expresso que toda a situação é dominada por aquelas duas forças consideradas do Mal e do Bem, que representam ainda as *Instituições*, as *classes* que se apoderam do Poder e nos marcam os objectivos: por este Mundo a ambição de um poder real e material, e pelo Outro a garantia de segurança *justificada pela Fé* de pertença a um *corpus spiritual*.

7 – *Consciência, uso do Poder e liberdade*

Com a identificação de Júlio II na figura da Alma, com a percepção dos princípios ideológicos que são colocados no Auto, com a leitura da necessidade de construção da nova Basílica, da estalagem, e portanto de adquirir os fundos indispensáveis para isso, com a necessidade de doutrinar e fazer aceitar o Santíssimo Sacramento, a necessidade do *espírito de corpo* da Igreja, e portanto, dos dogmas e dos rituais que a unificam, ou a necessidade da sua grandeza e magnificência, glória e imponência, e depois, ainda que por antítese, com a necessidade da doutrina de Erasmo no seu *Enquiridion*, tal como se representa no percurso e na luta do protagonista consigo próprio, para se tornar um bom militante cristão, verificamos que, da *acção dramática*, fazem também parte importante, todas aquelas questões que envolvem a vida real das personalidades em causa (Júlio II e Erasmo), e que toda a luta ideológica, todo o universo em questão, se transfere da vida real para o Auto. A obra passa então a alcançar um outro sentido, um sentido mais inteligível.

Com estas *novas formas*, onde as mais eruditas se envolvem pelas mais simples, tornou-se forçoso considerar as atitudes e decisões, todos os factos reais que envolvem as personalidades figuradas, – o *recordar* de Platão – tornou-se necessário confrontar os acontecimentos, muitos deles não referenciados no Auto, com os que estão figurados no desenrolar da acção, observando cada passo da *acção* também como uma referência à realidade. Assim, para uma melhor compreensão da peça, torna-se também necessário avaliar todas aquelas questões ideológicas da época que interferem com as acções e atitudes em cena, confrontando as realidades políticas, sociais e ideológicas com as figuradas na *acção dramática*.

Quando em Bolonha (em 1506) Miguel Ângelo realizava em barro, o modelo de uma estátua do Papa, para depois fundir em bronze, tornou-se bem conhecida a

resposta que Júlio II deu quando lhe perguntaram se acharia bem que a sua estátua tivesse um livro na mão. Seria o *Enquiridion*? Ou melhor, seriam as *Sagradas Escrituras*? O Papa teria expressado com firmeza: *Que saberei eu de livros, põe-me uma espada em seu lugar*. Não estaria o Papa Júlio II a fazer ironia ao pensamento de Erasmus, quando este escreve que as *Sagradas Escrituras* são a *Espada do Espírito*? Esta historieta só nos pode parecer verdadeira pela ironia do Papa, pois Júlio II sempre se soube rodear de homens de Artes e de Letras, bastaria citar Miguel Ângelo, Rafael Sanzio, Pietro Bembo e Sadoletto. Mas apesar de tudo, esta história reflecte de algum modo uma ideia da época. E pode até ser um reflexo do *Enquiridion*. Ou mais tarde do *Auto da Alma*.

Erasmus escreveu no final do segundo capítulo desse Manual: *Aqui tens pois, recém preparado para ti, um “enquiridion”, uma adaga ou pequeno punhal, que nunca hás-de largar da mão*. E no final do livro diz que o escreveu: *para te poder indicar o caminho que leva sem rodeios a Cristo*. Como também escreveu: *encontrarás também o elmo da salvação e a espada do Espírito, que é a Palavra de Deus*. As *Sagradas Escrituras* te darão pois *essa força das armas*.

No *Auto da Alma*, o Papa Júlio II é colocado no palco figurado por Gil Vicente como típico *soldado ou cavaleiro cristão* com seu o *Enquiridion*, “*que nunca hás-de largar da mão*”, fazendo por seguir as suas regras, seguindo o seu *caminho para a clara luz da vida espiritual*, percorrendo o *caminho que leva sem rodeios a Cristo*, por vezes fazendo pausas na acção para rezar em silêncio, oração em pensamento (interiorizado), pois *hás-de levantar os teus pensamentos ao céu, de onde te há-de vir a ajuda*. E a mímica: *mas haverás de levantar também as mãos ao alto*.

A Alma retirada do *Enquiridion*, definida no capítulo vii, composta por uma parte carnal, o Diabo, e uma parte espiritual o Anjo, sendo a parte carnal a mulher que há em todos, o pecado, e a espiritual a celestial, que vai para onde veio. Ambos fazem parte de si mesma, devem ser máscaras do protagonista, pois a Alma enfrenta um combate consigo própria. A Alma *está continuamente a ser solicitada por uma e outra parte, mas ela é livre de se inclinar pela parte que quiser* (Erasmus). Com memória, livre entendimento, vontade libertada e *livre arbítrio*, a Alma está capacitada para tomar e fundamentar as decisões mais adequadas.

Quanto à alma, somos tão capazes do divino que podemos mesmo ultrapassar a natureza dos anjos e unirmo-nos em unidade com Deus. De maneira que se não estivera unido ao corpo, seria algo divino... (Erasmus). [Anjo] *Alma humana formada, / de nenhuma cousa feita, / mui preciosa, / de corrupção separada, / e esmaltada / naquela frágua perfeita, gloriosa...* (Vicente).

A alma recordando-se da sua linhagem celestial tende a subir com todas as suas forças, e luta contra a sua morada terrena... (Erasmus). [Anjo] *Planta sois e caminheira, / que ainda que estais, vos is / donde viestes...* (Vicente).

Dado que somos peregrinos do mundo visível, não nos podemos deter em nenhum lugar... (Erasmus). [Anjo] *Andai prestes! // Alma bem aventurada / dos anjos tanto querida, / não durmais / um ponto, não esteis parada...* (Vicente).

Mas este adversário ataca a tua alma imortal, (...) recorda-te que a vitória não chegará sem um esforço da tua parte... (Erasmus). [Alma] *Tende sempre mão em mim, / porque hei medo de empeçar / e de cair.* [Anjo] *Para isso sou, e a isso vim, / mas em fim / cumpre-vos de me ajudar / a resistir.* (Vicente).

Veneras os santos e gostas de tocar as suas reliquias, mas desprezas a melhor que eles nos deixaram, isto é, os seus exemplos de vida santa. (...) Santo Agostinho já antes de se fazer cristão desprezava o dinheiro, tinha como vãs as honras mundanas, era indiferente à glória. (Erasmus). [Anjo] *Não vos ocupem vaidades, / riquezas, nem seus debates, / olhai por vós, / que pompas, honras, herdades / e vaidades, / são embates e combates / para vós...* (Vicente).

Todavia aqui não é a guerra de um homem contra outro, senão consigo mesmo. (...) Estando pois todos nós empenhados em tão formidável e difícil guerra (...) Uma vez arremete contra nós em guerra aberta... Outras vezes com largas e vãs promessas convida-nos à traição... (Erasmus). [Diabo] *Tão depressa ó delicada! / Alva pomba, para onde is? / Quem vos engana, / e vos leva tão cansada / por estrada / que somente não sentis / se sois humana?* (Vicente).

Assim se apresenta no Auto a caracterização da Alma e do Anjo até ao fim desta cena. Prossegue com a entrada do Diabo de modo a completar a figuração da ideologia (da imagem) criada por Erasmus para significar a luta do homem consigo próprio, em Gil Vicente com as reflexões elaboradas pela consciência na acção do Auto. De seguida, acompanhando a caracterização da Alma, com a identificação da figura e da ideologia subjacente na figuração, Gil Vicente passa à figuração dos acontecimentos que envolvem a figura representada na Alma: apresenta-os do ponto de vista da ideologia do *Enquiridion*, como pecados.

Assim surge a exaltação da vaidade nas primeiras grandes iniciativas públicas do Papa. Pois não é em vão que Júlio II cria o Jardim das Estátuas no Vaticano, não é em vão que procura Miguel Ângelo para realizar a sua estátua (e o que logo virá a seguir), não é em vão que manda construir a nova Basílica de São Pedro, não é em vão que organiza as suas *Entradas* (Bolonha, Roma), ou os grandes festejos de exaltação pública, tal como o lançamento da primeira pedra da Basílica: *Não são embalde os haveres, / não são embalde os deleites / e fortunas, / não são debalde os prazeres / e comeres, / tudo são puros afeites / das criaturas.*

Numa primeira parte do Auto, até ao primeiro contacto da Alma com a Madre Igreja Santa, até ao diálogo dos dois diabos, tanto a linguagem como os conceitos utilizados na *acção dramática*, como no seu texto, são os expostos por Erasmus, invertendo-se o seu sentido, quando são apresentados nas falas do Diabo. Os *desejos do corpo*, incluem portanto todos os desejos deste mundo: *O que a vontade quiser / quanto o corpo desejar / tudo se faça / zombai de quem vos quiser / repreender / querendo-vos martear / tão de graça.* E ao aceitar o que o corpo desejou e a

vontade quis, sobressai a mulher (de parecer), que há nesse Adão, que há em todas as Almas – sublinhemos mais uma vez que a personagem de Alma não é feminina – pois trata-se da visão do Homem que Erasmus deixou no *Enquiridion*.

Como referimos, *pelos chapins de Valença* figura a vitória sobre César Bórgia, como figura as cometidas do Papa em 1506 em Perugia e Bolonha, *daqui para ali*, as suas entradas triunfais, *e de lá para cá* no regresso a Roma: *Uns chapins haveis mister, / de Valença, majestosos! / Ei-los aqui... / Agora estais vós mulher / de parecer... / Ponde os braços presumptuosos, / isso si! // Passeai-vos mui pomposa... / Daqui para ali, e de lá para cá / e fantasiai! / Agora estais vós formosa / como a rosa... / Tudo vos mui bem está, / descansai.*

Meu caro irmão cessa de olhar por todos os lados o que fazem os outros, e de te comprazer em ti mesmo em comparação com eles. (Erasmus) – [Anjo] *Que andais aqui fazendo? / [Alma] Faço o que vejo fazer / pelo mundo.* (Vicente).

A cegueira dá-nos uma falsa visão na hora da decisão, faz com que sigamos o pior em vez do melhor... É pois, necessário *que distingas entre o que queres e o que hás-de evitar, por isso há que corrigir a cegueira para não vacilar na hora da escolha...* (Erasmus) – [Anjo] *Alma santa quem vos cega / vos carrega / dessa vã desventura. [Alma] Isto não me pesa nada! / Mas a fraca natureza / me embaraça, / já não posso dar passada / de cansada...* (Vicente).

Atendendo a que esta guerra em curso é a da Alma consigo própria, contra o seu corpo, nos conselhos dados pelo Anjo será para si própria que a Alma se dirige. Todavia, já o Diabo, o Mundo, atenta com uma guerra de facto real, com sangue e muita gente morta, que é preciso enfrentar em nome de todos, da sociedade e do Estado, que é figurada de modo a suscitar uma recuperação do que lhe pertence, não a si mas ao Estado de que faz parte, a todos os que fazem parte do seu *corpus* social, e assim insiste na necessidade de preparação da guerra contra Veneza:

Olhai por vossa fazenda... / Tendes umas escrituras / de uns casais / de que perdeis grande renda, / é contenda / que deixaram às escuras / vossos pais. // É demanda mui ligeira, / litígios que são vencidos / em um riso, / citai as partes terça-feira, / de maneira / como não fiquem perdidos, / e havei siso.

Talvez melhor que o Anjo a figurar e transmitir a doutrina de Erasmus, esteja o Diabo, personificando o antagonismo como contraponto aos preceitos ideológicos expressos no *Enquiridion*. Ambos fazem parte desta Alma, e ambos trabalham para um mesmo fim, pois de um modo ou de outro, ambos pretendem o sucesso da Alma, o sucesso neste *Mundo* (de enganos), e depois o *caminho da salvação...* Neste há que recorrer à Hospedaria e aí deixar a carga: *Oh como vindes cansada! / E carregada!...*, aí deixar a riqueza para próprio descanso e recuperação pela *Graça*, ser devidamente encaminhada e guarecida (curada) pela Santa Madre Igreja.

Às teses ideológicas de Erasmus vão agora sobrepor-se os existentes pilares da Igreja, os três que são referidos no *Enquiridion*, mais um, silenciado mas presente nas suas críticas; um dos *novos teólogos* da escolástica, moderno para Erasmus, que surge na Igreja e cujo legado se impõe aos eclesiásticos dos últimos séculos, que surge triunfante nos últimos concílios, São Tomás de Aquino. No Auto, Gil Vicente sobrepõe à velha Igreja (a romana dos mártires, a militante de Erasmus), e à então actual Igreja, a Igreja do futuro com a nova Basílica de São Pedro de Roma, imperial e espectacular, tal como pretende o seu líder renascentista, a Alma *pois que Deus a trouxe aqui*, assume a direcção da Igreja, e por seu livre arbítrio decide, impondo a sua vontade fundamentada. Perante as teses que insistem no regresso às origens, a um cristianismo pelo sacrifício e pelo martírio: *zombai de quem vos quiser / repreender / querendo-vos martear / tão de graça*.

A liberdade de pensamento, isto é, de o indivíduo interpretar livremente as Sagradas Escrituras apresentada por Erasmus, preconizada e realizada pelo próprio autor do *Enquiridion*, trazer para fora da Igreja a *Graça Divina*, encontra oposição desde as origens da Igreja. A oposição dos três santos doutores muito citados por Erasmus no seu *Manual*, cuja sustentação ideológica foi tão bem dramatizada por Gil Vicente neste seu Auto – a figurada concretização da interpretação alegórica da parábola do bom samaritano – demonstra que o autor do *Enquiridion* não segue os conselhos que dá, ou seja, seguir o exemplo dos santos, e logo naquela parábola mais tratada por Agostinho, aquele santo que Erasmus mais recomenda!

Assim, em chegando a Alma ao contacto directo com a Igreja, esta pretende saber quais são as suas intenções, que tenciona fazer, e questiona: *Quem sois? Para onde andais?* Ainda nos lembramos de se falar assim em algumas regiões do nosso país, querendo com isto dizer: *Em que direcção, com que sentido seguís?* Que futuro pretendes? Qual a tua perspectiva para o caminho.

Surge então a consciência da sua grandeza primeira e insignificância do seu Ser, a sua *consciência individual*, o reconhecimento do seu desvio pessoal, como indivíduo, do caminho ditado pela sua alma em consonância com o seu Anjo da Guarda, que determinava a sua orientação, a Alma perdeu o seu rumo, perdeu-se. Exprime então a sua perdição: *agora / não sei se avante se atrás / nem como vou...* E no arrependimento do seu Ser individual, a Alma pede auxílio à Santa Madre Igreja, pois como na parábola, precisa dos serviços da Hospedeira. Passa de militante cristão, do *Enquiridion*, para aceitar Igreja Madre como *Cabeça*.

8 – Formas de culto – o espectáculo – rituais e relíquias

Como dissemos, esta peça não é auto sacramental, não é uma obra de devoção, mas também não pretende ser um rito carnavalesco, nem um ritual ou uma paródia sacra popular. Com isto, não pretendemos dizer que não se encontrem um ou outro

elemento popular, em alguma outra peça de Gil Vicente, aliás já chamámos a atenção para o mais importante destes elementos na sua obra: os *Maios* (que considerava da Lusitânia). Mas como as outras peças do autor, sobretudo as anteriores, a sua fonte é o teatro clássico, especialmente o grego, estudado com os filósofos. E como nos clássicos, os elementos populares, os do seu tempo, também estão presentes, todavia, não tanto no *Auto da Alma*, esta foi uma peça elaborada durante um bom espaço de tempo, e o autor colocou nela a sua própria metodologia de trabalho e a sua filosofia da Arte, nos termos do seu desenvolvimento em 1508.

A segunda parte do auto, dentro da Igreja, é sobretudo de teatro musical, a própria oração de Agostinho deve soar a canto: um espectáculo musical, aliás, como já tinha sido o *Auto dos Quatro Tempos*. Gil Vicente trabalha a segunda parte mostrando o espectáculo, expondo assim com a maior ironia, as formas exteriores do culto, os rituais, as relíquias, a acumulação de riqueza, tudo sob uma direcção ambiciosa e a presença imposta da Santa Madre Igreja, conforme a interpretação alegórica da parábola do bom samaritano realizada pelos seus santos doutores.

A moda de *explicar* pela *carnevalização*, repescada na *descoberta* a partir de Mikhail Bakhtine, em *A Obra de François Rabelais e a Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*¹⁹, não nos parece que possa ser aplicada, ou *transferida* para a obra de Gil Vicente – como por vezes se pretende – antes, há que estudar a obra dramática em toda a sua riqueza.

Uma *visão primária* dos fenómenos é sempre prejudicial a uma análise efectiva. Não se podem transferir conceitos estabelecidos do mundo real para os aplicar ao universo cultural, ou vice-versa, tal como não se podem transferir entre os universos (disciplinares e materiais) do mundo real, como de entre os diferentes campos ou grupos do mundo cultural, sem uma *análise de facto* de cada um dos universos culturais. Senão estaremos a actuar como o “matemático” para quem tudo no universo é matemática, ou o químico, ou físico, etc., para quem tudo foi criado e estruturado segundo a *sua* limitada especialidade, ou o “cientista”, para quem tudo é *Ciência Viva* – ou *carnevalização*.

Mas sem dúvida que na obra de Gil Vicente se poderão encontrar muitas referências populares, de entre as quais já indicámos senão a mais importante, uma das mais importantes – que repetimos, os *Maios*, – tal como há referências aos ambientes da Corte, das Cortes Europeias, e às obras dos filósofos e ideólogos, como às obras de Arte da época, a todos os valores do seu tempo.

Consolai minha fraqueza / com sagrada iguaria... Em pouco tempo, com a sua fé, e com as cerimónias gratificantes, depressa tudo será perdoado. Afinal Cristo já pagou com os dois dinheiros para que a Alma possa receber a *Graça*. Como veremos adiante a *sagrada iguaria* é fornecida pelo sacrifício de Cristo, que resulta na hóstia consagrada. Mas então e os bens, as riquezas e os senhorios? Pois, também Erasmus não os recusa, como na sua regra quatro do *Enquiridion* nos diz: *bem-vindo seja o dinheiro se não te faz perder o bom sentido, usa-o e faz amigos com o dinheiro*

19 Mikhail Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Age et sous la Renaissance*. Paris – Gallimard, 1970.

da iniquidade. Uma época cuja ideologia está muito longe dos princípios éticos de Sócrates, quem Erasmus recomenda ao soldado cristão, também pelo *conhece-te a ti mesmo*.

Todavia, a Alma sabe bem *para onde vai*. Sabe bem *o que quer*! Este é o aspecto mais importante do Auto e é, sem dúvida, o seu tema fundamental. O que nós entendemos poder descrever: **a consciência humana no uso do Poder, e a sua liberdade de pensamento e expressão, quando colocada perante a necessidade de tomar decisões que possam contradizer os valores individuais, em favor dos que (então se podiam) se podem considerar serem valores mais universais.**

Eram os valores requeridos para uma Igreja *universal* (dos cristãos), a sua expansão num novo Mundo mais alargado, que do ponto de vista *Moderno*, tornava importante o deslumbramento das populações pela beleza, grandeza, riqueza.

A isto responde o comportamento de Júlio II, tanto na sua vida real, quanto a Alma responde no Auto, na sua contrição: *Conheço-me por culpada / e digo diante vós / minha culpa... / Senhora, quero pousada! / Dai passada, / pois que padeceu por nós / quem nos desculpa*. Uma grande *peripécia*: a Alma reconhece e confessa a sua culpa de não ser um bom cristão, segundo o *Enquiridion*, como ser individual. Contudo, em confronto com isso, também afirma com toda a firmeza: *Senhora, quero pousada! Quero a Basílica! E ainda com maior firmeza, será mesmo em voz de comando: Dai passada, pois padeceu por nós quem nos desculpa!*

Daqui em diante a Alma apresenta-se imponente e imperativa, é ela que vai ser servida com toda a atenção e respeito pela Santa Madre Igreja, que atentamente dirige os seus doutores, os quais com toda a subserviência servem as respectivas iguarias, rezam as respectivas orações e cantam os cânticos devidos em cada um dos momentos. A Alma comporta-se como o Papa quando preside a uma missa solene, sentado na Cadeira que só a ele é reservada, e servindo-se da mesa de São Pedro, assistido pelos Bispos e Cardeais.

A Alma ordena: *Mandai-me ora agasalhar / capa dos desamparados / Igreja Madre!...* E tudo se vai processar sob a direcção e controlo da Santa Madre Igreja, pois é ela, e só ela, que pode tratar das almas, *guarecer* as almas e conduzi-las à salvação, pela *Graça* que recebeu de Cristo, que a transmite como manjar sob a forma do Corpo de Cristo sacrificado: *Santo Agostinho doutor / Jerónimo, Ambrósio, São Tomás, (511) / meus pilares. / Servi aqui, por meu amor, / a qual melhor, / e tu Alma gostarás / meus manjares.*

Ao acrescentar Tomás de Aquino, Gil Vicente também o faz pela Eucaristia, pelo *ofício do Corpus Christi*, o corpo de Cristo na hóstia. O autor, pretende sublinhar o *São Tomás*, para lembrar ao público o mais importante daqueles *novos teólogos* que são criticados no *Enquiridion* e nunca nomeados. São Tomás que, como já então se previa, seria um dos futuros doutores da Igreja, pois era já visto como uma das

figuras mais importantes desta *nova* Igreja. E por isso também a métrica no verso (511) nos parece ter sido intencional.

O diálogo entre os dois diabos demonstra já o aparente *abandono* da condução da *acção* pelo *Enquiridion*. Daí em diante impõe-se a visão da nova Igreja, a visão do Papa Júlio II e a igreja em construção, a Basílica de São Pedro: uma nova Igreja sustentada pelas relíquias da Paixão e fundamentada pelos doutores, e mais ainda com São Tomás, expõe-se assim uma imagem figurada do projecto da nova Igreja numa nova Basílica.

Na segunda parte do Auto, se assim lhe podemos chamar, deu-se a *reviravolta*, na verdade uma grande reviravolta, da simplicidade e dos diálogos em forma de chacota, passou-se para a exibição de uma cerimónia majestosa, com a presença rígida dos rituais, interrompida apenas pelas intervenções apressadas e bem evidenciadas da Santa Madre Igreja, sempre num tom deslocado de comando.

Logo no início do primeiro hino, no momento em que os doutores se aproximam para serviço da Alma, cantando o *Vexilla Regis prodeunt*, depois da Santa Madre Igreja conduzir a Alma da *porta* até à sua Cadeira, de onde a Alma preside à cerimónia, Gil Vicente constrói uma *acção* que constitui uma figuração da celebração religiosa do Papa em sexta-feira santa. Uma concretização irónica da *liturgia da palavra* de sexta-feira santa, com a aparência de uma ceia de iguarias, numa narração da celebração da eucaristia figurada pela *acção* dramática.

É teatro. É evidente que não se apresenta em palco nenhuma dessas cerimónias religiosas, mas uma *acção dramática* que evoca todo o seu envolvimento, uma *acção* que figura um ritual que constitui o suporte essencial da eucaristia: uma ceia, mas não a cerimónia da *última ceia*. A *descrição* da paixão e morte, pelas relíquias, pelas iguarias e pela sua sequência. A *colecta* (ou ofertório), as oferendas dos fiéis, pelo carregamento de jóias deixadas na Igreja; a adoração da cruz também pelo cântico; a oração pessoal da Alma; e no fim, a procissão de todos até ao *muimento*, em adoração. Com as iguarias, numa ironia à cerimónia de sexta-feira santa, trata-se aqui de uma crítica às relíquias, aos rituais e às formas exteriores de culto.

Portanto, o que nós temos por certo, é que o *tempo* em que decorre a *acção dramática*, é uma sexta-feira santa – tendo por objectivo, apresentar no final do auto a *Custódia* com o corpo de Cristo depositado. Quanto ao lugar da *acção*, na realidade, o *lugar* representado é a ruína de São João de Latrão, e o *muimento*, para onde se vão dirigir é o relicário principal do auto (o quinto recipiente), a nova Basílica, ou melhor, o lugar onde se está a construir a nova Basílica de São Pedro de Roma, como relicário (de relíquias) para Júlio II, mas também depósito do *Corpo de Cristo*, – Erasmus – como Igreja pelo conjunto dos seus fiéis. E no Auto, representado pelo relicário com o *Corpo de Cristo* (na hóstia), a *Custódia de Belém*. Em qualquer dos casos, o cenário é sempre uma igreja em fase inicial de construção,

ou em ruínas, de facto incompleta, tal como o cenário onde se terá representado pela primeira vez o *Auto da Alma*, no Paço da Ribeira em 1508.

Representa-se a sexta-feira santa, também para lembrar que o Salvador já morreu para salvar a todos, *a salvação está garantida*, mas atenção, só para quem faz parte daquele *Corpus*. O arrependimento já ficou para trás, depois foi a sua firmeza, e consciência do seu lugar: *Senhora, quero pousada!* E para isso, preciso e quero a Basílica! *Dai passada, pois que padeceu por nós quem nos desculpa*. Cristo está morto e morreu por nós, pois estamos perdoados. E ordena em voz de comando: *Mandai-me ora agasalhar capa dos desamparados, Igreja Madre!*

Já nos referimos antes ao diálogo dos dois diabos, e do seu estatuto no auto, não o vamos repetir. Este diálogo sublinha melhor a *reviravolta*, os diabos tornam-se abstractos, já não são a outra face de uma alma, mas os anjos do mal de Tomás de Aquino, os anjos revoltosos que tentam as almas. A concepção ideológica que vinha presidindo à acção dramática vai mudar. Daqui em diante será a ideologia de Roma, da Igreja estabelecida, que presidirá na direcção da *acção dramática*.

Um pouco antes do passo decisivo de entrada na zona da igreja, da *reviravolta*, a Alma pede ao seu Anjo da Guarda que a acompanhe também na (Igreja) igreja, dizendo: *Vós não me desampareis, senhor meu Anjo Custódio...* Na verdade, necessita do seu total apoio para enfrentar a Instituição onde vai entrar e onde governa, há que enfrentar as diferentes forças dos Cardeais. E antes de dar os passos de entrada, também já se havia dirigido aos diabos para os repelir, pois já estava então sob a protecção da sua Santa Madre Igreja, e portanto de Deus. A Alma sente-se agora segura, protegida pelo Arcanjo São Miguel.

Entra então na igreja acompanhado pela Santa Madre Igreja, que em silêncio e com todas as cerimónias dignas de um Papa, que protegido pelo seu Anjo, o Arcanjo São Miguel, é conduzido à sua Cadeira: completou-se pois a *reviravolta*.

Passa-se da chacota à ironia! Depois da Alma se sentar, com o Anjo sempre por perto, os santos doutores iniciam solenemente o canto gregoriano, uma criação do Papa Gregório Magno, o quarto doutor da Igreja, o ausente do *Enquiridion*, cantam o *Vexilla Regis prodeunt* de Venâncio Fortunato (530-600), enquanto se deslocam em procissão no interior do recinto interior da igreja, para no final se dirigirem ao altar de São Pedro, onde colocam sobre a mesa os recipientes cobertos onde se encontram as relíquias.

Com este primeiro cântico iniciou-se a entrega da Alma à Instituição. As regras agora são ditadas pela Santa Madre Igreja, Júlio II, a Alma, não faz mais do que aceitar e se integrar nesse *Corpus*, dirigido pelos preceitos dos santos doutores, dos antigos e do mais *moderno* Tomás de Aquino, onde depois de ser por esse *Corpus* completamente dominado, será colocado no seu lugar mais importante, na sua Cadeira, para aí cumprir os passos obrigatórios (os rituais, o espectáculo da oração e das relíquias) para por fim o passar a dominar. É isto que se vai passar no decor-

rer da acção do Auto. É a mesma História, mas agora vista de uma outra forma, do ponto de vista da Igreja e de Júlio II, pois o ponto de vista do *Enquiridion* já não exerce aqui a condução da acção. Mas manifesta-se em conjunto com a crítica irónica de Gil Vicente às formas exteriores de culto e às relíquias, etc.. À direcção da Madre Igreja Santa.

O espectáculo criado pelo autor para ser representado na *acção dramática* é majestoso e imponente, brilhante pelo esplendor da Arte da época, preenchendo a vista e os ouvidos mais finos, pela beleza dos figurinos, pela sua riqueza, – talvez exceptuando a riqueza em Jerónimo, o eremita, e em São Tomás, o frade – pela música e pela coreografia cerimonial, em profundo contraste com o que se passou fora da igreja. No exterior da Igreja (e igreja) representou-se o *interior* do Homem, a sua consciência, e no interior da Igreja (e igreja) representam-se as formas exteriores do culto – tudo o que envolve o Homem (a Alma) e que lhe é exterior.

Sob o domínio da Madre Igreja, é a sua doutrina e interpretação das Sagradas Escrituras que são agora expostas, pois só ela tem o direito, pela *Graça* que recebeu de Cristo, a criar novas leituras da Bíblia, e por ela, na época essas leituras já foram feitas pelos seus santos doutores, incluindo-se aí e sublinhando-se, a acção de São Tomás de Aquino sobre os anjos e a normalização dos rituais da Igreja.

Após o *Vexilla Regis prodeunt*, é novamente Agostinho, o mais importante dos doutores, quem faz a abertura da cerimónia dirigida à Alma, e logo de seguida a Madre Igreja toma as rédeas para dirigir toda a acção, dando ordens a Agostinho para benzer a mesa e fazer a oração, indicando-lhe mesmo que tipo de oração, enquanto que aos restantes doutores ordena-lhes que respondam à oração de Agostinho. Todavia, à Alma pede-lhe que reze contemplando as vivas dores da senhora, isto é, a Alma apenas deve contemplar a oração de Agostinho, evocando no seu intimo *as dores da senhora*, formula-se assim a *forma exterior do culto*:

Igreja	<i>Benzei a mesa vós, senhor!</i>	590
	<i>E para consolação</i>	
	<i>da convidada,</i>	
	<i>seja a oração de dor,</i>	
	<i>sobre o temor</i>	
	<i>da gloriosa paixão</i>	595
	<i>consagrada.</i>	
		88e
	<i>E vós, Alma, rezareis</i>	
	<i>contemplando as vivas dores</i>	
	<i>da senhora...</i>	
	<i>Vós outros, respondereis</i>	600
	[xxx ...eis],	
	<i>pois que fostes rogadores</i>	
	<i>até agora.</i>	

Entre os versos acima, a censura suprimiu um. O *espírito* da Renascença é a Adoração da Virgem, a Madona e o Menino, a Anunciação, a Virgem com alguns Santos, a Senhora do Pé da Cruz, ou (a *Pietá*) a Senhora da Piedade.

O modelo de intervenção da Madre Igreja é de direcção da cerimónia ou de comando, impondo continuidade à cerimónia. E antes de cada intervenção, haverá sempre alguns segundos de silêncio. A Madre é despachada! Impõe força.

A partir deste momento o espectáculo musical prossegue quase em contínuo, sendo apenas interrompido para as curtas intervenções da Madre Igreja Santa, não mais que um verso em cada intervenção, mas sempre na forma de comando, introduzindo pressa e força à acção. E para contrastar, no momento do ofertório, é o *espírito*, o Anjo, já transformado no Arcanjo São Miguel, que intervém para a ajudar a Alma a tirar *os arreios* (as riquezas) e os deixar na Igreja.

Exceptuando as intervenções da Madre Igreja e até à intervenção do Anjo, tudo parece espectáculo musical, pois além dos cânticos, também as orações têm entoação sonora a canto, recitação ou declamação, como se nota no ritmo dos versos. Com a quarta iguaria a situação é diferente, a ocasião é mais solene e de seguida haverá que apresentar a *Custódia de Belém*. Há uma mudança de clima em cena!

A oração de Agostinho é sobre a Virgem Maria e as suas *vivas dores*, a oração é uma *Senhora do Pé da Cruz*, quase *da Piedade*, é sobre uma *mãe*. Também aqui, Gil Vicente, como em alguns outros autos, realiza uma relativa e subtil identificação da Virgem com a Madre Igreja, através do *mistério do incesto*, comum a várias religiões: *tua filha, madre, esposa*, (624), na transposição da Virgem esposa, mãe e filha de Deus, para o casamento de Cristo com a Igreja, pela doutrina de São Paulo que então estava muito em voga e bem presente no *Enquiridion*.

Todavia, não é fácil definir com maior segurança o que no parágrafo anterior acabámos de expor, pois desde o *Vexilla Regis prodeunt*, passando pela oração de Santo Agostinho e até ao fim do Auto, foram suprimidos pela censura nove versos, a grande maioria durante as orações.

O segundo cântico é bem conhecido, *Salve Santa Facies*, é dedicado ao véu de Verónica, o suposto véu com a imagem do rosto de Cristo estampada.

O terceiro, quarto, e quinto cânticos, *Ave flagellum*, *Ave corona espinearum*, e *Dulce ligum dulcis clavus*, não se encontram ainda identificados. Há, no entanto, quem defenda que o quinto, *Dulce ligum dulcis clavus*, é também um cântico de Venâncio Fortunato, porque num dos que este compôs, *In honore sanctae crucis*, o *Pange lingua*, podemos ler o verso, *dulce ligum dulce clavo*. Contudo, não é apenas por causa do verso ser diferente, que a nós nos parece incorrecta essa hipótese, pois muitos outros cânticos contêm versos muito semelhantes, e até iguais ao verso que Gil Vicente transcreveu no Auto, e como exemplo, podemos fazer referência a um cântico, composto também em louvor da santa cruz, este de Regino Prumiensis (845-915):

*O crux splendidior cunctis astris mundo celebris hominibus multum amabilis sanctior universis: que sola fuisti digna portare talenta mundi: dulce lignum dulcis clavus dulcia ferens pondera: salva presentem caterva in tuis hodie laudibus congregatam. Alleluia, alleluia, alleluia, (...) O quam dulce lignum quam dulcis clavis quam dulcia ferens pondera. O quam pretiosum lignum quam pretiosa gemma que Christum meruit portare per quem salus mundi facta est. Alleluia...*²⁰

Também neste hino se celebra a cruz, tal como no Auto, sabendo-se que por norma, em sexta-feira santa se suprimem os *Alleluia*.

O sexto cântico será com certeza, o *Domine Jesu Christe* de Josquin des Prés (1440?-1521), publicado em Paris em 1503. E depois, no final, o sétimo e último cântico, *Te Deum Laudamus*, em prosa rítmica, terá sem dúvida uma composição musical da época, pois é um dos hinos que foi obtendo música composta por vários compositores ao longo dos tempos.

Josquin des Prés, como Ockeghem e outros compositores contemporâneos de Gil Vicente, eram conhecidos e ensinados às crianças, na Corte portuguesa, como o demonstram estas palavras de João de Barros, que aí estudou, e que escreve em 1531, em *Ropicapnefma*, falando com ironia pela personagem do Entendimento:

Em a teórica da música, que trata de número comparado, passei as três conso-nâncias simples: diapasão, que entra em proporção dupla; diapente, em sesquiáltera; diatessarão, em sesquitércia, com todas as suas vozes e intervalos, tons e semi-tons maiores e menores; com que faço obras e composturas mais excelentes que as de Ockeghem e Josquin, porque eles compõem somente ao modo francês, e eu, francês, italiano e espanhol, que é mais saudoso...

A nossa ideia sobre os cânticos baseia-se no *mythos* do próprio Auto, pois Gil Vicente com a parábola e os doutores, está a mostrar a Erasmus, e a oferecer-nos a nós, a lição da História, além de uma lição de História. Além disso, nesta segunda parte do Auto, é o espectáculo musical que é importante, e este, em si mesmo, deve corresponder ao que o autor pretende expor: o passado da Igreja, a sua História, e que todo o corpo ideológico da Instituição tem uma palavra a dizer. Neste auto, o *espectáculo* deve impor-se em termos artísticos, só por si!

O cântico inicial, de Venâncio Fortunato, marca não só o quarto doutor, omisso por Erasmus no *Enquiridion*, Gregório Magno, mas também o início dos rituais da primeira época grandiosa da Igreja, que se segue à sua instituição e sobrevivência após a queda do Império romano. Assim, os últimos cânticos devem corresponder à Igreja de Júlio II, na Renascença, como o de Josquin des Prés, cantado a quatro vozes, e depois um *Te Deum Laudamus*, atribuído a Ambrósio, mas ligando o início da Igreja e a actualidade da época, pois com certeza interpretado com música de qualidade e de composição muito recente. Sublinhamos, pois, que Gil Vicente,

20 In Edna Marie Le Roux, RSM, *The De harmonica and Tonarius of Regino of Pruem*. Tese, dissertação Ph.D. – 1965, Catholic University of America.

também através dos cânticos está a dar a sua lição da História a Erasmus, dizendo que a História, a memória – o tempo – com os seus sedimentos sociais, não pode ser anulada, está a dizer que não é possível fazer tábua rasa e voltar às origens.

Nós pensamos que *ave flagellum*, *ave corona espinarum*, e *dulce lignum dulce clavis*, poderão ser apenas segmentos de um cântico de uma época intermédia, entre Gregório Magno e Júlio II, talvez da época de Tomás de Aquino. E dizemos que serão segmentos, porque devem surgir entremeados com os versos, pois desde o anúncio das *iguarias* pela Santa Madre Igreja, que na didascália, entre os indicadores de intervenção dos cânticos ou *segmentos do cântico*, há sempre duas estrofes, catorze versos, que se conjugam com a acção unindo-se esses versos ao conteúdo das intervenções cantadas, como respostas, pois estes três cânticos não estabelecem qualquer divisão na acção dramática, antes a unificam. E muito possivelmente, serão desencadeados pela figura de Tomás de Aquino, que assim desempenharia as funções de *salmista*, respondendo em cada caso com o respectivo *salmo* (?). Pensamos que será um pouco isto que ainda hoje se passa durante as cerimónias de sexta-feira santa, segundo as leituras e consultas que empreendemos sobre a normalização das liturgias da Igreja e sua história.

Para a Alma receber a quarta *iguaria*, que será a própria cruz, não apenas pela sua destacada importância, mas porque o cântico anterior chegou ao fim, a *acção dramática* vai mudar, vai então destapar-se o crucifixo e figura-se no Auto, a *adoração da cruz*. Entretanto, ainda antes do novo cântico de exaltação e louvor de Cristo crucificado e sepultado, terá lugar a *colecta*, as oferendas: *Despe a Alma o vestido e jóias que lhe o inimigo deu, e diz Agostinho: Ó Alma bem aconselhada / que dais o seu a cujo é...* Que dais o seu a quem pertence.

O verso que se segue: *o da terra à terra*; devia ser quebrado, ter apenas três ou quatro sílabas métricas, parece ter sido trabalho tosco da censura, pois não pode corresponder de facto ao original, pois além de exceder a métrica, o que neste caso, não havia razão para o autor o fazer, tira o sentido à cerimónia, que naquele ponto exactamente, corresponde à *colecta*, às oferendas dos cristão à Igreja, o que aliás, (sempre foi) é mesmo norma litúrgica fazer-se também na cerimónia de sexta-feira santa em todas as igrejas. O verso podia ser, entre muitas terminações em *erra*: *a esta serra, nesta terra, nesta serra, por esta terra...*

As ofertas pessoais de Júlio II à Igreja são bem conhecidas desde 1506, em que ofereceu as estátuas romanas que possuía, entre as quais o Apolo de Belvedere, e pagou do seu bolso para oferecer à Igreja a compra do Laocoonte, como referimos quando fizemos a análise do *Auto dos Quatro Tempos* (Natal de 1503), falando de Júpiter, o pai de Apolo.

Além de tudo o mais, o ponto crítico fundamental: o Papa Júlio II está a vender indulgências em toda a Europa, vende a *Graça* do perdão antecipado (leva a Grata Célia para a serra Minea), para angariar fundos para a Basílica, o que torna mais compreensível o Auto, enchendo-se de jóias para as entregar à Igreja.

À *Colecta* segue-se hoje a comunhão, contudo como se diz na didascália inicial, publicada em 1562, o autor indicaria *o tempo da acção do auto* como a sexta-feira santa, *endoenças*, para melhor precisar o dia em que não há nem eucaristia nem comunhão, pois na época não havia comunhão em sexta-feira santa, – a comunhão neste dia é de (re) introdução muito recente (século xx) – dia em que o *Corpo de Deus* está no sepulcro, ou melhor ainda, na *hóstia consagrada* na véspera, durante a ceia de quinta-feira, e guardada bem coberta (protegida) no respectivo lugar, no sacrário, aqui na *Custódia de Belém*, o *Sacrário Virginal*.

O esplendor artístico da época – a Custódia de Belém

O sacrifício de Cristo tem como resultado o mais importante manjar, pelas palavras de Jerónimo logo que a Santa Madre Igreja requer a quarta iguaria, o Corpo de Deus – a *hóstia consagrada* – pela eucaristia: *a iguaria é de tal esmero, e de tão infinita valia, que só na mente divina podia ter sido criada*.

Gil Vicente, como veremos a seguir, associa o mistério do nascimento do filho de Deus, da Virgem e Anunciação, com o mistério da Eucaristia, e destes ainda, com o mistério da Santíssima Trindade. E como já tinha estabelecido a relação da iguaria com a paixão de Cristo, com a crucificação, a consagração da *hóstia* surge como a sua resultante.

A seguir ao hino de adoração da Cruz, com a música de Josquin dès Prés, a *acção* vai dirigir-se, já para o final, para a adoração do Corpo de Cristo na *hóstia consagrada*, terminando em cortejo renascentista.

Antes do cortejo final, Gil Vicente pela intervenção de Jerónimo, dá indicação de como é que o corpo de Cristo na *hóstia consagrada* estará protegido e guardado no sacrário, descrevendo o *Sacrário Virginal* como a *Custódia de Belém*. Vejamos pois a descrição da *Custódia* pelas palavras do seu autor:

Igreja	<i>Venha essoutra iguaria...</i>	
Jerónimo	<i>A quarta iguaria é tal, tão esmerada, de tão infinda valia e quantia, que na mente divinal foi guisada.</i>	795
	 <i>Por mistério preparada, no Sacrário Virginal mui coberta...</i>	 800
	<i>Da divindade cercada, e consagrada, depois ao padre eternal dada em oferta.</i>	805

E agora, a nossa leitura, *recordando* tanto pelo espírito como pela letra, o que nos parece que o autor quis deixar registado nestes últimos sete versos:

Tal como Jesus no útero da Virgem, também o corpo de Cristo na hóstia foi preparado por *mistério divino* e, assim como esteve guardado no *útero de sua mãe*, assim o seu Corpo – na hóstia, – *a iguaria*, estará guardada no viril, onde se encontra protegida (mui coberta) pela imagem da Virgem, do Anjo Gabriel e coberta pela pomba do Espírito Santo na *Custódia de Belém*, o *Sacrário da Virgem*.

Pois como todos nós sabemos pela imagem fotográfica, ou talvez melhor ainda, por alguma descrição feita da *Custódia* de Gil Vicente, esta foi pelo mesmo autor, dedicada à Virgem da Anunciação. Como podemos ver, a sua imagem foi colocada ao nível dos Apóstolos, do lado direito, e com uma simetria ao eixo vertical da peça, do lado esquerdo, foi colocada a imagem do Anjo da Anunciação, o Arcanjo Gabriel com o ceptro na mão, ambos protegidos pelas torres dos anjos músicos, remetendo assim o autor para a ideia do *nascimento* de Cristo.

Isso mesmo expõe no seu Auto quando diz que Cristo, *a iguaria*, *que na mente divinal foi guisada*, pois assim está referir todo o *mistério* desde a ideia da sua vinda ao mundo, da sua presença no útero de sua mãe, do seu nascimento: *a iguaria foi por mistério preparada no Sacrário Virginal*. Ou do mesmo modo se pode ler na associação: *pelo mistério da eucaristia preparada, a hóstia será depositada (coberta), no Sacrário da Virgem, a Custódia de Belém*.

A *iguaria* resultante – *a fruta deste jantar* – é a *hóstia consagrada*, muito bem *coberta*, bem protegida, tanto como o corpo de Deus ainda no ventre de sua mãe protegido pelo Espírito Santo. Pois assim ficámos a saber pela Visitação que a Virgem fez a sua irmã Isabel, a mãe de João Baptista, assim também na Custódia a imagem da Virgem tem uma pomba por cima, e assim também o corpo de Cristo no viril da Custódia, estará coberto por uma cúpula que serve de base ao compartimento onde se encontra a pomba do Espírito Santo, que assim o cobre e protege.

Da divindade cercada, pois tal como Cristo se rodeou pelos seus Apóstolos, assim está a hóstia na Custódia, cercada pelas imagens dos Apóstolos, pela Virgem, pelo Arcanjo Gabriel, e mais acima pelos profetas, e por toda a hierarquia angélica, toda a divindade da Igreja.

Por fim, *a fruta deste jantar*, o Corpo de Cristo, constituído pela *hóstia* depois de *consagrada*: assim como Cristo crucificado, foi (é) dado a Deus, *padre eterno*, *em oferta*, também a hóstia após a sua consagração, *preparada pelo mistério da eucaristia* é depositada na Custódia, sendo assim dada a Deus pai Todo-Poderoso, o *padre eterno*, pois a sua representação com o planeta na mão, dominando e regendo tudo e todos, ocupa o lugar (espaço) mais alto na *Custódia*. E nesta como na estrofe, a *Virgem* tem um lugar de destaque: o *Sacrário Virginal*.

Completaram-se os sete versos da estrofe que descreve a *Custódia de Belém*, concretizando o seu significado, o mistério divino da Santíssima Trindade, Deus pai, Espírito Santo, e Cristo na hóstia. Todavia, mais importante para o sentido do Auto, é o enlace das duas estrofes, é o guisado da iguaria, o sacrifício de Cristo, pois só após o guisado é que pode surgir o fruto do jantar.

O esplendor artístico – com a música da época e mais espectáculo

Depois da informação na acção do Auto de que o Corpo de Cristo está protegido na Custódia (*Sacrário Virginal*), destapa-se o *guisado*, o crucifixo que pelos versos a seguir terá ainda o corpo de Cristo, e procede-se à figuração da sua adoração, tal como sucede nas cerimónias litúrgicas e como se diz na didascália do Auto: *Apresenta São Jerónimo à Alma um crucifixo que tira de entre os pratos, e os doutores o adoram cantando Domine Jesu Christe...* Trata-se de um moteto a quatro vozes, para *soprano, contralto, tenore e baixo*, de Josquin des Prés, cuja primeira edição é de 1503.²¹

A palavra é então dada à Alma, ao Papa Júlio II, que faz a sua contrição: *Com que forças, com que espírito te darei triste louvores...* E depois, Agostinho convida todos a acompanharem o percurso do Papa numa sexta-feira santa, evocando assim a cerimónia do dia em que é celebrada a morte de Cristo. Supostamente dirigem-se às iniciadas obras da Basílica de São Pedro de Roma, o relicário do *Corpo de Deus*, como o conjunto dos crentes da Igreja reunidos.

No *Auto da Alma*, em cena, as personagens dirigem-se em cortejo organizado, ao *muimento*, o relicário – a *Custódia de Belém* – onde, na *acção dramática*, supostamente estará o *corpo de Cristo* depositado.

É evidente que o percurso será acompanhado com uma das músicas da época, a música mais apropriada à ocasião, e aos tempos do Papa Júlio II, e de Manuel I de Portugal, criadas para o *Te Deum Laudamus: te Dominum confitemur...*

Convém lembrar, crentes e não crentes, que nos termos da doutrina da Igreja a cerimónia de sexta-feira santa é de festa, a Igreja celebra o sacrifício do filho de Deus para salvação do homem. O *Te Deum Laudamus* é um hino de exaltação de fé e louvor. A saída em cortejo é uma apoteose final que se conclui com a adoração do Corpo de Deus no *muimento*.

Assim, ao Papa Júlio II são prestadas todas as honras, sendo a Alma homenageada em triunfo pela nova Igreja Romana. Tal como antes, enquanto sentada na sua Cadeira, agora, ao longo do percurso que a leva ao *muimento*, dirigindo o cortejo com toda a majestade, toda a honra e grandeza, da Arte, da Música (da Renascença italiana), em suma, é agora muito mais a Igreja *romana imperial*, do *espectáculo*

21 in Luigi Cataldi, icking-music-archive.org

imponente, como aliás já referimos em outras publicações sobre Gil Vicente e os seus autos da *primeira fase*. Assim devem ser também os cenários, e a encenação desta parte final do *Auto*, com a *Custódia de Belém* a destacar-se.

A segunda parte do *Auto da Alma*, não constitui ainda um espectáculo de Ópera, está ainda longe disso, mas é já *um espectáculo de teatro musical*,²² no seu verdadeiro entendimento, um espectáculo devidamente integrado, com a fala, o canto a solo, os coros e a música quase constante.

Para uma reconstituição

Uma reconstituição da peça, com uma correspondência da música respectiva em cada caso, parece-nos ainda muito difícil. Contudo, sendo certo que as pesquisas devem continuar, podem no entanto ser permitidos ensaios e avançadas propostas no sentido de recriar, tanto quanto possível, aproximações à forma original. Sendo certo também que conhecido o seu sentido, os conteúdos e significados do auto – as questões que nos parecem ser fundamentais – a sua encenação deve partir destas, para a recriação de uma forma do todo da obra, seja mais próxima da época, – numa reconstituição mais rigorosa – seja outra forma mais actual.

Em termos da estrutura formal da peça há que ter em consideração as duas partes, a primeira parte para desencadear o riso aberto de uma comédia, e a segunda parte concebida como um espectáculo, onde a música percorre a sua História e se desenvolve no tempo acompanhando a acção dramática irónica com as destacadas intervenções da Madre Igreja dirigindo o espectáculo e marcando a ironia pelas atitudes e pela sequência dos episódios da acção que se desenrola.

Mais complicado é o restauro da obra. Restará incompleta com os muitos cortes que sofreu, mas mesmo assim deve ser encenada sem grandes perdas.

Há ainda que considerar que tudo o que apresentámos, e o que mais adiante ainda referimos, constitui a nossa leitura da obra e das obras de Gil Vicente. Trata-se de um trabalho de análise e criação, ou recriação. Nada que outras pessoas não possam fazer chegando a outras conclusões. O *texto da obra*, embora com falhas, aí está disponível a todos para ser estudado e interpretado. Pode até ser que haja quem encontre na forma do texto da obra menor ou maior número de cortes do que aqueles que nós encontramos, que entenda as obras de qualquer outro modo, que crie uma outra imagem de cada peça e até do autor.

Para a elaboração do nosso trabalho a sociedade política e cultural da época foi tão importante como a obra e o autor, e foi ao seu estudo que nos dedicámos.

²² De certo modo a *Revista à Portuguesa* é apenas uma degenerência do *teatro vicentino*, lido, aplicado, e repetido ao longo de séculos, pelo *parvo*, pela *alma simples*.

Sobre a figuração dos problemas políticos sociais e ideológicos pelos autores portugueses do início do século xvi, convém deixar aqui algumas palavras.

Gil Vicente trata as questões ideológicas, políticas e sociais em muitas das suas obras, e até na sua última peça, *Floresta de Enganos*, explora *este mundo* – Templo de Enganos – do *Auto da Alma*, pois *todo o mundo anda enganado*, uma expressão do *Enquiridion*, cujo tema voltou a ser tratado no *Elogio da Loucura*.

Todavia, tal como o teatro, também a literatura, toda a cultura portuguesa do século xvi é rica no tratamento das questões sociais e ideológicas do século, como a liberdade de pensamento e de expressão, a liberdade e os direitos sociais e políticos de todos os cidadãos, etc., mas completamente desconhecida dos portugueses.

No início do século xvi, encontramos na literatura portuguesa o interesse por questões políticas e sociais. Mais próximo a Gil Vicente um destacado João de Barros com as suas palavras em forma de metáforas, de quem já adiantámos trechos de algumas das suas obras. Mas devemos ainda referir Bernardim Ribeiro evocando o exílio a que ficaram sujeitas muitas pessoas na época, com *Saudades (Menina e Moça)*. Ou mesmo o Garcia de Resende que, como diz Gil Vicente, *ainda que tudo entende* acompanha o poder feito um peixe em cardume, tem muitas análises político-sociais importantes. E mais tarde Sá de Miranda, António Ferreira, etc..

Hoje, tal como constatamos no dia a dia, o que os políticos portugueses têm procurado fazer é apenas imitar o que os outros fizeram *lá fora*, e assim também os responsáveis das Artes e da Cultura, que correspondendo aos anseios destes políticos, apenas procuram cá dentro, o reflexo do que lá fora se fez. Nesta caverna a maioria *assombrada* domina. Se assim o constatamos na política, o pior é ainda nas artes plásticas, onde todos têm sempre uma palavra a dizer, pois qualquer um se pode apresentar como perito (muito mais em arte contemporânea), onde uns como Hípias, considerados os maiores especialistas, com várias publicações no ramo; outros mais como Íon, divinamente inspirados, ocupam os lugares nos organismos de definição e decisão política no domínio destas Artes plásticas. Sem que os políticos alguma vez se apercebam que *quem não possui uma técnica não está capacitado para conhecer bem o que se diz ou se faz no domínio dessa técnica*.

As Artes plásticas, vistas por *estes especialistas*, segundo o seu *não dito* produzem uns bonecos, ou uns *ícones* que afinal são apenas objectos, trabalhos manuais de qualquer habilidoso ou *dotado...*, e segundo o que dizem, as produções dos artistas, *exprimem as suas emoções*, são as suas “*expressões*”.

Tal como as *Ciências* e as *Técnicas* da Educação de Infância se alargaram a todo o Sistema de Ensino, até aos últimos anos do ensino Secundário, e pretendem agora alcançar o Superior com a *Ciência Viva*, do mesmo modo, as *Teorias Infantis* da Educação de Infância, têm servido e servem para o Mundo das Artes Plásticas. Haverá quem as aplique também ao Teatro!? Deixemos a ironia a Gil Vicente.

Além de tudo o mais, como referimos no nosso trabalho *Gil Vicente e Platão, Arte e Dialéctica*, as nossas leituras e interpretações, como as posições assumidas, não são definitivas, correspondem apenas ao estado actual das nossas investigações e ao processo de trabalho que desenvolvemos com a necessária sensibilidade, ob-

servação e experimentação, com a reconstrução analítica da cultura, da sociedade da época, e da recriação da obra de Arte nesse contexto.

Nós produzimos uma possível reconstituição do sentido, dos conteúdos e significados da obra, da sua *hiponóia*..., da sua estrutura formal e até de algumas cenas em mais pormenor. Contudo, as formas que visualizamos, as suas formas presentes num *palco*, em certas partes permanecem na nossa mente com alguma indefinição, e só nos será possível reconstituir a(s) peça(s) se alguma vez tivermos oportunidade de a(s) encenar. O que neste país de origem do autor dos autos, *paraíso de compadres*, não nos parece que isso venha a ser possível.

Conclusão

O *Auto da Alma*, evidencia assim o profundo conflito entre o que é doutrinado por Erasmus no seu *Enquiridion*, o Homem como (Cavaleiro, Soldado) *militante cristão*, e a realidade da sua época, a realidade que está a ser construída pelo Papa Júlio II, figurada pela *realidade de facto* da *acção dramática*.

Podemos ler na acção da peça a análise crítica de Gil Vicente, dirigida a um e ao outro, aos dois lados em confronto ideológico, às duas visões da época: uma de Erasmus, ainda mergulhada nas ideologias da Idade Média, tentando restaurar a pureza *ideal* de um suposto passado *cristão primitivo*, baseado na doutrina de São Paulo; a outra de Júlio II, a visão romana e Imperial, baseada no Poder Institucional da Igreja Madre, definida e criada pelos santos doutores, mas renovada, renascida, Renascentista. Contudo, como a realidade da vida, como Gil Vicente evidencia, as duas posições são também contraditórias em si mesmas...

Erasmus expõe a liberdade individual de qualquer alma poder interpretar a Bíblia, traz consigo a modernidade, o individualismo, a liberdade de pensamento e sua expressão, enquanto que Júlio II fixa, mantém e impõe os dogmas medievais, as relíquias e os rituais tradicionais do passado, o espectáculo da oração. Assim, na acção do *Auto* podemos ler a dialéctica da vida real, ao ver, observar, a dialéctica da obra de arte que se concretiza na *acção dramática* e se desenvolve ao longo da representação da peça.

Representando-se: ***a consciência humana (do indivíduo) no uso do Poder, e a liberdade de pensamento e expressão, perante a necessidade de tomar decisões com o sacrifício dos valores pessoais em favor de valores mais importantes para a sociedade humana.***

Sobre os hereges e apóstatas

Ainda antes da apresentação do Auto, devemos lembrar apenas mais um trecho das *Ordenações Manuelinas*, como ilustração, que com os Título III – *Crimes de lesa Majestade...* – e Título IV – *Dos que dizem mal d'el-Rei* – que apresentámos no início (página 4) mostram claramente que, uma forma muito eficaz de censura em tudo semelhante à Inquisição, estava bem instalada em Portugal, talvez até com formas mais eficazes e agravantes, já que menos regulamentadas.

Ordenações Manuelinas
LIVRO V

TÍTULO II.

Dos Hereges e Apostatas.

O CONHECIMENTO do crime da heresia pertence principalmente aos Juizes Ecclesiasticos, os quaes deuem veer e julgar os feitos dos hereges segundo acharem por Dereito. E quando elles condemnarem alguës hereges por suas sentenças, porque a elles nom pertence fazer as taes execuções por

DOS HEREGES E APOSTATAS.

15

serem de sangue, deuem remeter a Nós os condemnados, com os processos que contra elles forem ordenados, ou as sentenças que contra elles derem, pera os Nossos Defembargadores verem os ditos processos, ou sentenças, aos quaes Mandamos, que as cumpram, punindo os ditos hereges condemnados como por dereito deuem; e aalem das penas corporaes, que aos culpados no dito maleficio forem dadas, serem seus bens confiscados, pera se delles fazer o que Nossa merce for, posto que filhos tenham.

A apresentação do Auto

Este Gil Vicente que temos apresentado, não se parece com aquele que até agora se tem encontrado nos manuais. Este, nada tem de medieval, talvez nem de religioso! Grande parte dos artistas da Renascença que realizaram obras de carácter religioso e trabalharam para a Igreja, e nas igrejas, não eram crentes. E pelo conjunto completo da obra de Gil Vicente acreditamos que também é o seu caso, contudo, será sempre uma afirmação impossível de comprovar, tal como a inversa. Nós, a este respeito, quanto ao *divino*, tomamos a atitude de Sócrates, aquela que podemos ler no *Fedro*, que não está disposto a enveredar por grandes emaranhados de tramas e reconstituição de *multidões de seres prodigiosos, e o absurdo de outros tantos monstros lendários*, afirmando que *não tem tempo para essas coisas (...): ainda não fomos capazes de conhecer a obra do dramaturgo (...) parece-nos ridículo, sem ter ainda esse conhecimento, dedicarmo-nos ao exame do que nos é estranho. Em face disso, deixando pois essas lendas de parte (...), não as examiná-mos, dedicámo-nos ao estudo da obra de Gil Vicente.*

A Corte portuguesa na época, era na Europa a mais rica, e senão a mais culta, era com certeza a mais avançada em termos científicos. As suas elites eram compostas por portugueses e estrangeiros de toda a Europa, do Médio Oriente, da Ásia e das variadas regiões do norte de África, o que dava ainda mais brilho ao meio cultural envolvente. Gil Vicente é um exemplo desta afirmação quanto à cultura, à Arte, e até à filosofia, e toda a sua obra, melhor que quaisquer palavras, o demonstra. Em Gil Vicente, podemos hoje ver uma das figuras mais destacadas da cultura universal. Caberá ao historiador, que não a nós, procurar e saber ler a documentação que comprovará aquelas outras áreas. De facto, embora quase todos os vestígios do que acabamos de dizer tenham desaparecido, não em 1755, mas desde logo entre 1516 e 1518... 1524, 1580..., a pouco e pouco, as cartas geográficas irão sendo descobertas, as obras irão sendo lidas, o conhecimento irá sendo reorganizado, a História sendo reescrita não apenas pelos vencedores na força numérica ou nas armas. E até mesmo na versão castelhana alguns nomes portugueses se irão esclarecendo.

Neste texto que acompanha o Auto não pretendemos reconstituir uma encenação, mas apenas *exemplificar, pelo sentido de alguns dos diálogos*, o sentido do Auto, os conteúdos e significados conforme a nossa análise. Só a experiência da encenação da peça nos poderá mostrar os pormenores necessários a uma reconstituição, e sem meios, não tivemos oportunidade de experimentar a encenação, que consideramos fundamental a uma descrição correcta.

Imaginemos então o que se terá passado, com a encenação do *Auto da Alma*.

Lembramos que já antes nos referimos ao cenário do *Auto da Alma*, e aqui o vamos recordar sucintamente. Lembramos que para Gil Vicente, como homem da Renascença, os cenários eram em geral sumptuosos, ricos e repletos das mais variadas intervenções artísticas, e nas formas, nada que aparentasse a cultura ou a época medieval.

Os cenários do dramaturgo, como as peças, eram (integrados) *retirados* da realidade. No caso deste auto, que terá sido programado para ser *integrado* numa visita às obras de construção do Paço Real da Ribeira, Gil Vicente aproveita o local e a fase de construção da capela, para aí fazer representar o auto. Um espaço bastante amplo, ao ar livre, onde ainda não se separa o interior do exterior da Igreja. Nos estaleiros terão sido colocados no sentido longitudinal da planta da capela, os palanques (cadafalsos) para a mais nobre assistência, com um lugar de destaque, uma tribuna para a família real, tudo bem revestido de panos coloridos, pinturas, tape-

tes e talvez até tapeçarias. A guarda real fardada de gala e abundante, e muita gente: escravos (servidores) e homens livres, mouriscos, índios do Brasil, indianos e outros asiáticos, e muitos africanos acompanham a Corte. Porque, embora o rei não esteja presente, grande parte da Corte está em Lisboa, e além disso, Leonor assume ainda a direcção de muitos projectos e está ainda envolvida por um séquito enorme, não apenas de artistas.

Do entardecer ao anoitecer, em sexta-feira santa, realizam-se as cerimónias da paixão de Cristo, e de seguida, – ou mais provavelmente antes, ao entardecer, a julgar pelos versos finais – em primeira representação dedicada à rainha velha, assiste-se ao *Auto da Alma*.

Iluminação, queima de ervas aromáticas, inúmeras bandeiras e estandartes, fitas coloridas, cordões de guardas e músicos em trajes de gala, bem como vários outros elementos enquadram e delimitam o lugar onde se vai apresentar a encenação.

O lugar apresenta algumas das pilastras já edificadas, ou cuja construção foi apenas iniciada, tanto as da *capela-mor* como as do portal principal, e, do lado exterior da capela, o pátio de entrada ou do claustro, serve de cenário ao exterior da igreja. Exterior e interior da futura igreja, capela real, são um espaço único, o palco!

No centro do futuro transepto, já reconhecível, Gil Vicente terá colocado um baldaquino, quatro pilares com uma cobertura, na frente um frontão clássico, tal como se pode observar na pintura portuguesa da época. Um baldaquino suficientemente amplo, onde os quatro doutores, *pilares* da Igreja, fora do baldaquino – cada um junto do seu pilar, segurando um recipiente contendo uma relíquia devidamente coberta – pudessem ficar afastados da mesa colocada no seu centro, o altar. Ou, talvez os pilares sejam cilindros, feitos em madeira, devidamente pintados, mas de modo a suportarem uma abertura ou um nicho, onde, em cada um se instala um doutor. Assim, tal como as relíquias estavam projectadas para serem integradas na Basílica de São Pedro de Roma.

Um pouco mais atrás, na direcção da *capela-mor*, a Cadeira papal, espera a Alma que aí se sentará a presidir ao *ofício* e a ser servida sob a direcção da Madre Igreja Santa.

Mais atrás, ou talvez melhor, junto da tribuna real, bem guardada, com toda a segurança da guarda real, e coberta para se não mostrar antes do fim da representação do auto, está a *Custódia de Belém*, para a qual se hão-de dirigir as personagens no cortejo final. Um ritual de procissão dirigida pela Santa Madre Igreja, com a Alma em lugar de destaque e o Anjo atrás, e estes dois, enquadrados pelos quatro doutores.

Na época, a figura da Igreja que melhor a representa é o *Cardeal*... Tanto o gorro cardinalício como a cor vermelha das suas vestes, constituem a melhor imagem desta figura. Além disso são os bispos e os cardeais que assistem ao Papa nas cerimónias da paixão e providenciam, como no auto, todo o serviço litúrgico. Na época está bem acesa a crítica ao poder, à riqueza e devaneio dos prelados de Roma. Os santos doutores vêm identificados pelas suas vestes, dois são Bispos (Agostinho e Ambrósio), um é eremita (Jerónimo) e Cardeal, e o outro é um frade, Tomás de Aquino, que substitui o Papa Gregório Magno. Dois Papas eram demais!

A entrada dos quatro doutores, como toda a actividade destas personagens durante o auto, será dirigida pela Madre Igreja (o cardeal paramentado de vermelho), que logo de início e em silêncio os manda entrar em cena pela sua ordem cronológica: Jerónimo, Ambrósio e Agostinho. Já a assistência (cult) *recordou* e *reconheceu* (preceitos técnicos de Platão e Aristóteles), naquelas personagens as figuras dos santos doutores da Igreja, quando, depois de todos verem entrar um eremita, e dois bispos, – com a esperada ansiedade – esperam ver entrar o Papa Gregório Magno – há um atraso programado de modo a dar tempo à assistência para reflectir e prever a sua entrada – em vez disso, é atirado (empurrado) para a cena um frade, e o riso

aberto do público é imediatamente desencadeado. Muitos reconhecerão nele Tomás de Aquino, mas para fazer rir e identificar as críticas que correm pelo mundo, é suficiente a figura de um frade em vez do esperado Papa, o quarto doutor.

Com esta cena de texto mudo, o público mais culto pôde *reconhecer* desde logo a referência ao *Enquiridion* de Erasmo. Assim, ainda sem que uma única palavra em cena fosse ouvida, já os mais avisados sabem que se vai ver uma *paródia* ao *Manual do Cavaleiro Cristão*. Erasmo omite sempre Gregório Magno dos doutores da Igreja e ao mesmo tempo critica abertamente Tomás de Aquino, os teólogos modernos e os seus rituais, sem nunca o nomear.

Depois da Madre Igreja arrumar os doutores nos respectivos lugares, mandará avançar Agostinho ao centro para apresentar a peça, que após a apresentação regressa ao seu lugar, e antes mesmo de aí chegar já estão entrando em cena do outro lado, do lado de fora da projectada igreja, a capela real, a Alma com o Anjo que a segue e aconselha.

O Anjo Custódio e os Diabos, vêm caracterizados como tal, mas tanto o Anjo como o primeiro Diabo (o principal), vêm com máscaras da Alma, pois são parte do seu próprio ser, do ser da pessoa humana figurada nos seus três componentes: a (1) alma, o seu (2) espírito (vai para onde veio), e o seu (3) corpo (terreno, deste mundo) – tal como na concepção de Erasmo no *Enquiridion* – o *espírito* é a parte angélica e o *corpo* é o pecado, a *alma* está indecisa *não sabe para que lado* (o do corpo ou o do espírito) *há de ir*, mas tem *livre arbítrio* e vontade soberana.

A figura da Alma, como todas as figuras deste auto, é uma figura masculina, é a figuração do Papa Júlio II. que na entrada em cena, traz na mão o *Enquiridion*. A personagem não vem vestida como Papa, ainda não o será. Só no decurso do Auto é que este Mundo, o Diabo segundo Erasmo, o aprontará com as vestes respectivas e lhe colocará os anéis. De entrada, a personagem vem em *pelote* (espécie de túnica, roupa comum da época) ou com roupa própria de soldado (cavaleiro), Júlio II foi o Papa soldado, ainda de *corrupção separada*.

O Anjo será na segunda parte o Arcanjo São Miguel, traz com ele a Bíblia (as Sagradas Escrituras) – a *espada luminosa*, – e o *Enquiridion*, um livro mais pequeno, o Manual – a *adaga*, – estará na mão da Alma. Os livros serão depois trocados pela espada e pelo ceptro papal. No início, o afastamento do Anjo, dever-se-á à necessidade de ler e (pelo *espírito* da Alma) estudar a Bíblia, enquanto a Alma lê o *Enquiridion*, e o afastamento do Diabo decorre da aproximação do Anjo. Ambas as figuras são parte da consciência da Alma e por isso, entre si, não se vão encontrar. E com a transformação do Anjo em São Miguel Arcanjo, também o Diabo, alvoroçado e em convulsões, retirando a máscara se irá converter em Satanás.

As referências à *espada luminosa* serão referências à Bíblia e ao *Enquiridion*. O clima na primeira parte do auto é de comédia, paródia deliberada, uma crítica mordaz a Erasmo. Na segunda parte, depois da entrada na igreja, o clima passa a ser de ironia declarada aos rituais, às relíquias, às formas exteriores de culto. Tal como Erasmo evidencia e que não era novidade.

Trata-se portanto de uma peça cômica, para fazer rir francamente. Não se ofende nem se ridiculariza ninguém, mas a crítica para quem a souber ver e interiorizar (ler) é bastante contundente. Não se trata de uma luta entre o bem e o mal, pois, uma e outra coisa estão sempre presentes, pois nisto Gil Vicente segue Platão, como irá confirmar em *Floresta de Enganos*, ao sugerir que Erasmo procurando um bem, sem o saber está a praticar involuntariamente um mal, enquanto que Júlio II pratica um mal voluntariamente, e só esta última atitude é própria das pessoas boas. Ou o inverso, Júlio II pratica involuntariamente um mal, e Erasmo voluntariamente! Ao leitor e ao público caberá a decisão final. Se ela existe!

Vejamos então o texto que nos ficou deste auto de Gil Vicente.

No preâmbulo deste auto também se poderia ler que teria sido representado (feito) a Leonor em Lisboa, nos Paços da Ribeira, na noite de endoenças, e mais tarde, apresentado, representado a el-rei seu irmão.

O curto texto que precede o *Argumento* pode ter sido escrito mais tarde.

Este auto presente foi feito à muito devota rainha Dona Leonor, (e representado ao muito poderoso e nobre rei Dom Manuel seu irmão, por seu mandado), na cidade de Lisboa nos Paços da Ribeira, na noite de endoenças.

No argumento do auto é criada uma analogia entre a estalagem nos caminhos, e a *Pousada com mantimentos da estalajadeira das almas*, para que *nesta caminhante vida*, lhes possa dar refeição e descanso que lhes permita recuperar forças para voltar ao seu caminho nesta vida, em direcção à eterna morada de Deus, pois como diz o Anjo, parafraseando Erasmo de Roterdão: *que ainda que estais, vós is donde viestes...*

Assim, logo a seguir, a intervenção de Agostinho com a apresentação do auto, completará o argumento: *foi necessária, pensada para as almas (a guarida)...*

Pousada com mantimentos... Os manjares são as relíquias da paixão, que são também o núcleo fundamental em volta do qual se constrói a nova Basílica, iniciada em Abril de 1506. A analogia completa-se melhor com a necessidade da estalagem, a estalajadeira já existe.

A sede do Bispo de Roma foi, e ainda é, a Basílica de São João de Latrão. Na época está em ruínas, a Cadeira Papal e a mesa de São Pedro – *a mesa é o altar* – não têm lugar. Com sede na Basílica, a Madre Igreja, é a Igreja Instituição, estalajadeira das almas – representada por um dos seus cardeais.

Auto da Alma Gil Vicente

1508

Este auto presente foi feito à muito devota rainha Dona Leonor, e representado ao muito poderoso e nobre rei Dom Manuel seu irmão, por seu mandado, na cidade de Lisboa nos Paços da Ribeira, na noite de endoenças.

Era do Senhor de 1508.

Argumento:

Assim como foi cousa muito necessária haver nos caminhos estalagens para repouso e refeição dos cansados caminheiros, assim foi cousa conveniente que nesta caminhante vida houvesse uma estalajadeira para refeição e descanso das almas que vão caminheiros para a eternal morada de Deus.

Esta estalajadeira das almas é a Madre Santa Igreja, a mesa é o altar, os manjares as insígnias da paixão.

Cena 1: Apresentação da obra.

A cena pode dividir-se em três quadros: o primeiro é sobre a necessidade da Basílica de São Pedro, justifica o *cenário*; o segundo sobre os mantimentos, o sacrifício de Cristo; e o terceiro sobre a fundação da Igreja para apoio das almas. Cada quadro corresponde a um enlace, a duas estrofes. Aproximando-se do público a quem se dirige em especial o auto, em seis estrofes emparelhadas, Agostinho apresenta em tom coloquial o que constitui um dos suportes – a necessidade da Basílica – da peça. É pois, uma elocução explicativa, encadeada. Não há lugar recitação!

Aqui, as estrofes pares completam a sua anterior, justificando o que na ímpar se afirma – é ainda a norma desde *Visitação* – mas há uma continuidade entre cada enlace, que é realizada no início de cada um por uma réplica da conclusão lógica do enlace anterior, sublinhando assim o tom de colóquio, *de entre as estrofes* para os enlaces.

Assim: o que foi necessário pensada para as almas, foi que houvesse alguma maneira de guarida.

Isso mesmo é sublinhado de uma outra forma: *Pousada com mantimentos, mesa posta...* Para introduzir uma nova ideia: os dobrados mantimentos que o filho de Deus *comprou penando*.

Explicando Agostinho que a morte do filho de Deus foi uma avença em nosso benefício, para nos dar o paraíso – por nossa conta antecipada, em proviso – e logo que feito o preço, por sentença de Deus foi julgada a paga, e por ele recebida. Sublinha-se a sua morte, para com ela justificar o empreendimento da criação da Santa Madre Igreja, que assim pode consolar as almas nesta vida caminheira, *na triste carreira desta vida*, por meio daquela avença paga antecipadamente, como provisão.

E desta prefiguração trata a obra seguinte.

Está posta uma mesa com uma cadeira.

Vem a Madre Santa Igreja com seus quatro doutores: santo Tomás, são Jerónimo, santo Ambrósio, santo Agostinho, e diz Agostinho:

[Prólogo]

1			
Agostinho	Necessário foi, amigos,	1e	
	que nesta triste carreira		
	desta vida,		
	pera os mui p'rigosos p'rigos	5	
	dos in'migos,		
	houvesse alguma maneira		
	de guarida.	2e	
	Porque a humana transitória		
	natureza vai cansada	10	
	em várias calmas,		
	nesta carreira da glória		
	meritória,		
	foi necessário, pensada		
	pera as almas...		
2		3e	
	Pousada com mantimentos!	15	
	Mesa posta em clara luz		
	sempre esperando,		
	com dobrados mantimentos,		
	dos tormentos		
	que o filho de Deus na Cruz	20	
	comprou penando.	4e	
	Sua morte, foi avença,		
	dando, por dar-nos paraíso,		
	a sua vida...		
	Apreçada sem detença,	25	
	por sentença,		
	julgada a paga em proviso,		
	e recebida.		

29: Correção: À... (ou) A...

Ha sua mortal empresa

O *Espírito* (Anjo) como parte *divina* da Alma, segue-a de perto, como Anjo da Guarda protege o *caminho, a vida...*

Agostinho encaminha-se para o seu lugar junto da sua pilastra, enquanto se aproxima a Alma com o Anjo atrás.

Cena 2: Caracteriza a Alma, conforme o *Enquiridion*.

O sentido dos versos desta e da cena seguinte, é apenas uma concretização do sentido que Erasmo apresenta no *Enquiridion* para definir o Homem, que seria composto de duas, ou três partes: o *espírito* que é a parte *divina* (Anjo); o corpo que é a parte *mundana* (Diabo); e a Alma, que pende para um ou outro lado, que se junta a um dos dois lados.

7e. Entra o Anjo Custódio do Papa, o Arcanjo São Miguel, encoberto com a máscara da Alma, traz consigo as *Sagradas Escrituras*, (a *espada luminosa*). A Alma entra simulando a leitura do *Enquiridion* que traz na mão. O tom da dicção do Anjo, é de *leitura*, de aprendizagem e ensino da Alma. A primeira parte da *acção* é para soltar o riso. E após breve pausa, o Anjo, em dicção de leitura, repete: *Planta sois...* Depois, com voz mais firme e pronunciada: *Vossa Pátria...* Sublinhando bem: *herdeira...* da *glória* como cavaleiro cristão – o Papa *soldado*, concluindo em voz de comando, enfadada: *Andai prestes!* – e a leitura do *Manual* continua.

O público *reconhece* e *recorda* o texto do *Enquiridion*, desde este primeiro quadro até à intervenção da Alma, do verso 60 ao 62, e do 67 ao 70, apresentam-se já duas frases que alertam até o espectador menos atento.

3

A sua mortal empresa
foi santa estalajadeira,
Igreja Madre,
consolar à sua despesa
nesta mesa,
qualquer alma caminheira
com o padre!

5e

30

35

6e

E o Anjo Custódio aio...
Alma que lhe é encomendada,
se enfraquece
e lhe vai tomando raio
de desmaio...,
se chegando a esta pousada,
se guarece.

40

[I - Parte]

Vem o Anjo Custódio com a Alma, e diz:

4

Anjo Alma humana, formada
de nenhuma cousa feita,
mui preciosa,
de corrupção separada,
e esmaltada
naquela frágua perfeita
gloriosa.

7e

45

8e

50

Planta, neste vale posta
pera dar celestes flores
olorosas...
E pera serdes tresposta
em a alta costa,
onde se criam primores
mais que rosas.

55

5

9e

Planta sois, e caminheira,
que ainda que estais, vós is
donde viestes...
Vossa pátria verdadeira
é ser herdeira
da glória que conseguis...
Andai prestes!

60

Já não é só o sentido e o conteúdo do livro de Erasmo que está a ser seguido, mas até as suas *figuras de estilo*.

Um ponto não esteis... É iniciativa do Anjo (*espírito* da Alma), que se dirige à Alma de modo enfadado. Aqui é uma “directa” de Erasmo, do *Enquiridion*.

Cena 3: Caracteriza o Anjo, e completa o *espírito* pelo *Enquiridion*.

11e. Com a intervenção da Alma vai ficar caracterizado o Anjo Custódio que constitui o *espírito* da Alma: está fora de si, como a parte da sua consciência que o defende com a *espada luminosa*, as *Sagradas Escrituras*.

Neste quadro a Alma dirige-se ao Anjo fazendo a prece como se não o visse, até que o distingue perfeitamente, dizendo: *Oh, precioso defensor...*

Num segundo quadro a Alma dirige-se ao Anjo de uma forma mais coloquial e o Anjo responde-lhe na mesma forma de dicção.

O colóquio é curto: *em fim*, em último caso, cabe à Alma *resistir...* O Anjo, como *espírito da Alma*, expõe a doutrina filtrada por Erasmo, o clima torna-se mais sério, o Anjo toca nos pontos sensíveis de Júlio II, as herdades (heranças), riquezas, e os seus desafios. Requer que abandone aquelas pompas à maneira romana, as honras imperiais, que abdique dos seus bens, e dos territórios do Estado, desista da luta contra Veneza e de uma grande Itália, e por fim, que se deixe de vaidades – porque são confrontos e combates pouco próprios de um Papa. Apelo à consciência.

Cena 4: Conclui a caracterização do Homem do *Enquiridion*.

15e. O Anjo (o *espírito* da Alma) vai agora discursar, o *Manual* está estudado e o clima sério mantém-se.

Alma bem aventurada,
dos anjos tanto querida,
não durmais...
Um ponto não esteis parada,
que a jornada
muito em breve é fenecida,
se atentais.

10e

65

70

6

11e

Alma

Anjo que sois minha guarda,
olhai por minha fraqueza
terreal...
De toda a parte haja resguarda!
Que não arda
a minha preciosa riqueza
principal.

75

12e

Cercai-me sempre ao redor,
porque vou mui temerosa
de contenda...
Ó precioso defensor,
meu favor,
vossa espada luminosa
me defenda.

80

7

13e

85

Anjo

Tende sempre mão em mim,
porque hei medo de começar
e de cair...
Pera isso sou, e a isso vim,
mas em fim
cumpre-vos de me ajudar
a resistir.

90

14e

Não vos ocupem vaidades,
riquezas, nem seus debates...
Olhai por vós!
Que pompas, honras, herdades
e vaidades,
são embates e combates
pera vós.

95

Nos três quadros seguintes, o *espírito* da Alma (o Anjo) vai repetir a concepção que Erasmo expôs do Homem e que apresenta no *Enquiridion*, para definir o comportamento de cada parte:

a) Em 15e-16e, a *alma*, com livre arbítrio, isento, poderoso, livre entendimento, memória e vontade livres, criada para se juntar ao espírito;

b) Em 17e-18e, o *espírito*, o Anjo que vem ajudar a Alma, encaminhando-a a uma verdadeira vida espiritual; junto do qual a Alma deve permanecer;

(Verso 116: corrigimos, pela métrica, um possível erro tipográfico: *mui*, e não *muito*).

c) Em 19e-20e, o *corpo*, perigo do pecado pela carne, pelo mundo exterior e real, recomendando o Anjo, que a Alma se mantenha longe e alerta contra as armadilhas do pecado, do corpo e bens terrenos.

Concluiu-se assim uma caracterização muito precisa do que se passa nesta primeira parte: a consciência humana, confrontada com as decisões que a cada momento se colocam, repartida pelas três figuras.

Representa-se a consciência do homem comum como a do sábio, e de todos aqueles que se situam entre estes. A alma simples e a alma complexa. Mas também a alma de um *corpo social* mais complexo.

A dicção do Anjo é serena e didáctica, a Alma está bem atenta, mas com algumas distrações que o Anjo deve corrigir. Não há lugar a recitações ou ritmos especiais, senão ao compasso normal da fala em tom de discurso didáctico, interrompido por uma voz e uma dicção muito especial, de modo a advertir a Alma nas suas distrações.

- | | | |
|----|---|--|
| 8 | <p>Vosso livre alvidrio,
isento, forro, poderoso,
vos é dado
pelo divinal poderio
e senhorio,
que possais fazer glorioso
vosso Estado.</p> | <p>15e
100
105
16e</p> |
| | | |
| 9 | <p>Deu-vos livre entendimento
e vontade libertada,
e a memória!
Que tendeis em vosso tento
fundamento,
que sois por ele criada
pera a glória.</p> | <p>110
17e
115
18e
120</p> |
| | | |
| 10 | <p>E vendo Deus que o metal
em que vos pôs a estilar
pera merecer,
que era mui fraco e mortal,
e por tal,
me manda a vos ajudar
e defender.</p> <p>Andemos a estrada nossa!
Olhai, não torneis atrás,
que o in'migo
à vossa vida gloriosa
porá grossa!
Não creiais a Satanás,
vosso perigo!</p> | <p>125
19e
130</p> |

Cena 5: O corpo, o *Mundo* real:

21e. Com a entrada do Diabo, retorna a comédia, o tom volta a ser de paródia, agora mais viva e alegre, a sua entrada vai caracterizá-lo, como um apelo à vida terrena, humana, de *libertação espiritual* e, logo após, num segundo quadro, a contraposição ao *Enquiridion*, um apelo ao gozo dos bens terrenos e prazeres corporais, justificando não se vislumbrar outro paraíso, *o mundo do espírito* é a alegria de viver. Reforça a ideia do primeiro quadro.

25e. No terceiro quadro a Alma mantém a sua seriedade avisada, e distancia-se da alegria provocante do Diabo. Este responde, com um apelo ao descanso, à despreocupação.

(Grande parte desta intervenção do Diabo foi cortada pela censura. A censura fez desaparecer outras referências relacionadas talvez com o paraíso).

Tentando recuperar os danos provocados pela Censura, ensaiámos a seguinte distribuição dos versos que ficaram.

24e

[x] outro remanso
não cureis de outro paraíso,
[xxx]
Esta vida é descanso
doce e manso.

165 Quem vos põe em vosso siso
[xxx]

25e

Deixai-me ir, que em al me fundo.
não me detenhais aqui.

[xxx]
Oh descansai neste mundo
[xxx]

170 que todos fazem assi.
[xxx]

E nos laços infernais,
e nas redes de tristura
tenebrosas
da carreira que passais,
não caiais...
Siga vossa fermosura
as gloriosas.

Adianta-se o Anjo e vem o Diabo a ela, e diz o Diabo:

11

Diabo

Tão depressa ó delicada!
Alva, pomba, pera onde is?
Quem vos engana
e vos leva tão cansada
por estrada,
que somente não sentis
se sois humana?

Não cureis de vos matar
que ainda estais em idade
de crescer...

Tempo há i pera folgar
e caminhar...

Vivei à vossa vontade
e a havei prazer!

12

Gozai, gozai dos bens da terra,
procurai por senhorios
e haveres...
Quem da vida vos desterra
à triste serra?
Quem vos fala em desvarios
por prazeres?

Esta vida é descanso
doce e manso,
não cureis doutro paraíso.

[xxx]
[xxx]
Quem vos põe em vosso siso
[x] outro remanso

- Faltará a seguir ou antes da estrofe 25e uma outra estrofe, o par do enlace (copla) 13. (+7 versos).

26e. No quarto quadro o Diabo apela aos bens das criaturas, aos bens corporais, aos prazeres e aos bens terrenos, pois a satisfação e os prazeres para a pessoa humana foram criados. São para ser gozados nesta terra. Deve até dar folga (alargar) às suas posses, à sua *passagem* (?). Contraponto ao Anjo, ao *Enquiridion*, pela imitação dos demais, *fazer como os outros* que passaram nesta *mesma romagem*...

28e. O quadro que fecha esta cena, é o apelo do Diabo à Alma, do corpo à alma humana. Na *dualidade*, a Alma tende para um ou outro lado da sua consciência: o espírito ou o corpo, isto é, o divino ou este mundo.

O autor manifesta a sua ideia de liberdade de pensamento, de liberdade humana: a alma humana impera, não deve a ninguém nada! O corpo apela à vontade para lembrar a satisfação dos seus desejos, zombando de quem a quiser repreender, ou de quem a quiser fazer reconsiderar as suas ações.

O Diabo afirma: voltar atrás e reconsiderar sem se atormentar por isso, enquanto que o *Enquiridion* recomenda seguir sempre em frente sem olhar atrás.

A cena termina com a pausa em que a Alma medita. A intervenção do Diabo constituiu um contraponto exacto à intervenção do Anjo, tendo percorrido a concepção do Homem apresentada por Erasmo: o espírito, o corpo e a alma; e sublinhado a sua doutrina, pela positiva com a intervenção do espírito (Anjo), e pela negativa com o corpo (Diabo).

- 13 25e
Alma Não me detenhais aqui,
deixai-me ir, que em al me fundo!
- Diabo [xxx]
Oh descansai neste mundo, 170
[xxx]
que todos fazem assi...
[xxx]
- [xxx]
[xxx]
[xxx]
[xxx]
[xxx]
[xxx]
- 14 26e
Não são embalde os haveres!
Não são embalde os deleites
e fortunas.
Não são debalde os prazeres 175
e comeres...
Tudo são puros afeites
das criaturas! 27e
- Pera os homens se criaram!
Dai folga a vossa passagem,
de hoje a mais... 180
Descansai, pois descansaram
os que passaram
por esta mesma romagem
que levais.
- 15 28e
O que a vontade quiser, 185
quanto o corpo desejar,
tudo se faça!
Zombai de quem vos quiser
repreender,
querendo-vos martear 190
tão de graça.
- Tornara-me, se a vós fora!... 29e
Is tão triste, atribulada,

Cena 6: Preparação do conflito

30e. Perante uma paragem em *oração interiorizada* mais demorada da Alma, o Anjo exclama: *Oh! Andai!* E pergunta enfadado: *Quem vos detêm?* Para depois comentar: *Como vindes...* Após uma pequena pausa, dirige para Deus a exclamação preocupada que se lhe segue. E após outra pausa para orar, com o mesmo ritmo e variedade de expressão na fala e atitudes, retomando o tom inicial deste quadro, volta a insistir com a Alma, que entretanto ainda mal se mexeu ou levantou do lugar.

32e. O segundo quadro inicia-se com a pretendida ajuda do Anjo à Alma para que se levante, dizendo depois: *Caminhemos...* E adiantando-se uns passos, exclama em tom mais sonoro: *Esforçai ora! Alma santa, esclarecida.*

Cena 7: A instalação do conflito

Com a entrada do Diabo completa-se ainda o quadro anterior, a Alma mal terá dado um passo e é tentada a voltar atrás. A linguagem é em tom de elogio, e logo de incentivo à alegria de viver, à boa disposição. A seguir, o tom é já de condescendência, o Diabo analisa a Alma de alto a baixo, e faz um retrato negativo que a vai deixando incomodada. A dicção é lenta e com pausas, a fim de sublinhar a situação de crescente insatisfação da Alma.

34e. Após uma pausa o Diabo traz os adereços, a linguagem passa a ser reconfortante e de aconselhamento, terminando com os elogios e o crescendo de satisfação da Alma – foi o vestir do brial da realeza, e o passear com ele.

Brial, era sinónimo de veste de luxo, rica, majestosa. A última peça de roupa a vestir por cima. Era veste solene de Cavaleiro, a vestir por cima da armadura, ou sem ela. Era também de mulher, a vestir por cima de tudo. A atitu-

que é tormenta!
Senhora, vós sois senhora
emperadora,
não deveis a ninguém nada!
Sede isenta.

195

16
Anjo

Oh! andai! Quem vos detém?
Como vindes pera a glória
devagar!...
Ó meu Deus, ó sumo bem,
já ninguém
não se preza da vitória
em se salvar.

30e

200

205

31e

Já cansais, Alma preciosa?
Tão asinha desmaiais?
Sede esforçada!
Oh, como viríeis trigosa
e desejosa,
se vísseis quanto ganhais
nesta jornada...

210

17

Caminhemos, caminhemos...
Esforçai ora! Alma santa
esclarecida.

32e

215

Adianta-se o Anjo, e torna Satanás.

Diabo

Que vaidades! E que extremos
tão supremos!
Pera que é essa pressa tanta?
Tende vida!

33e

220

Is mui desautorizada
descalça, pobre, perdida
de remate...
Não levais de vosso nada,
amargurada.
Assi passais esta vida,
em disparate?

225

18

Vesti ora este brial,
metei o braço por aqui...

34e

235: Métrica (censurado) **majestosos**
- Logo a seguir, antes da estrofe 36e
faltará uma outra estrofe, o par do en-
lace (copla) 19. (+7 versos).

de é de farsa, era esperado um brial de Cavaleiro, e o que se apresenta e veste, pode ser de mulher, ou de um Papa. Este **Mundo**, o Diabo, o fez Papa.

O Anjo dirá: *esses rabos sobejos...*, significando o arrastar atrás pelo chão da sua cauda. (Veja-se o brial papal de Sixto IV em *Disputa do SS*, Rafael Sanzio).

36e. No segundo quadro, logo após o passeio, há necessidade dos chapins, que entretanto o Diabo terá ido buscar. Com os chapins e o brial *papal* (feminino?), sobressai o pecado da vaidade, a *carne* do corpo – a *mulher* que há no Homem, no dizer de Erasmo – *agora estais vós mulher de parecer*, estais com uma aparência de mulher!

O quadro fecha a cena com os passeios, figurando os triunfos do Papa na Entrada em Bolonha e ao voltar a Roma numa Entrada Triunfal. E assim, pode a seguir descansar.

Cena 8: Manifestação do espírito como consciência do conflito

37e. O tom e dicção no diálogo é coloquial neste primeiro quadro, com certa zanga ou irritação do Anjo, e com firmeza e convicção da Alma.

Mas a Alma, afinal, faz o que vê fazer por esse mundo: *por o mundo...*

(Mais uma vez a acção da censura. *Correndo* -251- pode ser a parte final de um verso anterior, e faltarem outros termos no seu lugar).

O Anjo seguindo o *Enquiridion* tenta convencer a Alma que só pode seguir em frente, sem jamais voltar atrás. Lembra o *principado espiritual* de onde

Ora esperai!
Oh como vem tão Real! 230
Isto, tal
me parece bem a mi!
Ora andai... 35e

Uns chapins haveis mister,
de Valença, [**majestosos!**...] 235
Ei-los aqui...
Agora estais vós molher
de parecer...
Ponde os braços presumptuosos,
isso si!

19
[xxx]
[xxx]
[xxx]
[xxx]
[xxx]
[xxx]
[xxx]

Passeai-vos mui pomposa... 36e
Daqui pera ali, e de lá pera cá, 240
e fantasiai!
Agora estais vós fermosa
como a rosa...
Tudo vos mui bem está, 245
descansai.

Torna o Anjo à Alma dizendo:
20 37e
Anjo Que andais aqui fazendo?
Alma Faço o que vejo fazer
polo mundo.
Anjo Ó Alma, is-vos perdendo, 250
[xxx...endo]
Correndo vos is meter
no profundo. 38e

Quanto caminhais avante,
tanto vos tornais a trás
e a través... 255
Tomastes ante com ante
por marcante

veio e para onde vai, a pátria do espírito. Alerta para que a morte não a tome tão senhora, tão *mulher de parecer!*

Cena 9: Afirmação da vontade e aceitação, acomodação ao conflito

41e. A Alma quase convencida pelo Anjo, diz-lhe para ir andando: *Andai...*

Pede-lhe a mão como ajuda...

Porém, reflectindo melhor, logo a seguir vai expressar a sua *vontade imperativa (isenta, emperadora)*. E após breves momentos, volta atrás e diz ao Anjo com toda a firmeza, quase gritando de enfado pela insistência que aturou:

Andai vós! Que eu irei quando puder.

Salta depressa o Diabo de satisfação! Que avança logo para alimentar o conflito, expondo: *tudo que envolve a razão tem o seu próprio tempo...* Dando à Alma o seu parecer.

O tom é de dicção didáctica, de apoio e conselho: há tempo para tudo, crescer, folgar, viver! Sublinhando na dicção, a idade para **mandar e triunfar...** E apanhar tudo o que puder.

43e. Contrastando com *Enquiridion*, o Diabo justifica o aproveitamento de uma vida despreocupada, com a possibilidade do arrependimento a tempo. Haverá tempo para tudo, porque por fim o arrependimento tudo perdoará. Além disso, para que seriam o ouro e todas as outras riquezas senão para as almas mais ditosas? – Júlio II.

E a seguir passa à prática, Diabo e Alma expressam agora toda a sua satisfação, deliram com as riquezas que juntam. O riso aberto do público é pro-

o cossairo Satanás,
porque querês.

21

Oh, caminhai com cuidado,
que a Virgem gloriosa
vos espera...

Deixais vosso principado
deserdado?

Enjeitais a glória vossa,
e pátria vera?

Deixai esses chapins ora,
e esses rabos, tão sobejos
que is carregada...

Não vos tome a morte agora
tão senhora,
nem sejais com tais desejos
sepultada.

22

Alma

Andai... Dai-me cá essa mão...
Andai vós! Que eu irei
quanto puder.

Adianta-se o Anjo e torna o Diabo:

Diabo

Todas as cousas com razão
tem sazão...
Senhora, eu vos direi
meu parecer...

Há i tempo de folgar,
e idade de crescer...

E outra idade
de mandar, e triunfar.

E apanhar,
e adquirir prosperidade,
a que puder!

23

Ainda é cedo pera a morte!
Tempo há, de arrepender
e ir ao ceo...
Ponde-vos a frol da Corte!
Desta sorte

303: Rima: Não rima, mas sublinha o *ouro, mui bem esmaltado*, da Custódia. Talvez seja *alteração* do próprio autor, que a sublinha com o intercalar repetido na rima: anéis, vereis, sabereis.

316: Métrica: correcto? Talvez.
que vou contente daqui.

319: Métrica: Censura, claramente.
e [sancta para] adorar

vocado com o dizer que a Alma estará agora pronta para casar e namorar. Além de se ver ao espelho, pois Júlio II está vestido com um brial (papal) feminino, como uma noiva.

Ao mesmo tempo que o Diabo se dirige ao público e lhe diz: (verso isolado)

que não vos hei-de enganar...

O quadro termina com a expressão de satisfação do Diabo, a dicção é eufórica de vitória, que faz gala de ter dominado a situação, juntando a Alma ao seu corpo, – o pecado – a *mulher* em si próprio, depois de lhe colocar os brincos, um em cada orelha.

Cena 10: A inversão do conflito.

47e. Depois de uma pausa em que a Alma se adora ao espelho, é ainda ao espelho que se pronuncia: está digna para ser servida e adorada, ou para servir e adorar. A sua dicção exprime o prazer que sente naqueles momentos ao espelho. O Anjo (espírito da Alma) que se aproxima exprime o desagrado e a preocupação.

49e. Neste quadro, entre os protestos do *espírito*, e a explicação do grande mal em que a Alma caiu, com dicção irritada e formulada por perguntas e exclamações sucessivas, o Anjo exprime uma lamentação dirigida a Deus: *Oh Senhor*.

viva vosso parecer,
que tal naceo.

44e

O ouro pera que é?
E as pedras preciosas,
e brocados?
E as sedas, pera quê?
Tende por fê,
que p'ra as almas mais ditosas
foram dadas.

295

300

24

Vedes aqui, um colar
de ouro, mui bem esmaltado,
e dez anéis...
Agora estais vós pera casar
e namorar...
Neste espelho vos vereis
e sabereis!

45e

305

Que não vos hei de enganar!...

46e

E poreis estes pendentos.
Em cada orelha seu...
Isso si!

310

Que as pessoas diligentes
são prudentes...
Agora vos digo eu
que vou contente daqui.

315

25

Alma

Oh, como estou preciosa!
Tão dina pera servir
e (**santa para**) adorar...

47e

Anjo

Ó Alma despiedosa,
perfiosa!
Quem vos devesse fugir
mais que guardar.

320

48e

Pondes terra sobre terra,
que esses ouros terra são!
O Senhor
porque permites tal guerra,
que desterra
ao reino da confusão
o teu favor?

325

330

Por fim, já desabafando, o Anjo explica que tudo aquilo deixará na *sepultura*. E condescendente, volta a questionar a Alma sobre quem a engana provocando uma tal cegueira.

A cegueira a que se refere Erasmo...

Cena 11: Preparando a reviravolta, a resolução do conflito.

Para resolver o conflito alguém tem de ceder, a Alma ou o seu espírito (o Anjo), todavia, desde logo a Alma impõe com firmeza, e bem alto:

– Isto não me pesa nada!

Mas aceita as suas fracas convicções e sente-se embaraçada. O cansaço apoderou-se da Alma, e da *Graça* sente já grande necessidade.

Ensaia o arrependimento, mas também sente que não tem remédio. Prepara-se aqui a mudança da concepção de Erasmo para a concepção da Igreja de Roma, do Papa. O Anjo (o seu espírito) é já um seu aliado na *reviravolta* – vai-se preparando a *peripécia* – pois, já se aconselha o mantimento celestial: há que receber a *Graça* (esta *Graça* é a eucaristia), para recuperar as forças.

Assim o carregamento deixou de ter importância, pois não lhe pesa, e o espírito (o Anjo) aceita-o perfeitamente.

Até aqui a acção processa-se ainda de acordo com Erasmo, mesmo quando este contraria a base (a ética) socrática: beneficiando dos resultados do mal.

Seguem a direcção da porta da igreja.

53e. Neste quadro o Anjo *recomenda* à Alma a Pousada, e uns *bocados*, para seu conforto. À pergunta se é longe, o espírito do Papa (o Anjo) lembra-lhe que é perto, e aconselha a Alma a mais um esforço, sem desmaiar.

De seguida o Anjo altera a forma de expressão, a sua dicção fica mais firme e quase imperativa: *E andemos!* Depois, tal como um vendedor que acaba de

26

Não íeis mais despejada
e mais livre da primeira
pera andar?
Agora estais carregada!
E embaraçada
com cousas que, à derradeira,
hão de ficar.

Tudo isso se descarrega
ao porto da sepultura...

[xxx]

Alma santa! Quem vos cega
vos carrega
dessa vã desventura...

[xxx]

27

Alma

Isto não me pesa nada!...
Mas a fraca natureza
me embaraça...
Já não posso dar passada
de cansada,
tanta é minha fraqueza
e tão sem Graça.

Senhor, ide-vos embora,
que remédio em mi não sento,
já estou tal!

Anjo

Sequer dai dois passos ora,
até onde mora
a que tem o mantimento
celestial.

28

Ireis ali repousar!
Comereis alguns bocados
confortosos...
Porque a hospeda é sem par
em agasalhar
os que vem atribulados
e chorosos.

É longe?

Alma

Anjo

Aqui mui perto!
Esforçai, não desmaieis!

convencer um cliente: *que ali há todo o concerto*. Todos de acordo! Ou que tudo tem concerto assegurado, qualquer situação. Naquela Pousada há de tudo!

55e. No último quadro da cena a expressão é coloquial e pedagógica e, em termos de sentido, prolonga o anterior, explicando os efeitos benéficos da Igreja romana. Para terminar com o Anjo a adiantar-se, e ao mesmo tempo, enfatizadamente insistindo:

Ó Alma, sede esforçada...

No final desperta o riso do público com o andar para ser esposa.

Cena 12: A inversão do conflito.

57e O Diabo retoma o contraponto aos argumentos de Erasmo:

Esperai, parai! Para quê tanta pressa nesse caminho? Pois com o envelhecer haverá tempo para ir à Igreja. Pois no fim, na hora da morte, tudo se perdoará. É na sua forma mais exacta a inversão completa das recomendações do *Enquiridion*.

Depois, noutro quadro, já não é apenas o *Manual* que está em causa.

59e. Aquilo que serve de recomendação à Alma, ao Papa, é a própria oposição de Erasmo à guerra contra Veneza, que já se perspectiva e se prepara desde o triunfo de Bolonha: o Diabo (este mundo) pronuncia-se pela facilidade da guerra na resolução do litígio, *vencidos em um riso!*

A dicção do Diabo é firme e bem articulada, ele está argumentando de forma didáctica. Na forma de o afirmar não haverá margem para dúvidas: *de-manda mui ligeira*.

Mas a Alma revoltada e irritada, por agora, repele o avanço do Diabo.

De facto no início de 1508 a aliança contra Veneza ainda não se encontra

E andemos,
que ali há todo concerto
mui certo...
Quantas cousas querereis,
tudo tendes!

370

29

55e

A hóspeda tem Graça tanta,
far-vos-á tantos favores...

Alma

Quem é ela?

Anjo

É a Madre Igreja Santa!

[xxx...anta]

e os seus santos doutores,
i com ela.

375

56e

Ireis di mui despejada,
cheia do Spírito Santo,
e mui fermosa!
Ó Alma, sede esforçada!
Outra passada...
Que não tendes de andar tanto
a ser esposa!

380

30

57e

Diabo

Esperai. Onde vos is?
Essa pressa, tão sobeja,
é já pequice!
Como? Vós que presumis?
Consentis
continuades a Igreja
sem velhice?

385

390

58e

Dai-vos, dai-vos a prazer!
Que muitas horas há nos anos
que lá vem...
Na hora que a morte vier,
como xiquer,
se perdoam quantos danos
a alma tem.

395

31

59e

Olhai por vossa fazenda!
Tendes umas scripturas
de uns casais
de que perdeis grande renda...
É contenda

400

va composta, e o Papa Júlio II mantinha-se afastado.

No último quadro, a forma de expressão da Alma é de ira e repulsa.

A Alma agora mostra arrependimento e revolta contra o Diabo, envergonha-se do corpo, daquilo que a cobre, e da peçonha de ouro e pedras preciosas que não sabe onde gastar.

A ideia de que não pode abalar leva a supor que esteve quase sempre no mesmo lugar, ameaçando sempre seguir em frente e voltar atrás. Excepção feita quando a Alma se pavoneou de um lado para o outro.

Cena 13: A Pousada, para a resolução do conflito.

63e. Será o Anjo a indicar onde gastar a peçonha: *Vedes aqui a Pousada...*

Na pequena cena de um quadro, com diálogo condescendente, o Anjo apresenta a Santa Madre Igreja à Alma, que reconhece em si o arrependimento, na sua forma mais sincera e próxima da ideologia de Erasmo, como um verdadeiro *militante cristão*. Prepara-se o grande solilóquio, em que a Alma segue a ideologia de Erasmo, tal como se apresenta no *Enquiridion*, que separámos na cena a seguir.

Cena 14: Com as mãos ao alto, segundo Erasmo, a oração.

65e. Entre os versos 440 e 481, nos três quadros correspondentes aos três elementos que compõem o Homem, a Alma exprime o seu arrependimento: no primeiro enlace, no que respeita ao **espírito**, as vaidades peçonhentas; no segundo o respeitante ao **corpo**, os arreios e os trajos feios, mundanos; e no terceiro à **alma**, a perda da capacidade de decisão própria, a perda do livre arbítrio, deixando-se manipular por um

que leixaram às escuras
vossos pais.

60e

É demanda mui ligeira!
Litígios que são vencidos
em um riso...
Citai as partes terça feira,
de maneira
como não fiquem perdidos.
E havei siso!

405

410

32
Alma

Cal'-te, por amor de Deus!
Leixa-me! Não me persigas...
Bem abasta
estorvares os heréus
dos altos céus,
que a vida em tuas brigas
se me gasta.

61e

415

Leixa-me remediar
o que tu cruel danaste,
sem vergonha!
Que não me posso abalar,
nem chegar
ao lugar onde gaste
esta peçonha...

62e

420

425

33
Anjo

Vedes aqui a pousada...
Verdadeira, e mui segura
a quem quer vida.

63e

Igreja

Oh, como vindes cansada,
e carregada!

430

Alma

Venho por minha ventura
amortecida.

64e

Igreja
Alma

Quem sois? Pera onde andais?
Não sei pera onde vou...
Sou salvagem...
Sou uma alma que pecou
culpas mortais,
contra o Deus que me criou
à sua imagem.

435

dos lados, pela carne.

De mãos ao alto, com o *Enquiridion*.

Durante estes três quadros, a expressão é de sofrido arrependimento, este homem aparenta ser um perfeito *militante cristão* arrependido da sua prática pecaminosa.

Erguendo as mãos ao alto com frequência, como consta no *Enquiridion*, a Alma, manifesta um verdadeiro arrependimento, pois pretende cumprir o *Manual*, e por isso a sua expressão deve ser sincera. Aqui a intenção do autor é o contraste evidente com o que se vai passar na segunda parte.

Por enquanto, a Alma expressa o seu mais profundo arrependimento, manifesta-se humilde, destrozada e descontrolada, pois como afirma, *o seu pensamento não lhe quer obedecer*.

A seguir, depois de com certa força expressiva, repelir os diabos, a Alma vai tornar-se arrogante e imperativa, tomando a voz de comando.

Na verdade a *peripécia* vai acontecer já a seguir. Vai entrar na igreja. Afinal, para a Alma, *o caminho para Cristo passa pela Madre Igreja, pois fora da Igreja não há salvação...*

Cena 15: A mudança! Ir à Pousada – seguir a Madre Igreja.

71e. O apelo à hospedeira inicia-se no verso 482. Assim, após curta pausa, a Alma deixa de se dirigir ao Alto e toma *o caminho da Igreja Madre*, solicitando o seu socorro.

A expressão passa a ser desnorteada, e depois, mesmo suplicante. No fim do primeiro quadro é de clamor, com muita ansiedade. A Alma pede auxílio, sente-se carente e procura conforto.

A peça parece preparada para ser representada em duas partes, primeiro com um cenário do exterior da igre-

34

Sou a triste, sem ventura,
criada resplandescente
e preciosa.

Angélica em fermosura
e, por natura,
como raio reluzente
luminosa.

E por minha triste sorte,
e diabólicas maldades
violentas,
estou mais morta que a morte
sem deporte,
carregada de vaidades
peçonhentas.

35

Sou a triste, sem mezinha,
pecadora abstinada
perfiosa.

Pola triste culpa minha
mui mesquinha,
a todo mal inclinada
e deleitosa.

Desterrei da minha mente
os meus perfeitos arreios
naturais,
não me prezei de prudente,
mas contente,
me gozei com os trajos feios
mundanais.

36

Cada passo me perdi...
Em lugar de merecer
eu sou culpada.
Havi piedade de mi,
que não me vi,
perdi meu inocente ser
e sou danada.

E por mais graveza, sento
não poder me arrepender
quanto queria,

65e

440

445

66e

450

67e

455

460

68e

465

69e

470

70e

475

ja, e na segunda parte com um cenário do interior, embora na primeira representação o não tivesse sido. Pois o auto tem deusas duas partes, tanto na estrutura da peça, como no seu sentido e conteúdos, assim se configura a *acção dramática*.

A peripécia.

Cena 16: A reviravolta, e o reconhecimento do seu lugar...

73e. Após uma pausa, no segundo quadro a dicção torna-se firme e, antes do fim da estrofe, é já uma ordem que a Alma dirige à Madre Igreja: *Senhora, quero pousada!* No início da estrofe 74e, a ordem é imperativa, com voz erguida e com toda a firmeza:

Mandai-me ora agasalhar...

A Igreja torna-se obediente e respeitosa para com a Alma.

No último quadro desta cena, a Igreja Madre passou já a dirigir todas as cerimónias. Apresenta os pilares da sua doutrina, o que na época inclui também São Tomás de Aquino. São os pilares da sua Pousada, com os seus manjares: as relíquias, os rituais, as formas exteriores de culto. A Madre Igreja como mestre de cerimónias, ordena aos santos doutores que preparem os manjares, para que esta Alma, Júlio II, venha a atingir os seus objectivos, dada a importância da construção da Pousada: ***pois que Deus a trouxe aqui.***

Enquanto tudo isto se passa o Diabo, alvoroçado, passeia com extrema ansiedade, fazendo momices, e vomitando em grandes convulsões, e, tal como fará o Anjo, tira a máscara da Alma.

Produz-se a alteração do seu Ser. A sua simbologia é agora outra. O diabo é Satanás e o Anjo é São Miguel Arcanjo, de facto o único Anjo que usa espada, o Anjo protector do Papa (da Igreja). As Sagradas Escrituras, já não são a sua

que meu triste pensamento,
sendo isento,
não me quer obedecer
como soía.

480

37

Socorrei hospeda, senhora,
que a mão de Satanás
me tocou...
E sou já de mi, tão fora,
que agora
não sei se avante, se atrás,
nem como vou.

71e

485

72e

Consolai minha fraqueza
com sagrada iguaria
que pereço
por vossa santa nobreza
que é franqueza,
porque, o que eu merecia,
bem conheço...

490

495

38

Conheço-me por culpada,
e digo diante vós
minha culpa...
Senhora, quero pousada!
Dai passada,
pois que padeceu por nós
quem nos desculpa.

500

74e

Mandai-me ora agasalhar
capa dos desamparados
Igreja Madre.

505

Igreja

Vinde-vos aqui assentar,
mui devagar,
que os manjares são guisados
por Deus padre.

39

Santo Agostinho, doutor,
Jerónimo, Ambrósio, são Tomás!
Meus pilares,
servi aqui, por meu amor,
a qual melhor...
E tu, Alma, gostarás
meus manjares.

75e

510

515

espada luminosa do militante cristão.

Cena 17: Consolidar a mudança.

Enquanto a Alma, o Anjo e a Madre Igreja permanecem à porta da igreja, o Anjo perde a máscara, e troca as *Sagradas Escrituras* pela espada.

77e. Entra outro diabo e inicia-se o diálogo entre os dois. Em três quadros de expressão coloquial, com algumas fúrias mais acesas, os dois diabos darão a entender que assim se está a fechar um ciclo, que a Alma voltará a sair da igreja e então tudo se repetirá, com alguma esperança da parte do Diabo, de que alguma vez ganhará.

De facto, faz-se ainda esperar uma decisão sobre a guerra contra Veneza. Está adiada até haver condições objectivas e subjectivas para a fazer. Também é isso que o Diabo quer dizer. Mas a entrada do Outro, e o diálogo, é sobretudo para nos deixar claro que, o arrependimento da Alma, o receber a eucaristia (a forma da Graça), e voltar a pecar, é apenas a realização cíclica figurada da realidade deste mundo.

Cena 18: Apelo do *espírito* e repulsa do corpo – do *mundo*.

83e. A primeira parte da peça termina com esta cena em que a Alma pede para o *espírito*, mas onde este tem já uma forma exterior: é o Arcanjo São Miguel, *que expulsou Satanás do Céu*. Já não é o *Enquiridion* que aqui se figura.

As primeiras palavras da Alma são para o seu tradicional protector, São Miguel, o anjo da guarda da Igreja, (que apareceu sobre o mausoléu de Adriano, o Castelo de Sant' Ângelo para proteger o Papa), que usando a espada expulsa de cena Satanás, os dois diabos, logo após a Alma o pedir: *não me desampareis, senhor meu Anjo Custódio*. Logo de segui-

Ide à santa cozinha,
tornemos esta Alma em si,
por que mereça,
de chegar onde caminha
e se detinha...
Pois que Deus a trouxe aqui,
não pereça.

Enquanto estas coisas passam, Satanás passeia fazendo muitas vascas, e vem outro e diz:

40
Outro Como andas desassossegado!
Diabo Arso em fogo de pesar.
Outro Que houveste?
Diabo Ando tão desatinado,
de enganado,
que não posso repousar
que me preste...

Tinha uma alma enganada,
já quasi pera infernal,
mui acesa.
Outro E quem ta levou forçada?
Diabo O da espada!
Outro Já me ele fez outra tal
burla, como essa!

41
Tinha outra alma já vencida
em ponto de se enforcar,
de desesperada,
a nós toda oferecida,

[xxx... *ida*]

e eu, prestes pera a levar
arrastada.

E ele, fê-la chorar tanto
que as lágrimas corriam
pola terra...
Blasfemei entonces tanto...,
[xxx... *anto*],
que meus gritos retiniam
pola serra.

76e

520

77e

525

530

78e

535

79e

540

80e

545

Na estrofe 80e, Censura...
...com escrita (?)

da, dirige-se aos diabos, aos dois: Ó *incréus inimigos, que me quereis...*

A sua expressão é de viva repulsa, e como os diabos se encontram ao longe, quase que grita. De facto, Satanás, o diabo que havia sido parte da sua consciência, já tinha tirado a máscara.

II Parte – o espectáculo.

Cena 19: O canto gregoriano.

A *entrada*: a Alma é conduzida ao lugar de honra na Basílica, sentando-se na *Cadeira do Bispo de Roma*, o seu Anjo protector guarda-lhe as costas.

A partir das quatro pilastras, em movimento circundante, cantando o *Vexila regis prodeunt* (gregoriano), os santos doutores dirigem-se ao centro com os recipientes cobertos onde se encontram as relíquias. Ao finalizar o canto convergem para a mesa, o altar de São Pedro, onde colocam os recipientes.

Já não há expressão de chacota, tudo deve ser, e parecer muito sério e virtuoso, excepto nas várias intervenções da Igreja e no próprio desenrolar da acção que evidencia a ironia posta em cena.

Para as almas mais complexas este espectáculo constitui uma ironia sobre os rituais, as formas exteriores de culto, as imagens e as relíquias, uma crítica tal qual como a do *Enquiridion*.

Com esta primeira cena iniciaram-se os rituais que, com várias formas, vão prosseguir até ao fim da peça.

42

Mas, faço conta que perdi,
outro dia ganharei!

E ganharemos...

Diabo Não digo eu irmão assi,

[xxx ...i]

mas a esta tornarei
e veremos!

81e

550

555

82e

Torná-la-ei a afogar!

Depois que ela sair fora
da Igreja,

e começar de caminhar,
hei de apalpar

se venceram ainda agora
esta peleja.

560

Alma com o Anjo:

43

Alma

Vós não me desampareis,
senhor meu Anjo Custódio...

Ó incréus

in'migos que me quereis?

[xxx ...eis]

que já sou fora do ódio
de meu Deus.

83e

565

84e

Leixai-me já tentadores,
neste convite prezado

do senhor,

guisado aos pecadores

com as dores

de Cristo crucificado
redentor.

570

575

[II - Parte - Espectáculo]

Estas cousas estando a Alma assentada à mesa e o Anjo junto com ela em pé, vêm os doutores com quatro bacios de cozinha cobertos cantando:

Vexila regis prodeun.

Cena 20: A direcção da Igreja.

85e. Num primeiro quadro Agostinho expressa com respeito os deveres espirituais da Alma. E logo a seguir a Igreja, interrompendo Agostinho, conduz e apressa a cerimónia, indicando a Agostinho e à Alma o que cabe a cada um fazer.

A primeira frase é uma ordem firme: *Benzei a mesa vós, senhor!* E na segunda, indica a Agostinho que tipo de oração deve ele rezar – a forma exterior de culto instala-se. A Alma deve rezar *contemplando*, enquanto os restantes doutores vão dando resposta às orações de Agostinho.

Cena 21: Ritual da Oração.

89e. Agostinho vai rezar uma oração de dor sobre a paixão de Cristo. O Tema da oração recai sobre as dores da Virgem perante a morte do filho.

O autor sublinha o mistério do divino incesto: *E tua filha, madre, esposa.*

Mesmo para os espíritos mais pagãos do Renascimento, a Virgem é um tema interessante, é o mais comum na época: Madona e o Menino, Virgem grávida, *Pietá* (Piedade), Anunciação, Visitação, etc.. Assim, aqui na oração de Santo Agostinho é evocado (apresentado) mais um tema da Renascença, a *Senhora do Pé da Cruz*...

A oração de Agostinho, que se desenvolve como um cântico, apresenta num primeiro quadro a evocação do Deus feito carne, da sua presença na Terra como filho, pela necessidade de sentir as fraquezas humanas. Para depois enaltecer o Homem feito por Deus e assim, a sua mãe, esposa e filha. E com a mulher como mãe, viver o drama da sua dor. A oração deve parecer oração, é entoada como tal, todavia é *simulação*, é um drama de dor, uma tragédia que

E, postos na mesa, santo Agostinho diz:

44			85e
Agostinho	Vós senhora convidada		
	nesta ceia soberana		
	celestial,		
	haveis mister ser apartada		
	e transportada	580	
	de toda a cousa mundana		
	terreal.		
		86e	
	Cerrai os olhos corporais,		
	deitai ferros aos danados		
	apetitos,		
	caminheiros infernais...	585	
	Pois buscais		
	os caminhos bem guiados		
	dos contritos.		
45			87e
Igreja	Benzei a mesa vós, senhor,		590
	e pera consolação		
	da convidada,		
	seja a oração de dor		
	sobre o tenor		
	da gloriosa paixão		
	consagrada.	595	
		88e	
	E vós Alma rezareis		
	contemplando as vivas dores		
	da Senhora...		
	Vós outros respondereis	600	
	[xxx ...eis]		
	pois que fostes rogadores		
	até agora.		

Oração pera santo Agostinho:

46			89e
Agostinho	Alto Deus maravilhoso		
	que o mundo visitaste		
	em carne humana,		
	neste vale temeroso		
	e lacrimoso,	605	
	tua glória nos mostraste		
	soberana.		

exprime a sentida dor da Virgem como uma mãe no momento de dor e sacrifício do seu filho.

O actor vive as palavras enunciadas.

Dramatiza-se a narrativa tal como se se tratasse aqui de um *protagonista* descrevendo um acontecimento, uma *acção* no teatro grego.

Para a Alma tudo se realiza em *contemplação*, de forma *exterior*. A Alma ouve Agostinho vivendo um cântico de dor, mas absorvendo impávida essa dor. Trata-se de uma cerimónia pomposa que sublinha e deve manifestar a forma exterior do culto.

Toda esta segunda parte é um espectáculo de teatro musical, pois possivelmente, também esta oração de dor será acompanhada em Baixo Continuo, senão conjugada com a expressão da dor, então em alternativa a uma actuação mais patética.

O baixo Continuo surge na *acção* em *Quatro Tempos*, em 1503, onde se diz:

*Castos y Polas juñidas
y todo el círculo galaxo
y cristalino (470)
y las Plíades locidas
te adoran en este baxo
de contino.*

De facto, entre os dois autos há apenas o *Auto de São Martinho* e o *Sermão de Abrantes*, e nenhuma destas obras tem uma intervenção musical própria. Além disso, tanto aquele auto como este têm uma segunda parte de puro espectáculo, de *teatro musical*...

É necessário algum *saber de música*, que não cabe aqui, para se entender a expressão. Trata-se de *algo* que está identificado na história da música, com

E teu filho delicado,
mimoso da divindade
e natureza,
por todas partes chagado
e mui sangrado
pola nossa infirmitade
e vil fraqueza.

90e
610

47 Ó emperador celeste,
Deus alto mui poderoso
essencial,
que pelo homem que fizeste,
ofereceste
o teu estado glorioso
a ser mortal.

91e

E tua filha, madre, esposa,
horta nobre, frol dos céus,
Virgem Maria,
mansa, pomba, gloriosa...
Ó quam chorosa
[x] quando o seu Deus
padecia.

92e

625

630

48 Oh lágrimas preciosas
do virginal coração
estiladas!
Correntes das dores vossas
[xxx ...ossas]
com os olhos da perfeição
derramadas.

93e

635

94e

Quem uma só pudera ver,
vira claramente nela
aquela dor,
aquela pena, e padecer,
[xxx ...er]
com que choráveis donzela
vosso amor.

640

49 E quando vós amortecida
se lágrimas vos faltavam,

95e

origem no século xvi, algumas dezenas de anos mais tarde?

Uma encenação que tente restaurar a original, deve ter em atenção que a música desempenha nesta segunda parte um papel fundamental.

No momento, com a oração pretende-se narrar a tragédia de uma mãe que espera que o filho morto lhe caia nos braços, após *aqueles* terríveis acontecimentos. Soa a *Tragédia real*...

O texto da oração dirige-se à Virgem mãe, do ponto de vista de um *observador* atento aos *acontecimentos*, e às reacções de uma mãe pelo seu filho, ao mesmo tempo que avalia a sua dor, confrontando-a com a dor por um filho que, como Deus, se sacrifica para salvar todos os Homens.

Cena 22: Ritual da oração – forma exterior de culto – as *respostas*.

101e. Após o quase cântico da oração de Agostinho, a sua expressão torna-se coloquial. Ambrósio responde exprimindo um comentário em voz clara e serena. E depois retoma a forma de lamento: *a triste Jerusalém homicida*...

A oração continua exterior à Alma.

(Sublinhe-se que na oração a censura cortou mais de 4 versos, e na curta resposta de Ambrósio cortou 3 – possivelmente sem grandes razões para isso).

103e. Neste segundo quadro a intervenção de Jerónimo retorna aos sons musicais, em forma de resposta, evocando as imagens do calvário de uma forma simples mas significativa.

Ambrósio, Jerónimo e Agostinho ordenam os seus movimentos de forma a tornar mais viva a acção de benzer.

Ainda nesta sequência musical, de-

não faltava
a vosso filho e vossa vida,
[xxx ...ida]
chorar as que lhe ficaram
de quando orava.

Porque muito mais sentia
pelos seus padecimentos
ver-vos tal,
mais que quanto padecia
lhe doía,
e dobrava seus tormentos
vosso mal.

50

Se se pudesse dizer,
se se pudesse rezar
tanta dor,
se se pudesse fazer,
podermos ver
qual estáveis ao clavar
do redentor.

Ó fermosa face bela,
ó resplendor divinal,
que sentistes
quando a cruz se pôs à vela,
e posto nela,
o filho celestial
que paristes.

51

Vendo por cima da gente
assomar vosso conforto
tão chagado,
cravado tão cruelmente
e vós presente,
vendo-vos ser mãe do morto
e justicado...

Ó rainha delicada,
santidade escurecida...
Quem não chora
em ver morta e debruçada
a avogada

645

96e

650

655

97e

660

98e

665

99e

670

675

100e

680

pois de benzer a mesa onde se encontram os recipientes com as relíquias, Agostinho conclui então a oração, voltando à sua entoação anterior. Agora em termos de conclusão.

Os doutores acompanham a bênção que é feita evocando os três elementos da Santíssima Trindade, sempre comentada, e por fim Agostinho dirige-se à Alma como a convidada.

Cena 23: O uso das Relíquias.

Ao terminar a bênção, logo após uma curta pausa de impasse, a Igreja quase que grita apressada:

Ora sus... Não há tempo a perder.

A Madre Igreja coordena tudo, – dirigindo a cerimónia – vai imprimir o seu ritmo aos rituais, dando as ordens necessárias em cada caso.

105e. Em 1506, soube-se que as relíquias da paixão de Cristo ficariam depositadas em cofres embutidos nas quatro pilastras da Basílica de São Pedro, e soube-se ainda, na cerimónia de lançamento da primeira pedra, que o véu de Verónica tinha sido a primeira relíquia escolhida. E oito dias depois desta cerimónia, Júlio II instituiu o *ofício divino* do *santo sudário*, para com as peregrinações de visita a esta relíquia ampliar os fundos para a construção da Basílica de São Pedro.

A oração de Santo Agostinho nos dois quadros desta cena pretende reflectir exactamente estes acontecimentos, figurados de modo a transmitir ao público que Júlio II se lava em lágrimas das suas culpas perante Deus, construindo a Basílica de São Pedro de Roma, que os bens e dinheiro que angaria vão todos para a sua Basílica.

a força de nossa vida
[xxx ...ora].

52

Ambrósio

Isto chorou Jeremias
sobre o monte de Sião
há já dias,
porque sentiu que o Messias
[xxx ...ias]
era nossa redenção
[xxx ...ias].

101e

685

102e

E chorava a sem ventura
triste de Jerusalém
homecida,
matando contra natura
[xxx ...ura]
seu Deus nascido em Belém
nesta vida.

690

53

Jerónimo

Quem vira o santo cordeiro
antre os lobos humildoso
escarnecido,
julgado pera o martelo
do madeiro,
seu rosto alvo e fermoso
mui cuspidor.

103e

695

700

Agostinho benze a mesa:

104e

Agostinho

A bênção do padre eternal,
e do filho, que por nós
sofreu tal dor,
e do Espírito Santo, igual
Deus in'mortal...
Convidada, benza a vós
por seu amor.

705

Igreja

Ora sus, venha água às mãos!

54

Agostinho

Vós haveis-vos de lavar
em lágrimas da culpa vossa
e bem lavada...

105e

710

708: Correcto.

Ora sus, venha água às mãos

Verso isolado, comando da Igreja
com pressa na *mudança de cena*.

... *venha água às mãos!*

Havia de se lavar em lágrimas, mas apenas lava as mãos em água, a ironia torna-se explícita pelos gestos em cena, na acção, o véu serve para a Alma limpar as mãos após a sua lavagem.

Agostinho expressa-se de uma forma muito convicta, pois ele foi considerado um dos fundadores da Instituição.

Cena 24: 1º Ritual de adoração das relíquias. *Véu de Verónica*.

Agostinho tira o pano de entre os quatro recipientes das relíquias, um adereço que já antes deve estar presente sobre a mesa, pois quem vai abrir os recipientes a seguir será sempre o eremita, São Jerónimo, que em cada caso irá expor as relíquias para adoração de todos os presentes em cena.

Cena 24a: Prosseguem cantando o devido hino.

Cena 25: 2º Ritual de adoração das relíquias. *Açoites, flagelação*.

109e. E terminado o hino da primeira relíquia segue-se a primeira iguaria, a Igreja ordena logo, alto e bom som, que *venha a primeira iguaria*.

Jerónimo tira a relíquia do primeiro recipiente, apresenta-a à Alma, e em tom didáctico explica logo o seu significado e o modo de a consumir, e de seguida, apresenta a relíquia para adoração de todos.

Cena 25a: Segue-se nova oração de adoração em forma de hino.

E haveis-vos de chegar
a limpar
a uma toalha fermosa
bem lavrada.

715
106e

C'o sirgo das veias puras
da virgem, sem mágoa nascido
e apurado,
torcido com amarguras
às escuras,
com grande dor guarnecido
e acabado.

720

55

Não que os olhos alimpeis
que o não consentirão
os tristes laços,
que tais pontos achareis
da face e envés,
que se rompe o coração
em pedaços.

107e

725

Vereis seu triste lavrado

[xxx ...ura]

natural,
com tormentos pespontado
e figurado,
Deus criador, em figura
de mortal.

108e
730

735

Esta toalha que aqui se fala é a Verónica, a qual santo Agostinho tira de entre os bacios e amos- tra à Alma, e a madre Igreja com os doutores lhe fazem adoração de joelhos cantando.

Salve sancta facies,

e acabando diz a madre Igreja.

56

Igreja
Jerónimo

Venha a primeira iguaria...
Esta iguaria primeira
foi, senhora,

109e

Talvez o caso mais polémico, com a troca de versos que terá havido – alguém terá implicado com o *remediar* e com a *falta de siso*...

Proposta de recuperação:

111e

[756]

Pera vos remediar

750

estoutro manjar segundo

é iguaria

que haveis de mastigar

em contemplar

a dor que o senhor do mundo

755

padecia

112e

Foi um tromento imprevisto

que aos miolos lhe chegou

e consentiu.

760

E pera ganhades paraíso

e o siso

que a vosso siso faltou

a sofreu.

Cena 26: 3º Ritual de adoração das relíquias. *Coroa de espinhos*.

111e. O esquema repete-se, é sempre Jerónimo quem vai à mesa buscar as iguarias (reliquias da Paixão) e as apresenta. Agora com o segundo recipiente, a repetição deve mostrar a normalização de um ritual cerimonioso, é essa a importância desta sequência de cenas.

A repetição – o ritual

O tom de voz e forma de expressão de Jerónimo, durante todo este processo e em situações semelhantes é portanto normalizado em ritual.

Cena 26a: Prossegue com o respectivo hino.

Cena 27: 4º Ritual de adoração das relíquias. *Cravos, crucificação*.

113e. Jerónimo distrai-se após o fim do hino, ou como nós supomos, eles

guisada sem alegria
em triste dia,
a crueldade cozinheira
e matadora.

740

110e

Gostá-la-eis com salsa e sal
de choros de muita dor,
porque os costados
do Messias divinal,
santo sem mal,
foram pelo vosso amor
açoutados.

745

Esta iguaria em que aqui se fala, são os açoutes,
e em este passo os tiram dos bacios, e os pre-
sentam à Alma, e todos de joelhos adoram,
cantando:

Ave flagellum,

e depois diz Jerónimo.

57

Jerónimo

Estoutro manjar segundo
é iguaria
que haveis de mastigar
em contemplar
a dor que o senhor do mundo
padecia
para vos remediar.

111e

750

755

112e

Foi um tromento imprevisto
que aos miolos lhe chegou
e consentiu.

Por remediar o siso
que a vosso siso faltou
e pera ganhades paraíso
a sofreu.

760

Esta iguaria segunda de que aqui se fala, é a coroa de espinhos, e em este passo a tiram dos bacios, e de joelhos os santos doutores cantam,

Ave corona espinearum,

nunca chegam a ser concluídos, e já a Igreja em voz alta, de comando, diz:

Venha outra do teor.

Pela terceira vez Jerónimo dirige-se à mesa, ao altar, destapa o terceiro recipiente, retira a quarta relíquia que apresenta à Alma para adoração.

É a terceira iguaria...

Não há coordenação aparente entre as relíquias e as iguarias, este desfazamento terá a ver com o quinto recipiente, o *relicário principal*, ao qual se dirigem cantando em cortejo final.

A quarta iguaria será o madeiro da cruz, e por último, uma quinta (a fruta), será o Corpo de Deus na *Custódia*.

Cena 27a: Expondo os cravos, com o hino de oração adoram a relíquia.

Cena 28: O Ritual do *Ofertório*.

115e. A Madre Igreja aproxima-se da Alma para dizer algo, mas o Arcanjo São Miguel antecipa-se, interpõe-se e intervém aconselhando com calma e serenidade a Alma a aliviar a sua carga, ao mesmo tempo que a ajuda.

É o ofertório, a colecta, uma preparação para a quarta iguaria que se destaca das restantes.

O Anjo após a sua última fala, retira a riqueza recolhida pela Alma *por este mundo*, e à medida que o vai fazendo, vai entregando à Madre Igreja, que a cada peça que recebe vai arrecadando em algum armário ou arca, de modo a evidenciar os seus actos.

Após a cerimónia do ofertório, intervém Agostinho comentando. A sua forma de expressão é agora de alegria e ânimo vivo, dirigido à Alma, a sua Igreja Instituição poderá ter agora uma Pousada mais digna:

**agora ireis despejada
pela estrada...**

e acabado diz a madre Igreja.

58
Igreja
Jerónimo

Venha outra do teor...
Estoutro manjar terceiro,
foi guisado
em três lugares de dor,
a qual maior,
com a lenha do madeiro
mais prezado.

113e

765

770

114e

Come-se com grã tristeza
porque a Virgem gloriosa
o viu guisar,
viu cravar com grã crueza
a sua riqueza,
e sua perla preciosa
viu furar.

775

E a este passo tira santo Agostinho os cravos, e todos de joelhos os adoram, cantando,

Dulce lignum dulcis clavus,

e acabada a adoração diz o Anjo à Alma.

59
Anjo

Leixai ora esses arreios,
que estoutro não se come assi
como cuidais,
pera as almas são mui feios,
e são meios
com que não andam em si
os mortais.

115e

780

Despe a Alma o vestido e jóias que lho inimigo deu, e diz Agostinho.

Agostinho

Ó Alma bem aconselhada
que dais o seu a cujo é...
o da terra à terra
agora ireis despejada
pola estrada,
porque vencestes com fé
forte guerra.

116e

785

790

787: Métrica: *o da terra à terra*

Claramente, terá siso uma intervenção da Inquisição – Haverá várias propostas de substituição, por exemplo:

Nesta serra (787)

Cena 29: A descrição da *Custódia de Belém* – o *Relicário principal*.

117e. A Madre Igreja quer despachar a cerimónia e volta a impor-se, exprimindo a sua pressa.

A *quarta iguaria*, o corpo crucificado, é a acção que prepara o Corpo de Deus para a hóstia consagrada.

Jerónimo intervém como anteriormente, mas sublinha que a *iguaria* é muito especial, e para o figurar, a sua forma de expressão será diferente, a sua voz deve manifestar a diferença na dicção e no tom.

Trata-se do corpo de Deus depositado na *Custódia de Belém*. Mas antes Cristo teve de morrer na cruz.

Cena 29a: Jerónimo apresenta o crucifixo, adoram e cantam o hino.

Cena 30: A Recuperação da Alma.

119e. Perante o crucifixo a Alma faz a sua contrição, sente-se culpada e sublinha o sacrifício de Deus imortal. A oração é sentida e pessoal. Já não uma forma exterior de culto, mas uma forma de exteriorizar o seu culto manifestando-o aos outros, – o Papa – exibindo-se como modelo a ser seguido pelo seu rebanho, os crentes. Com o seu espírito e o corpo livres, a Alma está *guarecida*, curada e preparada para receber a *Graça* – o corpo de Deus na eucaristia.

60
Igreja
Jerónimo

Venha essoutra iguaria...
A quarta iguaria é tal,
tão esmerada,
de tão infinda valia
e contia,
que na mente divinal
foi guisada.

117e

795

118e

800

805

Por mistério preparada,
no Sacrário Virginal,
mui coberta...
Da divindade cercada
e consagrada,
despois, ao padre eternal
dada em oferta.

Apresenta São Jerónimo à Alma um crucifixo que tira de entre os pratos, e os doutores o adoram, cantando.

Domine Jesu Christe...,

e acabando diz a Alma:

61
Alma

Com que forças, com que espírito
te darei triste louvores,
que sou nada,
vendo-te Deus infinito
tão aflito,
padecendo tu as dores
e eu culpada?

119e

810

120e

815

Como estás tão quebrantado
filho de Deus in'mortal!
Quem te matou,
Senhor, por cujo mandado
és justicado
sendo Deus universal
que nos criou?

Cena 31: Ao encontro da Graça.

121e. A designação de *iguaria* é agora substituída por *fruta*. A *fruta deste jantar*, o *corpo de Deus*, estará no *Relicário*.

Após uma pausa Agostinho dirige-se a todos para que o sigam, e terminadas as suas palavras, reúnem-se em cortejo com a Madre Igreja à frente dirigindo, mais atrás, no centro do quadrado formado pelos quatro doutores, segue a Alma com o Arcanjo São Miguel protegendo-lhe as costas.

Cena 31a: Cortejo final e exposição da *Custódia de Belém*.

Em cortejo canta-se o *Te Deum Laudamus* e dirigem-se ao local onde está o corpo de Deus depositado, ao local onde está a *Custódia de Belém*, que se mostra em exposição (ostentação) a todo o público presente para adoração.

62

Agostinho

A fruta deste jantar,
que neste altar vos foi dado
com amor,
iremos todos buscar
ao pomar
adonde está sepultado
o redentor.

121e

820

825

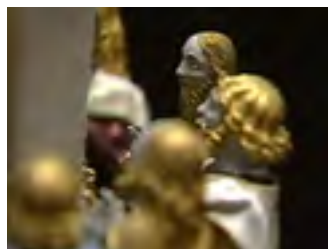
[Êxodo]

E todos com a Alma, cantando,

Te Deum laudamus

foram adorar o muimento.

Laus Deo.



Epílogo

Devemos alertar, ou lembrar, que não foi pelo facto de conseguirmos identificar Júlio II na personagem Alma, e na Pousada a Basílica de São Pedro, que pudemos delinear as (*repetidas*) descrições que fizemos do *mythos* do *Auto da Alma*, nem mesmo quando lhe juntámos a *parábola do bom samaritano*, ou Erasmus com o seu *Enquiridion* e a sua concepção do Homem. Assim, como pudemos demonstrar, o *mythos* do Auto, vai muito mais além da identificação das figuras e de todos os outros elementos envolvidos. Há que ler (*ver pensante*) a *acção dramática*.

As obras dramáticas de Gil Vicente são demasiado complexas para se deixarem ler por simples identificação e reconhecimento, há que recordar, reflectir, analisar e, com cuidada reflexão, anular as hipóteses que se negam em confronto com a realidade. Com Platão diremos, *arrastando aos poucos os olhos da alma da espécie de lodo bárbaro em que está atolada elevando-os às alturas*, ascendendo na *linha dividida na vertical* e, se o conseguirmos, alcançando por *clarividência* o Belo inteligível na sua Arte, todavia, as obras de Gil Vicente são também *simples para as almas simples*, e entre estas e as almas mais complexas, encontramos-nos todos nós a tentar perceber e compreender o seu maior alcance. Sem precipitações.

A História da Europa.

Pelo estudo que estamos a desenvolver dos autos de Gil Vicente, pelos conhecimentos que adquirimos com cada um dos seus autos, e pelo conjunto de toda a sua obra dramática que até agora nos foi dado conhecer, queremos acreditar que o primeiro dramaturgo português traduz a sua época melhor que algum outro artista do seu tempo, representando as ideologias em confronto na época, pela sua Filosofia, pela sua História, pelo Homem, pela Sociedade e pela Política do seu tempo, em suma, pela Arte do seu tempo, na Arte – do Teatro – da Renascença.

Gil Vicente conta-nos *tudo aquilo a que assistiu*, tudo o que se passou no seu tempo. Como autor dramático, ele estava cá em baixo, *no chão...*, contudo, sempre perto dos acontecimentos mais relevantes da época, assimilando e vivendo as ideias predominantes. Relata-nos assim o que decidiu fazer nas suas obras:

*E ocupei o cuidado
no que cada um diria...,
assim de minha fantasia...,
segundo vi o passado
e a mudança que via.*

Uma atitude semelhante, mas *limitada à narrativa* daquilo que mais o impressionou, e de muito reduzida dimensão, teria mais tarde Garcia de Resende em *Miscelânea*, portanto, nada que se possa comparar ao grande edifício construído continuamente e em pormenor por Gil Vicente ao longo de 34 anos, como um exímio observador, isento e muito bem fundamentado. E assim mesmo foi criado o seu Teatro. A sua *obra dramática* é a observação atenta do seu tempo, isenta e muito bem fundamentada, 34 anos de História da Europa, 34 anos em que o autor *ocupou o cuidado no que cada um disse...*, segundo ia vendo o passado e as mudanças a que assistia, *assim de sua fantasia* – a Verdade da História – a sua Arte.

Surge por vezes a ideia fácil de se ver a obra como um *texto codificado*, o que, passaria facilmente para a *literatura da moda (light)*, sensacionalista, com um sucesso certo na nossa *caverna*, como resultado da *opinião da maioria* e de acordo com as *conclusões sábias* dos *cientismos* modernos, emergindo do *senso comum*, fundamentado nos mais modernos e actualizados métodos de inquirição e análise estatística. Todavia, a um nível racional, havendo *códigos múltiplos* que se cruzam entre as obras, os autores, e as artes – artes plásticas, teatro, poesia, literatura, música – os seus conflitos, contradições e disparidades, etc., só se resolvem a um nível dialéctico, na Arte, num *pensamento figurativo* comum às artes e à época, à sociedade e à cultura, ao pensamento de homens livres lutando pelas liberdades fundamentais, e desde logo, a primeira liberdade, a de pensar de modo diferente do estabelecido pelas ideologias e pelo Poder secular e eclesiástico. Tentámos mostrar para o *Auto da Alma* o *formular* deste *pensamento figurativo*.

A obra de Gil Vicente, no seu conjunto, constitui a sua perspectiva da História da Europa, da Europa do seu tempo, desta Europa mais a ocidente. O dramaturgo segue os preceitos clássicos gregos, tal como os descreveu Aristóteles na *Poética*, e talvez mais ainda, como Platão os enunciou nas suas obras, *escrevendo para recordar*, dos quais, em parte já tratámos em *Gil Vicente e Platão, Arte e Dialéctica*.

A sua visão do teatro parece-nos ter origem entre os *enredos* dos poemas (épicas) de Homero (considerados como tragédias) e a *comédia* de Aristófanes, a *comédia antiga*. Mas como *poeta dramático* a sua obra vai mais longe: o seu teatro é a Arte do Filósofo da História, que assimilou muito bem Anaxágoras e sobretudo Platão; os seus autos apresentam uma filosofia do Homem, da Sociedade, da Política, da História e da Cultura, assim como da Dialéctica e da Arte, que se manifestam e evoluem ao longo de toda a sua obra, seguindo *em cima da hora*, cronologicamente, o manifestar e evoluir das ideologias, das soluções políticas e sociais. A questão do Poder, *actual* e universal, está sempre presente nos autos, na sua Arte. Sobre este aspecto, Gil Vicente é único, nunca nenhum artista foi tão longe.

Mas sublinhamos, é importante que não se confunda esta História com a História do historiador, tal como é habitual confundir a História da Arte – a que constroem os artistas – com as disciplinas de História da Arte a que se dedicam os historiadores. Entre uma e outra há um enorme abismo, e pensamos que talvez com a leitura da obra de Gil Vicente mais alguém possa dar conta dessa diferença.

A História de que falamos, é a que define Aristóteles na *Poética* (1451b), é essa que Gil Vicente entendeu oferecer-nos com os seus Autos. Ele é um *poeta* no sentido dado pelo filósofo da *Poética*, quando diz que: *A distinção entre o historiador e o poeta não está no facto de um escrever em prosa e o outro em verso; podemos transferir para verso a obra de Herodoto, e ela continuará pertencendo à disciplina de história. A diferença reside em que, um relata os factos sucedidos, e o outro inventa o sucedido, pelo que podia ou devia suceder. Daí que a poesia, [a Arte] seja mais filosófica [tal como na visão dialéctica de Platão] e de maior dignidade que a história, posto que as suas proposições são mais do tipo universal, enquanto que as da história são apenas particulares.* E Gil Vicente é pela *Comédia*, embora as técnicas da tragédia estejam presentes nas suas obras, pela comédia, pelo facto de as coisas terem acontecido [os factos históricos já sucedidos], torna-se evidente que eram possíveis de suceder, pois não teriam ocorrido se fossem impossíveis (...), assim não é necessário que se limite às histórias tradicionais como na tragédia.

Tragicomédia terá sido, porventura, uma designação para as obras que, como as de Gil Vicente, incluíam numa mesma *figura* os homens melhores (superiores ao que são – tragédia) e os piores (inferiores ao que são, ridículos – comédia), tal como Aristóteles havia considerado na *Poética* (1448ab): *a comédia é uma figuração (prefiguração na linguagem de Gil Vicente), de caracteres inferiores em toda a sua vileza¹ mas apenas na parte do vício que é ridícula. O ridículo é um defeito e uma deformação nem dolorosa nem destruidora, tal como, por exemplo, a máscara cómica é feita e deformada mas não exprime dor.* Pois são sobretudo as técnicas da tragédia (serão da comédia) que vemos utilizadas nos seus autos: (1) a *acção dramática*, pela concepção do *mythos* (na História); (2) os caracteres com múltipla caracterização das personalidades e alegorias; (3) o pensamento das figuras e as ideologias; (4) a elocução e a dicção; (5) a melodia e ritmo da fala e dos cantos; e (6) o espectáculo, cenários, figurinos, música, dança, cortejos, etc..

No início um *prólogo*, como em *Quatro Tempos* (Serafim), *Alma* (Agostinho), etc., depois, os *episódios* muito bem coordenados para nos transmitir (por clarividência) o *mythos*, com os seus conflitos, peripécias, o recordar e os reconhecimentos, as reviravoltas, os desenlaces... Por fim, o *êxodo*, em cortejo ou apoteose.

Parece-nos que estes *seis pontos* de Aristóteles, na sua *essência*, e com os outros pormenores – coerência e sentido do texto, metáforas, enigmas, profecias, etc., – são uma síntese racional (e por isso reduzida) dos preceitos definidos na *hiponóia* do *Íon* quanto à *técnica da poética* de Homero e à *técnica* de Platão.

Pensámos em publicar as obras de Gil Vicente, considerando cada auto como um episódio da História da Europa. Na verdade, cada auto representa sempre mais que um episódio da História, como já demonstrámos com o *Auto da Alma*, todavia, é em cada um dos seus autos que se encontra a unidade de pensamento do autor sobre o *mythos* que em cada momento está a ser tratado. Assim a sua História da Europa terá tantos volumes quantos os seus autos. E a sequência destes, como qualquer cronologia, constitui um factor da maior importância. O *Auto da Alma* é o volume seis, e porque está a ser publicado em primeiro lugar, por completar agora os seus quinhentos anos, transporta consigo este suplemento e o longo preâmbulo que ficou para trás, com o fim de o introduzir e integrar no seu contexto.

1 *Vileza*, os seus tipos são definidos por Aristóteles na *Retórica II* (1383b) – Transcrições da *Poética*, ed. Gulbenkian, tradução de Ana Maria Valente.

Talvez algum dos historiadores da actualidade não goste de ver um termo do seu domínio aplicado deste modo. Pois bem, foi por isso mesmo que citámos aquele trecho da *Poética*. Não foi de nossa autoria esta atribuição, e o mesmo se passa quando se fala de História da Arte: há a dos historiadores e há a dos artistas, e esta última é como refere Aristóteles. Ora, é esta última História, que diz respeito a este e aos nossos outros trabalhos sobre Gil Vicente: *assim de minha fantasia*.

Procurámos determinar quantos volumes teriam de ser publicados, e com isso, apresentar a sua ordenação, mas isso não nos foi possível, apesar de adiarmos em alguns meses esta nossa primeira publicação, tivemos de adiar a publicação da ordenação cronológica dos autos, pois a curto prazo, poderemos vir a ter necessidade de intercalar mais alguma peça.

Pelos autos que nos chegaram, de que já fizemos um estudo preliminar bastante completo, mais de sessenta, conseguimos apurar que, além do próprio autor, e do Povo num sentido universal, se encontram figurados nas personagens e na *acção dramática* das suas obras, os grandes senhores da Europa do seu tempo, que são os principais protagonistas da acção de cada uma das peças.

Munidos dos estudos e conclusões que alcançámos, iniciámos já a formação de uma equipa de trabalho para proceder à exposição das análises de cada auto, e ao desenvolvimento partilhado das investigações em curso. Estamos agora prontos para nos lançarmos no trabalho de escrita, prosseguindo com o modelo de apresentação criado – a Europa – ou conforme as perspectivas de futuro o determinarem, procedermos às alterações necessárias, ou ainda, se assim o entendermos, recriar quaisquer outros modelos. Contudo, o estudo e a investigação ainda não terminaram, nem se poderão dar como concluídos a curto prazo, dada a vastidão de matérias e elementos sempre necessários à compreensão da obra de *mestre Gil*.

Com a apresentação do *Auto da Alma* fizemos referência a uma grande parte da *saga de Erasmus* na obra de Gil Vicente. Não está completa, e além das peças que não enunciámos, a falha mais importante, é talvez a falta do *Auto do Jubileu de Amores*. Com a *saga de Erasmus*, podíamos também falar da *saga de Júlio II*, da *saga da Basílica de São Pedro*, da *saga da Igreja de Roma* (a Instituição), ou ainda, da *saga da religião*, que com o *Auto da Alma* se relacionam em proximidade, cruzando-se nos seus *mythos*, formando *algo maior* como se deixa verificar na leitura atenta do breve resumo da *saga de Erasmus*, ainda que incompleta.

Ora, além da *saga da Igreja de Roma*, que difere da *saga da religião*, constituindo esta um dos núcleos ideológicos da época, a Reforma e os seus antecedentes mais próximos, composta essencialmente pelos supostos *autos de natal*, muitas outras *sagas* se cruzam nos autos, e muitas são tão extensas como esta, e outras muito mais extensas. Entre as que mais autos contam, podemos desde já avançar, por exemplo, as *sagas* de Carlos V, de Francisco I, de Henrique VIII, de João III, de Clemente VII, de Lutero, etc., etc., mas estas, estão fora de contexto do *Auto da Alma*. E se a *saga de Erasmus* nos transmite *algo maior* do que aquilo que apenas um auto nos pode transmitir, o conjunto de todos os autos, e sobretudo de todas as *sagas*,

a obra dramática de Gil Vicente no seu conjunto, coerente, que de facto é, deverá transmitir-nos além do seu pensamento – o *espírito*, ou o Homem, a Sociedade, a Ideologia e o Poder – a sua Época: *a Europa na Renascença e Reforma*.

A saga da Basílica

Podemos, ainda no contexto deste Auto, deixar aqui alguma informação sobre a saga de Júlio II, e a saga da Basílica de São Pedro de Roma, o Templo, o Templo de Apolo. Pois, como é evidente, Apolo é o Cristo da Renascença, tanto na pintura italiana, como nos autos de Gil Vicente. O *nascimento* de Apolo verifica-se com o aparecimento de Júpiter, quando *Giuliano della Rovere* foi eleito Papa – Júlio II – em Outubro de 1503, e desde logo, no Natal desse ano, Gil Vicente o introduz na sua obra, em *Quatro Tempos*, pois tal como já comprovámos com o nosso estudo sobre este auto, pronto para publicação – celebra-se também nele o nascimento de Apolo. E como verificámos, a propósito da saga de Erasmus, a saga (da Basílica) do Templo de Apolo e de Apolo, fecha-se na sua obra em *Floresta de Enganos*.

Ao Papa Júlio II encontramos-lo, pela última vez nos autos, na figura do Velho do *Velho da Horta*, e como no *Auto dos Quatro Tempos* lhe fizemos já referência, aqui transcrevemos parte do que então registámos:

Como se sabe da Mitologia, Apolo é filho de Zeus, Júpiter romano. O Júpiter, pai de Apolo, protagonista do auto, toma a figura do *romano* Júlio II, o *Terrível*, o dono da estátua do deus *Apolo*, o novo Papa da Igreja Católica Romana.

Ao abirmos mais um pedaço da cortina que envolve a *figuração desta personagem*, podemos contribuir para que mais rapidamente o leitor se inteire das análises que estamos realizando de *Quatro Tempos*. Avancemos um pouco.

Júlio II era sobrinho Francesco della Rovere, o Papa Sixto IV, que tinha mandado construir a Capela Sistina, a partir da antiga Capela Magna, numa reestruturação realizada entre 1477 e 1480. Tal como o seu tio, o novo Papa, Júlio II, já antes da sua eleição em Outubro de 1503, era um homem muito conhecido dos artistas plásticos por ser um dos mecenas mais generosos de Itália, e como amante das Artes, era público ser um grande admirador da Roma antiga.

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

Por iniciativa do Papa Júlio II, em 18 de Abril de 1506, com uma cerimónia diplomática muito faustosa, lança-se a primeira pedra para dar início à construção

da Basílica de São Pedro de Roma, com projecto inicial de Bramante realizado em 1505. Será o *Templo de Apolo*, também porque, além de todas as outras razões aí conotadas, Júlio II por essa data oferece ao Vaticano a estátua do deus Apolo, e juntamente com esta algumas outras.

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

(...)

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

Miguel Ângelo percorre as Cortes europeias para angariar fundos, e Júlio II abre então a todo o público os *Jardins de Belvedere*, o *hortulus*, para mostrar as peças que juntou, e também a Capela, para que se soubesse o destino do dinheiro. *Giuliano della Rovere*, como Papa, pretende mostrar a todos a glória majestosa da Igreja, mostrando o que considerava ser o renascer de uma nova Roma imperial.

Neste acontecimento encontramos mais um dos suportes de Gil Vicente, mas não o único, agora para o *Auto da Fé*, a *Capela do auto* é a Capela Sistina! Foi neste ano de 1510 e com aquele acontecimento que ficou consolidado o nascimento do Museu, que assim foi aberto a toda a gente, aberto ao público em geral, aberto ao povo, porque desde 1506 só a nobreza romana e os diplomatas convidados tinham acesso ao Jardim, à *Horta*. E é isso que Gil Vicente figura no *Auto da Fé*.

No prosseguimento da abertura pública do Museu, Júlio II viria a encomendar a Bramante, para estar pronto na mostra inaugural do tecto da Capela Sistina, em 1 de Novembro de 1512, a construção de um corredor murado, no qual seriam expostas novas peças. Assim se iniciou em 1510 a expansão do Museu do Vaticano.

Estamos pois a descortinar, ou a abrir uma fresta de acesso ao sistema simbólico que Gil Vicente criou, e onde se apresenta a *saga da Basílica*, que além de *Alma*, *Fé*, *Velho da Horta*, *Templo de Apolo*, *Festa e Floresta de Enganos*, abrange ainda algumas outras peças onde com muito menor importância haverá também referências. Contudo, a obra que mais directamente se liga com os acontecimentos históricos de 1506, com a Basílica de São Pedro de Roma e com Júlio II é, evidentemente, o *Auto da Alma*, que terá sido escrito entre 1506 e 1507, não podendo ser representado senão mais tarde, em 1508, devido ao luto pela morte de Beatriz em Setembro de 1506, mãe de Manuel I e de Leonor a viúva de João II de Portugal.

Parece-nos pois evidente que Júlio II deverá estar também presente no *Auto da Fé*, porque a Capela, é a Capela Sistina, com as suas pinturas, as suas imagens, e as ilusões criadas pelas pilastras e colunas pintadas. Muitas (algumas) das pinturas estão ainda incompletas, como se percebe pelo diálogo entre os pastores. Todavia, *Fé* parece-nos ser apenas um fragmento de um auto, que possivelmente alguém tentou restaurar em certos passos, pois além das falhas na acção dramática, tam-

bém a entrada da personagem Silvestre no fim da peça, sugere o completar de um episódio anterior.

Encontramos então em *Fé de visita* à Capela Sistina figurados alguns dignos representantes da Coroa de Portugal. No *Auto*, uma grande quantidade de clérigos estão também em visita de cerimónia à Capela, algo como uma *celebração*: *Cuántos que estos zotes [patetas] son (5) / o cregos o son personas. / Mas qué montón de coronas...* E já no fim do *Auto*: *Más ha cregos que ño hombres (325) mas a ños qué se ños da?* Contudo, deixemos agora isso por aqui.

O Renascimento nos primeiros autos

Na sua História da Europa, Gil Vicente, Artista, dramaturgo, poeta, filósofo e Mestre de retórica, com a *Retórica* e a *Poética* de Aristóteles, e o pensamento de Platão, bem assimilados e estruturados, oferece-nos a sua *Visão do Mundo*, colocando-se do lado de fora, muito acima de todos, e de todos os acontecimentos do seu tempo – oferecendo-nos a época numa grande panorâmica.

Não encontramos nada de medieval nesta atitude de Gil Vicente, e esta prática do autor manifesta-se logo no *Auto da Visitação*, como o comprovámos quando apresentámos o seu estudo. Contudo, como dissemos, considerámos *classificar* o período inicial, até *Quatro Tempos* (1503), como o seu período experimental, dos autos da primeira fase. *São Martinho* é um marco entre estes e o seu projecto de trabalho futuro apresentado no *Sermão* em Abrantes.

Para nós, nem Juan del Encina pode ser considerado um autor medieval, como ele próprio sublinha nas suas primeiras obras publicadas em 1496 e como demonstrámos nos nossos estudos sobre os autos da primeira fase de Gil Vicente.

Uma presença aparente em *Pastoril Castelhana* das *obras castelhanas*, de Encina ou de Lucas Fernandez, pode ter uma origem comum, pela adopção de versos populares então muito em voga, tanto da parte de Fernandez, de Encina, como de Vicente. E se alguns aspectos da técnica de Juan del Encina vamos encontrar em Gil Vicente, serve, no auto referido, para fazer uma ligação necessária entre a nova Espanha dos Reis Católicos, em vias de se tornar a mais poderosa potência Europeia, e Roma, no papado de Alexandre VI, Rodrigo de Bórgia, também espanhol (de Valência), onde Encina, como músico e compositor, era Mestre da capela, na Capela Sistina, um lugar que disputou com Lucas Fernandez.

Contudo, devemos acrescentar aqui algo que transcrevemos da nossa análise de *Pastoril Castelhana*, onde Gil Vicente se figura em Gil Terrón, o organizador das festas e festividades, cortejos, cerimónias e divertimentos:

Os ideais renascentistas do século xvi, representam a Virgem como uma Vénus, tal como surge representada nos quadros dos melhores pintores da época, uma

Virgem comparável com a representação da *Primavera* (1482-1490) de Botticelli, uma virgem integrada e enaltecida pela verdura florida e por todas as forças da natureza, mas mais ainda em Vicente, *de odor vivo e perfumado, uma voz suave que soa como música aos seus ouvidos*, uma doçura imensa que se apodera de todos os seus sentidos. Assim, mas melhor ainda no poema, no texto do auto que a descreve, ela está de tal modo que, no próprio Deus nasce o desejo de a possuir e dela nascer (da sua filha, esposa e mãe), *en quien Dios venir desea*.

Aqui a escolha deste cântico de Salomão é significativa. Pois se não fosse a referência concreta de Gil, a Salomão, e a este cântico específico, podíamos supor que ele estaria descrevendo a *Primavera* de Botticelli.

Como el lilio plantada / florecido entre espinos / como los olores finos / muy suave eres hallada. / Tú eres huerta cerrada / en quien Dios venir desea.

A imagem da Virgem (e o menino) apresentada e descrita por Gil Vicente no *Pastoril Castelhana*, está já muito dentro do século xvi, como é fácil de verificar se compararmos a descrição dada e conotada com o cantar de Salomão, como sublinha Vicente, a uma Virgem figurada também na época em muitas das representações pictóricas. Pela sua forma, como pela sensualidade que inspira, esta Virgem de Gil Vicente, parece-nos mais avançada pela Renascença que a *Sagrada Família* (1503) de Miguel Ângelo, ou *A Virgem e o Menino com Santa Ana* (1510) de Leonardo, ou ainda a *Madona com São Jerónimo* de Correggio (1522), senão mesmo, que outras pinturas mais sensuais ou eróticas de Correggio.

As estrofes de Vicente que se seguem, assim como os cantares de Salomão são textos *profanos*, e valores *profanos* aplicados à *virgindade sagrada*, tal como fizeram os artistas durante toda a Renascença. Não nos parece que se possa confundir este poema com algo de medieval. Assim, também juntando mais este pormenor a todas as outras questões, não nos parece que este teatro possa ter origem *em representações religiosas de carácter medieval*, nem percebemos como tal se pode imaginar! A Virgem de Gil Vicente, exala uma sensualidade tal que, repetimos, provoca em (Salomão) Deus, o desejo de a possuir e dela nascer: *en quien Dios venir desea*. Como Gil nos diz, Salomão *canta com a sua voz muito desejosa...*

*Pues sabés quién es aquella?
Es la zagala hermosa
que Salamón dice esposa
cuando canticaba della.*

***Con su voz muy deseosa
en su canticar decía:
llevántate amiga mía
columba mea hermosa.***

*Amiga mi olorosa
tu voz suene en mis oídos
que es muy dulce a mis sentidos
y tu cara muy graciosa.*

*Como el lilio plantada
florecido entre espinos*

*como los olores finos
muy suave eres hallada.*

*Tú eres huerta cerrada
en quien Dios venir desea
tota pulchra amica mea
flor de virgindad sagrada.*

O seu amigo Silvestre delira de satisfação, era uma faceta de Gil que desconhecia e – que, como podemos ver pela resposta de Gil Terrón, era uma faceta que não existia até então – exclama de admiração: *Ah Dios, plaga con el roín...*, / *mudando vas la peleja*, / *sabes de achaque de igreja?*

Gil Terrón esclarece de imediato, que as questões de Igreja e religião as aprendeu agora mesmo, para escrever este *Auto*: *Ahora lo deprendí*. E se muda a peleja, é porque tem de corresponder aos desejos do empregador, mas não quer dizer que não continue a expor o que pensa, construindo as suas figurações da realidade.

Com as escassas informações que deixamos, poderemos todos rir mais e com mais gosto do que antes ríamos com os mesmos autos de Gil Vicente. Por exemplo, ao voltar a ler um auto (ou parte) com as figuras identificadas: como a apresentação pelo Papa Clemente VII (Apariceanes) de uma Igreja renovada (Giralda), após a lavagem da sua cara por um judeu, a um recuperado Frei Paço (Lutero) em *Romagem dos Agravados*. Todavia, lembramos o que temos sublinhado por diversas vezes, os autos de Gil Vicente, não se resumem ao desencadear do riso e às críticas aparentes ou superficiais, e o *universo figurativo* quando *descrito*, surge como a *anedota*, aquilo que Sócrates (Platão) descreve na *Apologia* como resultado de inquirir os poetas (todos os artistas). E as suas obras, mesmo os autos que aparentam o *género de farsa*, como o próprio autor informa, têm muitos *outros primores*.

Quanto ao que Gil Vicente entende por *moralidades*, em nada se relaciona com peças medievais de carácter religioso de origem francesa, ou inglesa. Na verdade, não especificou quais seriam os *autos de moralidade*, ou que considerava como tal, *talvez* o *Auto das Barcas*, que conclui com a *dança da morte* na terceira parte, em castelhano, onde o Poder político e o Clero num mesmo círculo, uma mesma força, requerem da sua Religião o alcance *pela fé* das suas expectativas, retribuindo o seu Cristo com a sua *Glória*. Só na base desta excepção poderemos avaliar outras peças como *moralidades*, e de acordo com as *Barcas*, serão críticas políticas e religiosas, mas críticas fortíssimas à ideologia (*a religião*) e aos grandes governantes Europeus, incluindo em muitas delas os reis portugueses. E aquilo que na *Copilaçam* aparece organizado e classificado, assim como muitos dos textos que encabeçam os autos, em muito pouco ou em nada correspondem ao trabalho do autor.

Gil Vicente é um poeta filósofo a escrever a História da Europa, é sobretudo um Artista, toda a sua obra é *figurativa*, – *assim, de minha fantasia* – o que não quer dizer o mesmo que, *em sentido figurado* (embora possa englobar este sentido), e

por isso, mostra a *verdade* da História muito melhor que a história documental, a História na realidade do seu tempo: a Renascença, logo desde o seu primeiro auto conhecido, como demonstrámos após boa leitura – o *Auto da Visitação*.

As confusões com autos religiosos

Dada esta nossa análise do *Auto da Alma*, considerámos conveniente deixar outros exemplos – talvez mais esclarecedores – que melhor ajudem a constatar que Gil Vicente não considerava os seus autos como *moralités*, ou *obras de devoção* como ficaram classificadas no primeiro livro da *Copilaçam*.

Consideramos que a classificação dada na *Copilaçam*, correspondeu à época da sua publicação, e como já afirmámos noutro lugar, obedeceu a critérios políticos e religiosos, que de outro modo, enfrentando a Real Inquisição, os autos com aparência religiosa não poderiam ser publicados senão classificados como foram. Mas essa classificação em nada se relaciona com a classificação dada pelo autor, que essa sim, estará correcta, tendo em atenção o que dissemos anteriormente sobre os autos de *moralidade*, que do seu ponto de vista, são críticas políticas aos governantes europeus. *Moralidades, comédias e farsas*, contudo, estas *com muitos outros primores*, isto é, a maioria das farsas próximas da comédia. Mas atenção, as comédias para Gil Vicente não terão as características com que mais tarde as classificaram, e o mesmo podemos dizer das farsas, e moralidades. Em suma, devemos considerar todas as suas obras como Autos, *Acções*, e depois de bem estudadas, então, diferenciar as comédias, as farsas e as moralidades.

Porém, quanto às *obras de devoção*, a que nos referimos também quando tratámos da carta *Preâmbulo* da *Copilaçam* de Gil Vicente, e deixando por agora de parte os autos de Natal, a que já nos referimos genericamente com a nossa análise de *Pastoril Castelhana*, vejamos muito por alto outros autos, também integrados nas *obras de devoção* da *Copilaçam*, e sobre os quais encontrámos imensos trabalhos de investigação, que os classificam ou comparam com obras medievais.

Ora, a nossa leitura do *mythos* destas obras de Gil Vicente, transporta-nos para uma remota mas firme origem no teatro grego de Aristófanes, na *Comédia antiga*. Das obras a que nos referimos, vejamos duas, o *Breve Sumário da História de Deus*, e o *Diálogo de uns judeus sobre a Ressurreição*. De facto, nem um nem outro são autos religiosos, e claro, nenhum deles é um auto de devoção, como o não são os autos de Natal. Contudo, não vamos entrar aqui em grandes detalhes sobre estes autos, não teria aqui cabimento. Pretendemos apenas deixar um muito breve apontamento sobre aquilo que constitui a base da nossa leitura: do auto mais complexo apenas a ideia geral da obra; e do mais pequeno, uma muito breve e incompleta descrição.

História de Deus (Fev-Mar 1528) e Ressurreição (Páscoa 1528)

O *Breve Sumário da História de Deus* (antiga datação Fev-Mar. fim de 1527), figura parte da história da guerra de Itália, logo após os primeiros dias do *saque de Roma*, que culmina com a *prisão* da “Igreja” no Castelo de Sant’Ângelo, *o seu cerco*, até ao previsto acordo entre Carlos V e o Papa, com a libertação de Clemente VII sob resgate, a fim de preparar o tratado mais tarde assinado a 12 Fevereiro de 1528 em Dordrecht, com a libertação dos membros do Estado Pontifício em 16 de Fevereiro. O fim do Auto, corresponde ao fim do cerco devido à peste que se espalhava em Roma no início de 1528 (Cristo da Ressurreição). Aqueles diabos e figuras Bíblicas são, entre algumas alegorias, os mais poderosos senhores da Europa, que estão de um lado e do outro do conflito, colocados em presença dos ideólogos e das ideologias. O auto nada tem de devoção, *pelo contrário*, e completado com *Ressurreição* constitui, como outros autos de Gil Vicente, uma das obras primas mais importantes do teatro de Renascença. Sabemos que estamos a deixar algo incompleto e talvez incompreensível, todavia, pela sua complexidade, não cabe aqui a descrição do auto. Como o *Auto da Alma*, demonstra-se por *clarividência*.

O *Diálogo de uns judeus sobre a Ressurreição* é posterior ao fim do cerco do Castelo de Sant’Ângelo, e figura na *acção* os acontecimentos decorridos no seio da Igreja Instituição, a Igreja de Roma, logo após o acordo de Carlos V com o Estado Pontifício, depois dos banqueiros italianos da Igreja se passarem para o outro lado do confronto, para o domínio do imperador, aceitando uma aliança com os banqueiros alemães. Também não é uma simples farsa, e devemos lembrar o que por muitas vezes referimos: nenhum auto se resume apenas à brincadeira aparente que nele se encontra.

Ainda que se queira incluir estes dois autos na *saga da Igreja*, como uma crítica às Instituições, já colocar estes autos na *saga da Religião*, implica uma leitura muito mais crítica dirigida às *ideologias* que suportam as doutrinas religiosas em expansão no século xvi, a Católica e as Reformistas em curso, e até a Judaica. Ideologias (e suas *doutrinas*) diferentes mas também muito semelhantes na perspectiva de Gil Vicente. A *saga da Religião* vamos deixar para outra oportunidade.

O *Diálogo de uns judeus sobre a Ressurreição*, é um auto onde o primeiro dos judeus em cena, Levi, é uma figuração de um dos comandantes militares da Igreja de Roma, o Cardeal Francesco della Rovera que lutou a favor do Papa Clemente VII aliado aos franceses, reconhecível pelos lamentos no início do auto, e o outro judeu, Samuel, o Cardeal Pompeu Colonna, que lutou a favor do imperador. Os centúrios são: um Francisco I, ferido na face (maxilar) e no braço durante uma das guerras anteriores; e o outro, Henrique VIII, sem unhas para fazer um descendente macho, razão pela qual queria a anulação do seu casamento com Catarina de Aragão. Quanto ao superior dos judeus, o Aroz, é o Papa Clemente VII, que já antes tinha

sido libertado, e com o acordo entre Carlos V e os banqueiros italianos se vê agora colocado perante a libertação da Igreja do Castelo de Sant'Ângelo (a Ressurreição), e portanto pretende disfarçar a situação. O problema destes *judeus* está nos negócios da Igreja, no dinheiro e nos territórios do Estado Pontifício.

Na transcrição a seguir, Gil Vicente, por Levi, descreve a guerra anterior desde que Francisco I se considerou com direito sobre domínios em Itália, e como enfrentou Carlos V após ser libertado em Madrid dois anos antes, e que, o segundo centúrio, Henrique VIII, vendo-o *em tal embaraço*, foi e quis ajudar, mas tropeçou, *deu com os focinhos num ferro de arado e quebrou os dentes, unhas e tudo...*

Centúrio *Pois que diremos que foi este mal
ou que remédio a nossa fortuna?*

Levi *Dirás que arrendaste na sisa dos panos,
ou nos azeites do Aver do Peso,
e que arrepelaste um homem travesso* 115
sobre razões haverá dois anos.

*E que, agora te arrepelou,
e mais, que te estortegou esse braço...
E estoutro, vendo-te em tal embaraço,
por te acudir, que foi e empeçou.* 120

*E deu c'os focinhos num ferro de arado
e quebrou os dentes, unhas e todo...
E assi em todo ponde-vos de lodo
do chanto e da guaia, todo misturado.*

Samuel *Entendeis aquilo, homem de bem?* 125
*Toma um vintém pera a cabeleira...
Tu come das papas, nam terás denteira,
e compra umas luvas ou furta-as alguém.*

Como é habitual nos autos de Gil Vicente todos os pormenores são importantes, tudo tem um sentido que figura um qualquer facto real. Não cabe aqui toda a descrição, mas por exemplo, o facto do Centúrio II, Henrique VIII, não poder ter por agora um descendente varão, com a vitória de Carlos V tornou-se uma realidade, pois será impossível obter do Papa a anulação do seu casamento, ficando *sem unhas para fazer prol*, expressão que surge na descrição que Levi faz a Aroz.

...Levi *Uns, ficam pelados,
outros, sem dentes e braços quebrados,
outros sem unhas pera fazer prol,
e todos o viram fora do lançol* 180
*sair do penedo, todos acordados,
em saindo o sol.*

Uma das questões fundamentais para a Igreja, após a derrota das pretensões do Papa Clemente VII, era a conservação dos vários domínios territoriais do Estado

Pontifício, e para o Papa, um Medici, era de fundamental importância a questão pessoal dos domínios italianos da sua família, nomeadamente Florença, que antes da guerra era um dos Estados aliados do Papa. Todavia, durante o conflito, Florença havia declarado a República e expulsado os Medici. Nem o Papa, nem o Imperador Carlos V, lhe detêm o controlo. No acordo celebrado o imperador compromete-se a entregar Florença aos Medici, mas a situação no terreno é complicada.

Cristo, o Messias, é aqui neste auto Carlos V, e o *foral* é o *Senhorio* de Florença, entretanto com o “*foral*”, uma República. De momento o imperador mantém ainda o cerco a Florença, a guerra a Florença vai durar ainda alguns meses.

Aroz *Meu pai arrendou umas alcaçarias
junto do termo de Vila Real,
com tal condição, que durasse o foral* 225
até que viesse o nosso Mexias.

*Ora me escutai:
juro pola alma que foi de meu pai
que está a cousa bem embaraçada
estai ambos quedos nam boquejeis nada* 230
*nam fale ninguém vereis como vai
esta emburilhada.*

Segue-se a *esta embrulhada* da questão pessoal sobre a República de Florença, a preocupação do Papa com os Estados da Igreja, pois estava em causa a sua permanência nas mãos da Igreja, e talvez a própria existência de um Estado da Igreja. De um modo muito simples e resumido, podemos dizer que a questão, um dos aspectos do *erasmismo*, se vinha discutindo nos meios imperiais desde que Clemente VII se aliou com os franceses para expulsar os espanhóis de Itália.

Este auto também foi muito censurado, e os versos retirados podiam ter referências mais evidentes ou apenas expressões mais complexas, que a ignorância dos censores resolveu cortar danificando a obra.

Todavia, embora o auto seja pequeno, não é este o lugar apropriado a uma informação mais completa, além disso o seu *mythos* só fica concluído com a peça anterior. Deixamos ao leitor o gozo da sua leitura completa e da sua descoberta. Aqui ficam os três últimos enlances do Auto, que são significativos em relação ao modo como o autor avaliou o comportamento da hierarquia da Igreja no momento.

Aroz *Pois que faremos sobre isto em tanto?* 285
Levi *Que nos calemos em nosso calado
quem quer que dixer que é ressuscitado
dar-lhe-ei uma figa debaixo do manto.*

*E leixai estar
que seja verdade, calar e negar.* 290
*Ter mão na sinagoga, que nos dá repairo,
que sabendo o povo é nosso o fadairo,
e se o aventar,
cada sacerdote lhe compre estudar
pera boticaíro.* 295

- Tenhamos todos mui bem que comer
que farte e sobeje pera todo o ano,
tratemos em cousas em que caiba engano,
e se nos perdermos, nam pode mais ser.*
- Aroz *Sabes que receo?* 300
*O mal que fezemos é crime tão feo
que já Jeremias nos chorou primeiro.*
- Levi *Fundemo-nos todos em haver dinheiro
porque, quer seja nosso, quer seja alheo,
é Deu verdadeiro.* 305
- Aroz *E ter mão na burra. Que dizeis Aroz?*
*Façamos Tamuld com tantas patranhas
com que embaracemos tamanhas façanhas,
antes que metam a frota na foz.*
- E por simular,* 310
*ordenemos festa com algum cantar
por que nam entendam que somos vencidos,
chacota na mão, fender os ouvidos
a quem nos ouvir. Alto começar
a travar dos vestidos e cabecear.* 315
- Laus Deo.*

O erasmismo nos Autos de Gil Vicente

Devemos deixar algumas palavras sobre o *erasmismo* na obra de Gil Vicente, uma vez que com o *Auto da Alma* verificámos a presença de Erasmus em vários autos, e definimos até uma *saga de Erasmus*, embora a tivéssemos deixado ainda incompleta. Assim, uma vez que também abordámos a *saga da Basílica*, podemos, a partir desta, localizar as referências ao *erasmismo*, com expressão especial no *Auto do Templo de Apolo* e, pouco mais tarde, no *Auto da Festa*.

A transposição de Jan'Afonso, de um (*Templo*) para o outro auto (*Festa*), serve também para a identificação e reconhecimento, do lugar da *acção dramática*, a Basílica de São Pedro de Roma, em *Festa*, durante o saque de Roma de 1527, onde o *dono da casa* é o mesmo *dono da casa* de *Templo*. O dono do Templo de Apolo, a Basílica, nos dois autos é Carlos V. Todavia, o *dono da casa*, figura dominante em *Templo de Apolo*, não é o núcleo fundamental do *mythos* do *Auto da Festa*, e devemos constatar como José Camões bem sublinhou em trabalho publicado pela Quimera Editora sobre o *Auto da Festa*, que a Verdade à entrada em cena dirige-se ao *dono da casa*, vendo-o como o *último baluarte da verdade*, pois de facto o seu

mythos baseia-se na alegoria da Verdade, e na verdade dos acontecimentos históricos e sobretudo ideológicos em causa – estes, tão complexos como no *Auto da Alma* – e cujo núcleo é exactamente o *erasmismo*.

São os problemas ideológicos de uma época que, como aqueles que nós encontramos no *Auto da Alma*, e que se estendem pelas obras até *Floresta de Enganos*, nos parece que Marcel Bataillon², nunca terá compreendido bem. Nem a Erasmo nem a Gil Vicente, talvez nem o chamado *erasmismo* espanhol, pois não nos parece, ou nós não o soubemos compreender, que este autor tenha entendido bem a origem do *erasmismo* e o seu desenvolvimento em Espanha, os seus fins e os seus objectivos, e portanto, exactamente na mesma medida, porque é que o *erasmismo* em Espanha terá sido descartado e perseguido pelo poder, logo após, ou ainda antes da coroação do imperador. Mas a este assunto voltaremos quando tratarmos do *erasmismo* na obra de Gil Vicente.

Muitos outros Autos de Gil Vicente

Como referimos, os autos de que aqui deixamos alguma informação, são muito mais complexos do que aquilo que fica presente da sua apresentação parcial e sumária, que se destinou a dar uma ideia da integração das obras do *primeiro* dramaturgo num contexto mais complexo, e portanto demonstrar como é possível, no conjunto, integrar algumas das obras anónimas, entregando *o seu a cujo é*.

O *Auto da Festa* não consta da *Copilaçam* realizada por Luís Vicente um quarto de século depois da morte de seu pai. Todavia, pelo trabalho que desenvolvemos verificámos que, alguns dos autos de Gil Vicente viriam mais tarde a ser publicados como anónimos, até mesmo autos que já antes haviam sido publicados com o seu nome, e até fazendo parte da *Copilaçam*, como por exemplo o *Pranto de Maria Parda*, em 1619, 1645, as mesmas datas e o mesmo impressor de muitos dos autos anónimos que conhecemos.

Para nós, alguns dos autos que têm sido classificados como autos anónimos da *Escola Vicentina*, (alguns, nunca todos, evidentemente), são autos de Gil Vicente, a não ser que, tenha vivido alguém na mesma época e no mesmo lugar, a fazer o mesmo trabalho de Gil Vicente, para as mesmas pessoas e entidades, utilizando as suas técnicas, o seu saber, etc., e completando a sequência das suas obras, exactamente naqueles pontos em que o nosso autor não teria feito nada, e que, este fantasma tenha desaparecido exactamente ao mesmo tempo que *desapareceu* Gil Vicente. Ora, pelo que nós já conhecemos, é sempre possível encontrar alguém capaz de assumir uma tal hipótese.

O *Auto da Festa*, apesar de não fazer parte da *Copilaçam de todas as obras*, não há dúvida nenhuma de que é um auto de Gil Vicente, e não tanto pelo facto da

2 Bataillon, Erasmo y España: *estudios sobre la historia espiritual del siglo xvi*.

intervenção de Jan'Afonso ser quase decalcada do *Templo de Apolo*, pois qualquer outro autor o poderia ter feito, mas porque o auto, de entre outras características *técnicas* e artísticas, utiliza uma *técnica* única, só utilizada por Gil Vicente, como se torna claro com o conhecimento da sua obra em confronto com as restantes, e além disso, integra-se na sequência cronológica e no universo (único) dos seus autos – a História da Europa do seu tempo, do Renascimento.

E como em *Festa*, em que não houve dúvidas ao impressor (?) para lhe atribuir a autoria, encontrámos alguns outros que foram impressos sem que houvesse da parte do impressor a possibilidade da atribuição de um autor. Encontrámos até um caso em que houve troca na atribuição da sua autoria, entre o *Auto de Florença*, e o *Auto do Duque de Florença*, ou *Cavaleiro de Florença*³. Este último, publicado como anónimo, é o auto escrito por João de Escovar para o príncipe Sebastião, futuro rei. Enquanto que o *Auto de Florença*, que seria o de autor anónimo é mais um auto de Gil Vicente. No próprio *Auto do Duque de Florença* se faz menção a Sebastião, enquanto que o *Auto de Florença* se integra no complexo *mythológico* do conjunto de autos que constituem o *edifício* de Mestre Gil.

Os autos de Gil Vicente estão datados pelo seu próprio *mythos*, sendo suficiente uma análise cuidada da *acção dramática* de cada um deles, que, após concluída com a identificação necessária do modelo abstracto do *mythos*, a *trama*, deverá confrontar-se, numa análise comparativa, com o desenrolar do *processo histórico*, referenciando, na época, os diversos conflitos, ideologias, e até algumas *tricas* e acontecimentos mundanos, encaixando a trama e identificando o *mythos* na sua História da Europa. A *trama*, ou modelo abstracto do *mythos*, há de coincidir exactamente com um modelo identificável no *processo histórico*, o *processo* que, para Gil Vicente, nem sempre se reduz, ou não se reduz apenas ao querer e acção das grandes individualidades da época, pois trata-se da sua leitura da história, da sua leitura do processo histórico, da sua Filosofia da História.

Assim, após o estudo dos autos publicados com a sua autoria, da *Copilaçam*, e depois de constataremos os lapsos de tempo em que parecia não haver trabalho do autor, procurámos o rasto entre os autos anónimos que outros estudiosos já antes haviam atribuído a Gil Vicente, e ficámos desapontados. Procurámos então pelos restantes autos anónimos quinhentistas, e verificámos que grande parte daquelas abertas na listagem cronológica dos seus autos começaram a ser preenchidas. Em muitos casos, chegámos a ter livres, lugares – datas e temas – na nossa lista cronológica, para autos que só mais tarde surgiram. Aliás, mantemos ainda lugares em aberto, cinco a sete espaços, dado que em algumas das datas haveria justificação para não se encontrarem representações na Corte, e com a esperança de ainda os

3 Há referência em *Autos Portugueses de Gil Vicente e de la Escuela Vicentina*, de Carolina Michaelis, páginas 44 e 106, embora a autora não se dê conta da troca, acreditando no impressor dos autos em vez de investigar os dados fornecidos pelo abade de Sever.

preencher, não queremos apresentar desde já a cronologia das obras, porque as pretendemos numerar ordenada cronologicamente.

O *Auto de Dom Florisbel*, a cujo texto tivemos acesso há muito pouco tempo, pela publicação de *Teatro português do século xvi, I Volume*, INCM, 2007, de José Camões, pela nossa análise do *mythos* e a colocação na sua data própria, consideramos ser o interdito pela *Real* Inquisição e até agora considerado desaparecido, *Auto da Aderência do Paço***.

Na mesma publicação, José Camões deu-nos também a ler os seguintes autos: o *Caseiro de Alvalade*, os *Escrivães do Pelourinho*, o *Escudeiro Surdo* e *Guiomar do Porto*, dos quais, só este último não é de Gil Vicente. O Volume I, perspectiva outros que se lhe seguem, que serão portanto publicados pela INCM com orientação de José Camões, onde, com certeza, serão apresentados alguns dos autos da lista “recuperados” que a seguir aqui deixamos, autos que, desse modo, podem chegar ao grande público com uma apresentação facilmente legível, comentados, com os necessários auxílios e anotações realizadas pelo referido professor doutor, para facilidade de estudo e interpretação dos interessados. Um trabalho de mérito e indispensável que vem oferecer ao público e aos estudiosos, aspectos muito importantes da cultura portuguesa, até agora quase inacessíveis.

As obras de Gil Vicente, autenticadas por Luís Vicente, estão na *Copilaçam*, mas como ele próprio afirma, grande parte das obras consideradas menores perderam-se. Na época da publicação, as obras menores seriam, possivelmente, aquelas cujos temas não abrangiam a religião ou as que parecem enquadrar-se mais num gosto popular. Todavia, com a *Copilaçam* também se verifica que Luís Vicente não terá entendido minimamente as obras de seu pai – era criança quando seu pai morreu. Além disso, entre as obras não publicadas também se encontram outras obras maiores, como as proibidas pela Inquisição. Nem sequer o *Auto da Festa* fez parte da *Copilaçam* e é sem dúvida uma das suas obras maiores.

Autos de Gil Vicente – *Copilaçam* + *Festa*

- | | |
|--|---|
| 1 <i>Alma</i> | 22 <i>Inês Pereira</i> |
| 2 <i>Almocreves</i> | 23 <i>Juiz da Beira</i> |
| 3 <i>Amadis de Gaula</i> | 24 <i>Lusitânia</i> |
| 4 <i>Barcas, I – Inferno</i> | 25 <i>Miserere, Oração</i> (*) |
| <i>Barcas, II – Purgatório</i> | 26 <i>Mistérios da Virgem, Mofina Mendes</i> |
| <i>Barcas, III – Glória</i> | 27 <i>Nau de Amores</i> |
| 5 <i>Breve Sumário da História de Deus</i> | 28 <i>O Escudeiro pobre, Quem tem farelos</i> |
| 6 <i>Cananeia</i> | 29 <i>O Velho da Horta</i> |
| 7 <i>Ciganas</i> | 30 <i>Pastoril Castelhana</i> |
| 8 <i>Clérigo da Beira, Pedreanes</i> | 31 <i>Pastoril da Serra da Estrela</i> |
| 9 <i>Cortes de Júpiter</i> | 32 <i>Pastoril Português</i> |
| 10 <i>Diálogo de uns judeus sobre a Ressurreição</i> | 33 <i>Pranto de Maria Parda</i> |
| 11 <i>Dom Duardos</i> (1) | 34 <i>Pregação de Abrantes, “Sermão”</i> (*) |

- | | |
|-------------------------------|---|
| <i>Dom Duardos</i> (2) | 35 <i>Quatro Tempos</i> |
| 12 <i>Exortação da Guerra</i> | 36 <i>Reis Magos</i> |
| 13 <i>Fadas</i> | 37 <i>Romagem de Agravados</i> |
| 14 <i>Fama</i> | 38 <i>Rubena</i> |
| 15 <i>Fé</i> | 39 <i>São Martinho</i> |
| 16 <i>Feira</i> | 40 <i>Sibila Cassandra</i> |
| 17 <i>Festa</i> | 41 <i>Sobre a Divisa da Cidade de Coimbra</i> |
| 18 <i>Físicos</i> | 42 <i>Templo de Apolo</i> |
| 19 <i>Floresta de Enganos</i> | 43 <i>Triunfo do Inverno</i> |
| 20 <i>Frágua de Amores</i> | 44 <i>Visitação</i> |
| 21 <i>Índia</i> | 45 <i>Viúvo</i> |

(*) *Esta peça não é um Auto, não é exactamente Teatro, mas pode encenar-se o orador.*

Autos de Gil Vicente – *Reconhecidos como perdidos*

** Aderência do Paço
Jubileu de Amores
Vida do Paço

Assim, para além desta lista de 43 autos e 2 monólogos, *Sermão* de Abrantes e *Miserere*, as peças que constam da *Copilaçam* (1562, 1586), mais o *Auto da Festa*, no estado actual do nosso conhecimento e da investigação que temos vindo a desenvolver sobre as obras anónimas quinhentistas, conforme os seus *mythos*, a forma estrutural dos autos e as suas componentes históricas, de acordo com o seu encaixe coordenado (e perfeito) na sua *História da Europa*, podemos desde já atribuir ao autor com alguma segurança os autos que listamos já a seguir. Isto quer dizer que afirmamos que os autos desta lista são também da autoria de Gil Vicente.

Autos de Gil Vicente – *Recuperados*

- 46 *Capelas*
- 47 *Caseiro de Alvalade*
- 48 *Cativos – Dom Luís e dos Turcos*
- 49 *Dom André*
- 50 *Dom Fernando*
- 51 *Dom Florisbel* – Auto da Aderência do Paço **
- 52 *Donzela da Torre*
- 53 *Enanos*
- 54 *Escrivães do Pelourinho*
- 55 *Escudeiro Surdo*
- 56 *Farsa Penada*
- 57 *Florença*
- 58 *Regateiras de Lisboa*
- 59 *Sátiros*
- 60 *Tragédia delos amores de Eneias e de la Reyna Dido*
- 61 *Vicenteanes Joeira*

Exceptuando a *Tragédia de Eneias e Dido* – de que falta pelo menos uma folha, na impressão existente na BN de Lisboa, e que nunca terá sido encenado na Corte, – estes autos seguem o modelo que terá obtido maior sucesso popular, o modelo de *Índia*, ou melhor ainda de *Quem tem farelos*. Pois de facto pensamos que terão sido estes, os autos desta última lista, os “anónimos” (retirada a referida excepção), os autos de Gil Vicente que, junto do povo alcançaram maior fama, aqueles que obtiveram maior sucesso durante várias gerações. Pois foram com certeza aqueles que mais se encenaram, e que talvez por isso não houvesse cópias em casa dos seus filhos, anos depois da sua morte. E talvez por parecer que não fazem referência à religião, que constituía o núcleo fundamental do *saber* das forças políticas da época, tenham sido considerados obras de menor importância. Aquelas obras menores que *as mais delas se perderam*.

Contudo são estes os autos, de *capa e espada*, como *Capelas*, *Dom Fernando*, *Donzela da Torre*, *Dom Luís e dos Turcos*, *Sátiros*, etc., que, tal como o *Auto Quem tem farelos*, vão criando os modelos para o que será mais tarde o teatro barroco.

Lembramos que a *capa e espada* também aparece referenciada na *Copilaçam*, no *Juiz da Beira* na didascália de entrada de Ferrão Brigoso em cena, *com sua espada nua e capa no braço, como que saiu dalguma briga...*, diz mais adiante: *Ainda lá farei fataxas, / que eu, nam hei de ir sem espada! / Então, tanta cutilada, / estocadas altas, baixas, / nesses diabos... Pancadas!* (850).

Lembramos, por exemplo, no *Auto dos Sátiros*, o desafio do Pomareiro Brás Flores, ao duelo de espada em defesa da dama, quando dizendo a Floriana que é escusado insistir com ele para se acalmar, *Digo que é cosa escusada*, se vira para Florisel e diz: *E não tardeis, que esperando / vos estou com capa e espada!* E mais tarde, no local combinado, as cenas de riso provocadas pelos seus receios, e o pavor que lhe provocam todos os ruídos ou movimentos, e até o vento. *Mas contudo, lançai mão / da vossa capa e espada...* Até que depois de várias peripécias de medo, ameaça e fuga à luta, entra o Amo e o Bovo a separá-los: *A paz, a paz, cavalleros...* Lembramos ainda as cenas de cortejar da dama debaixo da janela, com canto e música, do Escudeiro, *Quem tem farelos*, de *Dom Fernando*, de *Dom André...* Ou de salvação da dama colocada em perigo ou contra-vontade, como em *Donzela da Torre* ou em *Dom Luís*.

Alguns destes autos, os *anónimos* de Gil Vicente, sofreram danos no seu texto, talvez como consequência de variadíssimas representações, e de retoques dados por encenadores que não compreendendo o texto numa primeira leitura decidiram acrescentar, retirar ou modificar termos que, “*segundo os autores dos danos*”, poderiam ajudar a sua compreensão. São exemplos disso os: *que, porque, com, como*, etc., ou algumas “*correções*” na linguagem dos negros nos *Autos de Vicenteanes Joeira*, *Dom Fernando*, *Escrivães do Pelourinho*. Pelo menos um destes autos, parece ter

sido reescrito em alguns dos seus fragmentos, o *Auto das Regateiras de Lisboa*, especialmente a sua parte inicial, contudo não perdeu o seu *mythos*.

Em alguns destes autos Gil Vicente faz referências directas ao seu meio, como no *Auto das Capelas*, com uma auto-crítica figurada ao seu teatro em Alfama, e com a manifestação de desagrado pelo atraso nos pagamentos que lhe são devidos, responsabilizando por isso, em agradável brincadeira, o Garcia de Resende e o Alcaçovas Carneiro,⁴ um, o secretário do rei, e o outro, do Conselho real.

... o Músico ao entrar, após breve troca de palavras, reivindica:

Músico	<i>Haja Conselho inteiro,</i> <i>que eu, não sou Ordem Francisco...,</i> <i>nem menos quero ir a risco</i> <i>do Resende ou do Carneiro,</i> <i>porque pegam como visgo.</i>	740	
Aires	<i>Vós, com justiça, não tendes</i> <i>de ver... A coisa é franca!...</i>		
Músico	<i>Sabei que em mi não há branca!...</i>	745	moeda de prata
Aires	<i>Levais guitarrinha, Mendes?</i>		
Músico	<i>Senhor si.</i>		
Aires	<i>Pois sus, arranca!</i>		

O Músico diz que não trabalha de borla, pois não é Franciscano, e exige uma reunião do Conselho completo, não se pode fiar ou arriscar apenas com a conversa do Resende e do Carneiro, além do mais está já sem fundos, *que em mim não há branca*. *Sem branca* é a forma habitual de dizer que se está sem dinheiro.

Também noutros autos Gil Vicente se figura a si próprio numa das personagens, como já o assinalámos em *Pastoril Castelhana*. Assim como o encontramos em *Vicenteanes Joeira*, *Dom Fernando*, ou no *Auto dos Sátiros*, etc.. Neste último, figurou-se na personagem de Autor do Auto, a figura do Moço com o seu nome, Vicente. Lembramos que o *Auto dos Sátiros* foi a peça de teatro que serviu de modelo a António Ribeiro Chiado para escrever o seu *Auto da Natural Invenção*, que não é mais que uma espécie de *rapsódia* construída através de fragmentos imitando vários dos autos de Gil Vicente, que são quase todos, senão todos, possíveis de identificar, desde *Quem tem farelos* ao próprio *Auto dos Sátiros*.

Como é evidente, não são elementos como os que atrás citámos, que justificam a atribuição dos autos daquela lista a Gil Vicente, a nossa atribuição é realizada pela integração do *mythos* de cada um destes autos na sua técnica de trabalho, única, e sobretudo, por se integrarem naquela sequência cronológica da História da Europa

4 Pero de Alcaçovas Carneiro, ou o irmão Francisco de Alcaçovas Carneiro, ou o pai António Carneiro, que desempenharam as funções no reinado de João III de Portugal.

de Gil Vicente, exactamente naqueles espaços deixados vagos pela ordenação e datação exacta dos seus autos que constam da *Copilaçam*.

Outros dados autobiográficos

Por último (entre os autos anónimos da lista), como *excepção* à regra da História que enunciámos antes, devemos adiantar algo mais sobre o *Auto de Vicenteanes Joeira*, que talvez pudesse ser a *Caça do Segredo*, a que Gil Vicente se refere, porque como o próprio nome indica, a *Joeira* é a (uma) *peneira ideológica* – a que *separa o trigo do joio* – que deveria servir para distinguir, e por esse modo separar, os trabalhos de Gil Vicente dos restantes. Contudo, acreditamos que a *Caça do Segredo* teria sido uma outra *farsa*, um auto perdido, pois nós acreditamos que Gil Vicente se referia, na carta ao Conde do Vimioso, a um *Segredo* mesmo, e que não teria sido o autor dos autos a única pessoa encarregada, na época, de documentar esse tal *Segredo*, outras referências há na literatura portuguesa sobre um mesmo *enigma*, mas tememos que, com a intervenção da Inquisição, publicações essenciais para o documentar se possam ter perdido. A seu tempo o trataremos.

Vicenteanes, como Pedreanes, ou como Gileanes, significaram na época o “*a cujo é*”. Filho de, *da Casa de*, ou *aquilo que, que pertencia a...*, a Vicente, a Pedro, ou a Gil – neste último caso, o que pertencia à Ordem de Cristo, dado o nome do seu primeiro Grão Mestre ser Gil, Gil Martins. Tal como no *Auto de Pedreanes (Clérigo da Beira)*, quem fala por um Pedreanes, Cecília, fala pela Igreja de Pedro (São Pedro de Roma). Os cristãos, na época, eram christeanos, como os seguidores de Lutero eram os Luteranos, pelo que também era comum os seguidores da Igreja de Roma serem chamados (sobretudo pelos outros cristãos) como seguidores da Igreja de São Pedro, da nova Basílica, os Pedreanos e cada um deles, um Pedreanes (acrescente-se ainda a Branca, Brancaeanes, o Apariço, Apariceanes, e Breza, Brezeanes, também personagens de Gil Vicente). O autor segue a mesma forma de atribuição que encontramos em outros exemplos além dos citados, como: os paisanos (os do próprio país) ou os ciganos (ou egiptanos – do *Pequeno Egipto*, região a noroeste da Grécia). Assim, aquilo que pertence a Gil Vicente terá de passar pela sua *joeira*, a *joeira* que apresenta no seu Auto: o *poema* (de mote e volta) dedicado à Dama: *a quem sirvo por meu dano* – a sua Arte Dramática.

O *Auto de Vicenteanes Joeira*, como *Lusitânia*, é um auto muito complexo, *pleno das mais variadas harmonias*. Mas, não há dúvida que Gil Vicente, além de se *figurar* no *ratinho* Vicente Joeira (talvez ainda no outro *ratinho*, em Gonçalo), também se *figura* naquela outra personagem de Moço do Paço, realizando uma transposição para um outro tempo, então a sua actualidade, em Pero Camões, o que *faz os mil autos cada ano*, que entra em cena conversando com um *cura*, o Rui Barbosa, com certeza também transposto no tempo (da época em que Vicente

Joeira se casa), para a actualidade de então. É isso mesmo que se depreende pela intervenção de Rui, quando ao terminarem o diálogo, este par, Pero e Rui, se choca consigo próprio, isto é, com o outro par (os jovens), a personagem Vicente Joeira e o cura que lhe vai fazer o casamento, considerando-se entre cada par de figuras, uma diferença de tempo próxima dos quarenta anos. Então diz Vicente, o jovem vilão, na personagem de Vicente Joeira, ratinho, a Vicente, o velho Moço do Paço, aqui na personagem de Pero Camões:

Vicente *Tapai essas queixadas,
(que) vos não conheçam peçonha! **
Quem vos desse mil pancadas!...
Dizei! (porque) Não tendes vergonha 615
de andar nessas cantadas!?

Pero *Quereis vos calar vilão!*
Que ireis daqui escozido...
Vicente *Vós não me eis de pôr a mão!!!*
Rui *Quereis fazer onião [a união] 620*
(com) que sejamos conhecidos!?

*Ora, dai senhor, à espora,
e não estemos aqui mais!*

Pero *Vamos ambos, juntamente, 625*
nisto assim praticando...
Ir-se-á a noite gastando,
e quem for menos contente,
esse tal, vá suspirando.

* Com o sentido de um hipotético restauro, entre parênteses colocámos o que consideramos, que deve ser retirado e, entre parênteses recto, colocámos o que deve ser acrescentado.

O Rui Barbosa apressa a fuga, mas antes, informa-nos da situação que se apresenta com os dois versos que sublinhámos. Parece-nos claro que *onião* (620) será aqui a escrita, *pela métrica*, de **a união**. Pois, o mesmo encontramos no *Auto da Festa*, quando o Rascão informa o público, em *aparte*, do que vai preparar para a Velha: uma armadilha sem que ela se possa aperceber ou entender, fingindo fazer-lhe a corte – enganando a Velha, convencendo-a que pretende casar com ela – dizendo: *Ora, me deixai fazer / e começai de ouvir, / porque lhe farei tecer / uma teia sem ordir [a urdir] / nem na saber entender.* (565).

A cena que transcrevemos do *Auto de Vicenteanes*, diálogo de Pero e Rui, termina com aquela última quintilha que transcrevemos (versos: 624-628), que também se encontra no *Auto de Dom Fernando*, também este publicado como anónimo, e onde, o mesmo Jan'Afonso de *Pastoril Português*, *Templo e Festa*, é referido num diálogo

entre duas das personagens, o que constitui o culminar da saga desta figura, e o início de um conflito, questões que trataremos em devido tempo.

Como já afirmámos o *Auto de Dom Fernando* e o *Auto de Vicenteanes Joeira*, fazem parte do conjunto de obras do autor que obtiveram maior sucesso popular. São os autos do tipo de *Quem tem farelos* (um nome *que lhe pôs o vulgo*), os autos que constroem os modelos do que será o teatro barroco. Talvez devido ao seu grande ou maior sucesso, os próprios textos – talvez até os originais – não tivessem regressado a casa do seu autor, pois Gil Vicente foi um autor que sempre se preocupou mais com o que tinha a fazer do que com o que tinha já feito.

O problema da datação dos autos de Gil Vicente, reside em parte em se ter privilegiado sempre o texto da didascália inicial em detrimento da data que nele se inscreve, sabendo-se que *os erros* tanto podem estar num ou noutro lado. Muitas vezes o texto que antecede o auto foi colocado muito posteriormente, pelo impressor ou por alguém que mal leu o auto, como é o caso, por exemplo, da *Tragédia delos amores de Eneias e de la Reyna Dido*, e até de alguns autos da *Copilaçam*.

Com a nossa *leitura* das obras de Gil Vicente, incluindo as muitas que foram publicadas como *de autor anónimo*, procurámos entender o *enigma* que consta no poema de Pero Camões, em *Vicenteanes*, a personagem que figura o Gil Vicente da actualidade de então, dos anos em que o auto foi escrito, a personagem que entra em cena constatando o trabalho infinito que é o trabalho intelectual, *o trabalho do espírito*, a Arte, a sua Arte dramática, para depois afirmar que tais trabalhos não nascem em si vindos *do nada: não podem nascer de mi!* O cura, Rui Barbosa, confessa saber que ele é muito dedicado ao seu trabalho e por ele apaixonado, *que sois mui namorado*, por muito *lhe querer bem*. Pero Camões, Gil Vicente, afirma, para que não restem quaisquer dúvidas, que todo o trabalho é ele mesmo que o faz: *Coitado de um coitado que todos trabalhos tem...* Desde a concepção, à construção figurativa dos *motivos*, trabalho de escrita e encenação, até aos figurinos, cenários e maquinaria, tudo é de sua autoria, de sua criação.

Rui Barbosa refere-se então ao carácter pouco sério das suas obras: *coitado do pouco siso!* Pero Camões, reclama, dizendo que não se refere ao carácter dos seus trabalhos, *não falo nisso*, pergunta-se a si próprio, que será *querer bem* (Platão) feito: *que diabo é querer bem?* Rui comenta então a grande dedicação e amor que o autor coloca no seu *trabalho do espírito*, no seu teatro, já não no seu resultado final, mas no seu trabalho de concepção.

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

430

- 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!
- Rui Não me façais tão sarrado,
 porque eu sei, que quereis bem, 440
 e que sois mui namorado.
 Pero Coitado de um coitado
 que todos trabalhos tem...
- Rui Mas antes, podeis dizer,
 coitado do pouco siso!... 445
 Pero Ah senhor, (que) não falo nisso...
 Que é diabo querer bem!?
 É mais, quem ama de siso!
- Rui Foi a mais alta pequice,
 amores dessa feição, 450
 que se viu, nem que se visse!

Assim, no decorrer da cena deste diálogo de Pero e Rui, um diálogo que teve muitos cortes da censura, Pero Camões, que é quem dirige a conversa, desenvolve um diálogo pleno de ironias, em que expressa e sublinha que o cura, o Rui, faz uma leitura dos autos que, nos termos utilizados por Platão, seria apenas uma leitura pela sua *alma mais simples*, insistindo o Rui com o autor dos autos, para que encontre melhores *figuras*, personalidades importantes, personagens de *valor*, e não aqueles pastores brancos, os negros, os parvos, os frades depravados ou loucos, e acima de tudo, para se deixar *dessas obras de sandeu*.

Perante esta leitura das suas obras, Pero Camões brinca, afirmando com ironia, que não encontra tais *figuras*: *Pois, que culpa tenho eu, / se eu, figuras não acho!?* Ao que Rui, o cura, respondendo o aconselha: *Que as não busqueis vós na arca! / Buscai-as com diligência..., / e achareis sem aderência / mancebos de muita marca..., / figuras, por excelência*. Afinal, o Rui pretende que o autor, Pero Camões, apresente nos seus autos gente mais fina, mais digna, gente que pode ser encontrada na Corte e que dela faz parte sem aderência. Evidenciando assim o autor, Gil Vicente, no prosseguimento da caracterização do Rui, que o cura nunca foi capaz de alcançar uma leitura digna das obras do dramaturgo, ficando apenas pela aparência, pelas suas formas mais simples.

A situação foi aqui figurada pelo confronto com a Santa Inquisição, e que, de uma forma diferente ficou também figurada em *Lusitânia*, pelo seu *Maio*, realizado em *Todo-o-mundo e Ninguém*. Este Rui, talvez possa ser também uma *figuração*: a do confessor de el-rei João III de Portugal, Frei Diogo da Silva que em 17 de Dezembro de 1531, foi nomeado pelo Papa para Inquisidor do reino, o que nem ele

próprio nem o rei aceitaram, porque o rei queria controlar a Inquisição seguindo o exemplo e modelo de Espanha.

No decorrer do diálogo, Pero Camões (Gil Vicente) transmite a sua experiência e as críticas a que está sujeito, falando até *de uns mancebos que emprenharam e trazem reis na barriga*, o que, se nós seguissemos a tradição de alguns estudiosos da literatura portuguesa, poderíamos querer entender que se referiria a Sá de Miranda, mas queremos antes acreditar que se refere a uma nova nobreza chegada à Corte por *aderência*, que não entendendo minimamente o trabalho do autor dos autos, o pretendem desqualificar.

Por um diálogo que encontramos no *Auto de Dom Fernando*, entre *Gil Vicente* (Abreu) e *Sá de Miranda* (Sá), o que se denota, além de uma certa competição saudável, é um respeito pelo trabalho e pela Arte, pela Arte de ambos, além da brincadeira crítica amigável, com referências ao trabalho de cada um, mas sobretudo ao do autor. Também neste auto Gil Vicente se refere ao amor por sua dama, a paixão e o amor das duas personagens dirige-se ao seu trabalho, à sua Arte, o teatro.

Abreu	<i>Não, averiguado está,</i>	555
	<i>que, onde quer que me eu achar,</i>	
	<i>não se há para vós de olhar.</i>	
(...)		
...Sá	<i>que eu vos vi já um dia</i>	
	<i>entre três gafos rascões,</i>	
	<i>que, o mais gafo vos vencia.</i>	
Abreu	<i>Mal vistes essa questão,</i>	565
	<i>podereis assentar que dei</i>	
	<i>nesse mesmo passo, então,</i>	
	<i>com todos de cu no chão.</i>	
Sá	<i>Isto vi, isso não sei!</i>	

Fala-se sobre uma situação semelhante à que é referida na didascália inicial do *Auto de Inês Pereira*, quando se diz: *O seu argumento é que por quanto duvidavam certos homens de bom saber se o autor fazia de si mesmo estas obras, ou se as furtava de outros autores, lhe deram este tema sobre que fizesse um exemplo comum que dizem: mais quero asno que me leve que cavalo que me derrube.*

Perante este desafio, como é sabido, Gil Vicente não só respondeu com uma obra de fácil compreensão com a solução do problema (*simples para a alma simples*), como ainda, apresenta em *Inês Pereira* uma figuração *complexa e plena das mais variadas harmonias* (Platão). Os tais *homens de bom saber* terão ficado com a resposta à *alma mais simples*. Como ficou expresso no auto, Sá não assistiu (em 1523 Sá de Miranda estava em Itália) ao dar *com todos de cu no chão*, e por isso responde: *Isto vi, isso não sei!*

Em *Vicenteanes Joeira*, no diálogo de Pero Camões, depois de Rui o ter consolado, Pero afirma, significativamente, que não se quer evidenciar ou denunciar

com a sua obra, isto é, demonstrar com provas mais evidentes e a todos, as suas capacidades artísticas, e daí também o seu maior dano.

O que eu aqui sinto mais [na época, sentir e pensar integram-se], / *isso, quero eu calar*. Rui responde logo a seguir, esclarecendo melhor o sentido do que se pretende exprimir no diálogo, que seria o de guardar um segredo: *Não quero que mo digais!* Ao que Pero então expressa: *Pois deixai-me namorar*.

Ora, este *namorar*, como em muitas outras obras de Gil Vicente, é o prazer alcançado com a criação e produção dos seus autos, é o seu trabalho de Artista, e aqui no *Auto de Vicenteanes Joeira*, vai ser dirigido à sua *Obra*, a quem já serve, por seu dano... Pois se nós observarmos bem todo o diálogo desde o seu início, e apesar dos cortes constantes da censura, esta sua paixão é a sua *Obra*, é a sua *arte do teatro*. Como a seguir o próprio autor confirma: (517) *Vós estai-vos desfazendo, / e apaixonando em forma / por está-los comprazendo...*

Pela acção da censura perderam-se bastantes versos neste diálogo, chegando a confundir-se, em certos pontos, a intervenção de Pero Camões com a de Rui Barbosa. Em especial, quando Pero provoca o cura, sobre a sua vida sexual, o que se deixa perceber pelas respostas que Rui vai dando, mas faltam no texto as perguntas de Pero Camões. O corte destas, com a respectiva didascália, resultou na troca de algumas das intervenções, o que numa primeira leitura gera alguma confusão. Pela rima verifica-se o corte de versos, mas podem também faltar estrofes inteiras.

No trecho a seguir, que transcrevemos do *Auto de Vicenteanes Joeira*, não se encontram cortes da censura, este segmento, prepara e inclui o poema que constitui o enigma que Gil Vicente apresenta. O poema não é portanto feito, criado ou dedicado à jovem com quem Vicente, ainda o jovem Joeira, se vai casar, à Madanela Ribeira que, supostamente, a personagem Pero Camões pretenderia também conquistar, mas é antes feito por Gil Vicente *a quem serve, por seu dano*. Ao seu teatro! E que deverá servir como *joeira* para filtrar as suas peças.

No poema inserido no auto, que mais adiante destacamos com outro tipo de letra, encontramos uma quintilha que é um comentário ao próprio poema, interposta entre o mote e a volta, numa fala de Pero Camões, que pretende servir de ajuda à interpretação dos versos, e não só porque é esse o seu propósito, pois serve também para cimentar melhor o *mythos* do auto.

Rui *Eu sei, se não me engano,
que fazeis dous consoantes,
fazeis mil autos, cada ano!
E todos muito galantes,
sem fazer a ninguém dano...*

500

*Em vós, farão aparato
e sereis favorecido!*
Pero *Senhor, eu tenho sabido,*

*que quem entra aqui em auto
o tem por mui abatido...* 505

*Porque, se estais falando bem,
um dito muito atilado,
olhai bem para vosso lado,
ouvireis dizer, que vem
de serdes desavergonhado!* 510

*Vêm quatro moços [ao] avio,
os quais nunca viram gente,
em que o auto fosse quente
dizem que foi muito frio,
que não vão dele contente.* 515

*Vós estais-vos desfazendo,
e apaixonando em forma
por está-los comprazendo,
eis senhores, vão dizendo
que foi muito boa broma.* 520

Rui *Polo tanto, senhor meu,
tendes vós muito empacho
dessas obras de sandeu!?*
Pero *Pois, que culpa tenho eu,
se eu, figuras não acho!?* 525

Rui *Que as não busqueis vós na arca!
Buscai-as com diligência...,
e achareis sem aderência
mancebos de muita marca...,
figuras, por excelência.* 530

Pero *Eu não sei como vos diga
o que daqui me contaram...
É que anda aqui uma briga,
duns mancebos que emprenharam
e trazem Reis na barriga!* 535

*Cada um destes, tem passos,
que do mesmo mundo dobra,
e dizem que não vão a obra
donde vão trinta madraços,
e dela, tão pouco se cobra.* 540

Rui *Segundo são já certos
dizerem males por viço,
têm-vos a vós, por remisso,
e assi, fazem ser discretos
e não curam nada isso!* 545

- Pero *O que eu aqui sinto mais,
isso, quero eu calar...*
- Rui *Não quero que mo digais!*
- Pero *Pois deixai-me namorar...* 550
- Rui *Não vos tolho que façais.*
- Pero *Ora, dai-me o desengano,
de um motezinho, que fiz
a quem sirvo, por meu dano!*
- Rui *Vejamos pois, como diz?* 555
- Pero *Diz assi, em Castelhana:*
- Mote:
No es muy chica merced
si venis mirar al hecho,
ni hazeis contra derecho.
- Pero *Se quereis, senhor, saber
como vai assi fundado,
i-vos lá sobre um telhado...* 560
- Rui *Está o mote atilado!*
- Pero *Pois a volta haveis de ver.*
- Volta:
Vos sois vida de mi vida
e de cuerpo cuytado. 565
Hazelde a vuestro grado
como fueredes servida...
Y, si alla estais sobida,
por mirar en este hecho, 570
no hazeis contra derecho.
- Rui *Como está, Sancta Maria!
Está cousa singular...*
- Pero *Senhor; não cure de zombar.*
- Rui *Que chamais vós zombaria?* 575
Não tendes i que tachar!

Após esta apresentação do poema, mais uma vez na sequência do comentário, como uma *alma simples* já antes caracterizada durante o diálogo, o Rui pergunta: *Mas dizei, quem é esse anjo?* Ao que Pero Camões responde com a consequente ironia: *É Madanela Ribeira, / em que não há desarranjo.*

Torna-se evidente que o poema apresentado por Pero tem um carácter enigmático, e para alcançarmos os seus fundamentos o autor aconselha-nos a subir, a ir lá acima: *lá sobre um telhado*. O que nos parece ser um completar do sentido dado na *Volta*: *...si alla estais sobida*. Com certeza, querendo dizer-nos com isso, que a sua visão, está lá muito acima, do lado de fora e englobando todos os acontecimentos do *seu mundo*, na sua visão pessoal, e que se o faz, o faz por direito próprio, por se sentir com todo o direito a isso: *no hazeis contra derecho*.

Assim, mais uma vez o autor insiste e sublinha a *liberdade de pensamento e sua expressão* como um *direito universal*, um direito ao qual só encontrou acesso pleno pela forma como veio a criar a sua obra, pois de outro modo não só colocaria a sua vida em maior perigo, como a sua obra seria destruída. Gil Vicente optou pelo *discurso vivo e animado* (Platão), *esse que é capaz de se defender a si próprio, e sabe falar e ficar silencioso diante de quem convém*. Como *Filósofo, com o parvo atado ao pé*. Porque *la obediencia amigo, / las virtudes son sus puentes... / En tu hablar, no te isientes, / por que te vas del abrigo / al peligro que no sientes*.

A parte mais simples do enigma, parece-nos, é ultrapassar a dupla negação, *no hazeis contra derecho*. E o que mais complica será o facto de o autor fazer da sua obra a vida da sua vida, pois a dama a quem serve, a quem entrega a sua alma, é a Arte dramática. Deste modo, esta *Dama*, é ao mesmo tempo a sua alma, o seu espírito e a razão da sua vida, e do coitado do couro, do corpo.

Há que ter em atenção o conceito de *ser servida*, que deverá significar: *ser satisfeita encontrando todo o prazer*. E além disso há o *como*, que no contexto, além de *como* é também *quando*; e ainda, por último, um leque infinito de conotações, o facto de o autor jogar com os muitos significados da palavra *hecho*. Seguindo Platão, não haverá um único (*hecho*) entendimento, mas surgirá neste caso, *complexo e pleno das mais variadas harmonias às almas complexas*.

Vejamos então, uma ou outra *harmonia*:

Compreendendo o *Mote* como uma peça para ser trabalhada pelo poeta, então será apenas dirigido a alguém em abstracto: Não é muito agradável a paga, ou, uma não muito agradável mercê encontrarás, se vens ver os acontecimentos – o que foi feito por esse Mundo fora, as acções que se cometeram, a História humana, social, política e ideológica – *nem o fazes contra direito*.

Na *Volta*, o poeta dirige-se então à sua amada, *a quem serve, por seu dano*, a Arte dramática, o seu teatro: *Vós sois a vida da minha vida, e a vida do meu corpo coitado* (sendo o seu corpo a sua obra), *a vida da minha obra*. Dirigindo-se ao corpo da sua Arte dramática (às figuras que, na obra, estão descansando ou mortas no texto da obra), requer que lhe forneçam a alma: *Hazelde a vuestro grado como fueredes servida*, fazei-a, tornai a alma da obra viva em acção, (a obra vivificada na acção dramática) como vos agradar quando e como vos fores servida (encenada) – quando e como vos satisfizeres de prazer pela alma da obra – no inteligível, – sendo a sua obra vivificada.

Ela, a Arte dramática, é a dama da sua alma, porque é a vida da sua vida, como também é a vida da sua obra, do seu corpo, sendo este corpo entendido como a obra que deixa. Ela (a sua alma), pela sua dama (Arte dramática) se fará, se concretizará, assim como se agradar, quando e como for servida, quando e como se encenar, nos der prazer. Se então a sua alma, como espírito da sua obra (o seu corpo), quando e como estiver a ser servida, em seu serviço, se encontrar lá muito acima. *E se lá estás*

subida, para observares nesta acção, a tua Arte, e esses factos, para observares esse Mundo em que viveste, – não o deves estranhar, pois nada faz de incorrecto, não o faz contra o que está certo – pois não o fazes contra direito.

Pensamos que com esta nossa interpretação deste poema, a *joeira* dos seus Autos, ficam também confirmadas as nossas análises dos *Autos*, as nossas análises do *Preâmbulo* da *Copilaçam* e ainda da *Sepultura*, por aquilo que Gil Vicente pretende exprimir quando recomenda: *ó leitor de meus conselhos, olha-me e olha-te bem*. Olhar bem para o espelho que é a sua obra, reflexo do seu tempo, e ver, observar aquela época como se lá estivéssemos.

Todavia, a verdade é que se as obras de Gil Vicente tivessem sido mais claras aos governantes, ou mesmo a alguém mais poderoso na hierarquia da Igreja, o autor nem sequer teria tido a oportunidade de a realizar. Daí a escrita e a leitura com o Parvo. Por isso também, terá seguido os conselhos dados por Platão, quando se dirige a Fedro (em *Fedro*): *quem tem inteligência não deve esforçar-se por agradar aos companheiros de escravidão, a não ser a título acessório, mas aos amos que sejam bons e de boa origem. Deste modo, a lonjura do circuito não te deve causar admiração. E por uma finalidade sublime se deve fazer esse desvio, e não pelo que tu pensas. No entanto, como sustenta a nossa tese, desde que se queira, também essas finalidades menores se tornarão mais belas, graças às superiores.*

Ainda do que se conhece da biografia.

Do nosso ponto de vista, o único trabalho de pesquisa sobre a biografia de Gil Vicente digno de referência, como já referimos no início, foi realizado por Anselmo Braamcamp Freire, e os resultados foram publicados na obra antes citada; o que contrasta com o que depois vamos encontrando, as muitas outras publicações que vêm tecendo opiniões, sem que os seus autores tenham apresentado qualquer pesquisa desenvolvida com o mesmo fim. Há que *separar o trigo do joio*!

Nos casos mais caricatos, limitam a sua opinião a contestar as hipóteses colocadas por Braamcamp Freire argumentando com preconceitos, alguns ridículos, como por exemplo: dizer que *se ele tivesse sido ourives não se queixaria da falta de dinheiro*. Não vale a pena dizer nada sobre isto, pois qualifica quem faz a afirmação. Mas a maioria é por não saber o que era um ourives nos séculos xv e xvi, relacionando o autor dos autos com os ourives actuais ou com os do século dezanove, para assim lhe inventarem um local de nascimento e até uma família! E o que é espantoso e lamentável, é que muitas das publicações ditas científicas, e sobretudo aquelas produzidas por organismos ligados à investigação, venham repetindo essas fantasias, assim como as afirmações ridículas que denunciámos, tomando-as e fornecendo-as ao público e a organismos internacionais, como hipóteses válidas!

Como já referimos, o nosso trabalho não trata da biografia do autor, mas através do estudo da obra o homem será perceptível, pois com o conhecimento da obra iremos conhecer melhor quem a realizou. Pensamos que em muitas das obras Gil Vicente nos dá fragmentos escolhidos da sua biografia, sempre formulados de forma figurativa, pois é essa a sua melhor forma de nos transmitir a realidade.

Mas não queremos deixar de esclarecer desde já o leitor menos prevenido sobre a actividade de um ourives nos séculos xv e xvi.

Vejamos um exemplo concreto de um ourives no século xvi: Benvenuto Cellini, uma das suas obras – das poucas como ourives – um saleiro de ouro feito para Francisco I, o rei de França, é muitas vezes apresentada por maus historiadores da arte como um mau exemplo de design, por ser pouco prático comparado com os saleiros modernos. Pois inversamente, nós o consideramos um dos bons exemplos de design, do século em que foi feito: o *saleiro* não só era o centro de mesa, como devia qualificar a mesa e o senhor da mesa, devia ser de fácil localização para todos os presentes à mesa, ou para quem a ela se dirigisse, etc.. Estas palavras servem também para se avaliar o saleiro e o ourives de *Almocreves*.

Cellini era na verdade escultor. Como todos os outros ourives ele era um artista plástico, que na época, tanto podiam ser escultores, como pintores, arquitectos, engenheiros, gravadores, mestres-de-cerimónias, promotores de desfiles, cortejos, triunfos, momos e até teatro, como Brunelleschi.

Repetindo algo que já dissemos: a afirmação de que na época existiam muitas pessoas a utilizarem o nome Gil Vicente, por tais nomes serem então muitos comuns, parece-nos que não chega a constituir um argumento válido. Até porque, Anselmo Braamcamp Freire, de quem seguimos a lógica de pensamento, já apresentou os indivíduos que na época tinham por nome Gil Vicente. Deste modo, pensamos que, antes de qualquer outra coisa, é necessário colocar a questão: teria existido mais que um Gil Vicente, exactamente no mesmo tempo, e no mesmo lugar, e todos eles famosos na mesma época e lugar, e depois dessa época, nunca mais ter havido um, nem um Gil Vicente famoso? *A não ser o clube de futebol.*

E ainda com Braamcamp Freire, podemos dizer numa primeira resposta a esta questão, que podendo haver inúmeras pessoas com esse mesmo nome, e sensivelmente ao mesmo tempo, já seria mais difícil, senão uma impossibilidade, que estivessem no mesmo lugar com idades muito próximas, convivendo com os mesmos outros, frequentando o mesmo meio social, e ainda mais no seio de uma elite, convivendo com a Corte portuguesa, e logo, todos eles pessoas de excepção, *e não haver um único documento que os diferencie*. Ora, assim sendo, se essas pessoas com o mesmo nome estivessem no mesmo lugar e ao mesmo tempo, perante tal meio social de elite, toda a documentação sobre essas pessoas embora pouca, deveria distinguir exactamente tais pessoas com outros *apelidos*, que de alguma forma as pudesse identificar com precisão. Não só a documentação, mas também as raras

referências existentes! Logo, também o Garcia de Resende, muito em especial na sua *Miscelânea*, deveria ter distinguido com precisão o Gil Vicente ourives, do Gil Vicente do teatro, do pintor, do escultor, do alfaiate, do mestre de retórica, etc., pois todos eles seriam seus contemporâneos, e senão todos, a maior parte deles teriam convivido com ele na Corte, do início ao fim da sua vida.

Pensamos que esta questão, se existisse, e houvesse que a resolver, então seria demonstrar que teriam sido pessoas distintas, o que seria fácil...

O facto que nos parece evidente pelo estudo da obra, desde que exerce as suas funções na Corte, é que Gil Vicente é um artista plástico por formação. Uma escolha que pode e deve ter surgido depois de uma formação académica (em grego?) em Retórica, ainda que essa formação se possa ter realizado na Corte portuguesa, como mais tarde aconteceu com João de Barros. Contudo, sabe-se com toda a certeza, que foi ourives e mestre-de-cerimónias, organizador e *criador* das *Entradas* e outras festas, autor dos autos, produtor, encenador, director (etc.) do seu teatro para a Corte portuguesa, e que foi no exercício da sua actividade na Corte (tal como Leonardo da Vinci para os seus senhores) que criou por si próprio, para si e para a Corte portuguesa, a função de *poeta dramaturgo*.

Com o desenvolvimento desta nova actividade, como para as festas, cortejos, desfiles (como para as entradas dos reis) e triunfos, o autor teve que recorrer tanto à pintura como à criação dos figurinos – das vestes para os cortejos e para o teatro – pelo que poderia, por hipótese, ter instalado uma oficina de alfaiate para a produção das muitas e variadas vestes de seu desenho ou projecto, peças sempre necessárias às suas funções; era (e ainda é) também costume os artistas plásticos desenharem as vestes, os trajos, os figurinos do teatro, ou dos cortejos, assim como Miguel Ângelo (além dos seus trezentos e muitos poemas) desenhou as fardas dos guardas suíços do Vaticano para o Papa Júlio II.

Quanto às funções de mestre de retórica, basta conhecer a sua obra para verificarmos que isso não só é possível, como muito mais que provável. Além disso foi pago durante muitos anos como Mestre de Retórica das representações, uma extensão no título que a Corte lhe terá dado.

É preciso não esquecer que naquela época, na Europa, era frequente encontrar pessoas com formação múltipla, muito diversa e completa, e que Gil Vicente é um desses casos como a sua obra o demonstra.

Apêndice A – Documento de 1535, Belchior Vicente

Transcrição de Braamcamp Freire, em Gil Vicente trovador, mestre da balança.

Dom Joham per graça de deos Rey de portugall e dos algarues daquem e dalem mar em affrica senhor de guine e etc mando a vos manuel velho tesoureiro do tesouro de minha casa que deis a gill viçemte oyto mill reaes que lhe mando dar e o dito anno de mim hadaver de sua vestiaaria e per este com seu conheçimento vos seram leuados em conta el Rey o mandou per dom Rodrigo lobo de seu comselho e veador de sua ffazenda dioguo doliueira o ffez em evora a xix dias de junho de mill bc xxxb.

Dom Rodrigo Lobo

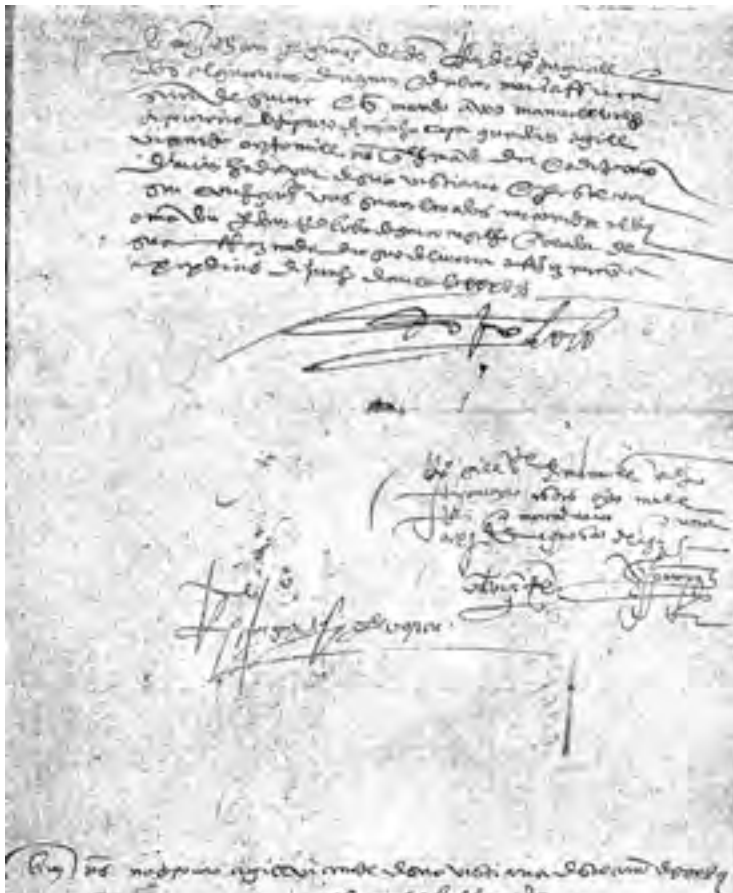
Recebeo gill vicente de manuell velho tisoureyro estes oyto mill reaes em mercadaria em evora a xj dias dagoosto de 1535.

Gil Vicente – Aspam pirez

Registado Jorge Fygueiredo correa.

(E em pé de página:)

biij reaes no tesouro a gill vicemte de sua vistiaria deste anno de xxxb.
por seu filho belchior viçe~.



Apêndice B – *Hinos, cânticos religiosos*

Os hinos, ou cânticos incluídos no Auto, são (cinco ou) sete, dos quais, pelo menos quatro dos sete estão já identificados.⁵ Se, na nossa hipótese, forem cinco faltaria apenas um, e neste, no conjunto dos seus versos encontraríamos: *Ave flage-llum*, *Ave corona espinearum*, e *Dulce ligum dulcis clavus*, fazendo parte da oração que acompanha em forma de canto a *liturgia da palavra*, em sexta-feira santa. Não passa de uma hipótese.

O primeiro hino é o *Vexilla Regis prodeunt*, da autoria de Venâncio Fortunato (530-600), contemporâneo do *quarto doutor da Igreja*, o Papa Gregório Magno, o doutor que não consta no *Enquiridion*. É um ritual em canto gregoriano.

*Vexilla Regis prodeunt;
fulget Crucis mysterium,
quo carne carnis conditor
suspensus est patíbulo.*

*Confixa clavis viscera
tendens manus, vestigia,
redemptionis gratia
hic immolata est hostia.*

*Quo vulneratus insuper
mucrone diro lanceae,
ut nos lavaret crimine,
manavit unda et sanguine.*

*Impleta sunt quae concinit
David fideli carmine,
dicendo nationibus:
regnavit a ligno Deus.*

*Arbor decora et fulgida,
ornata Regis purpura,
electa digno stipite
tam sancta membra tangere.*

*Beata, cuius brachiis
pretium pependit saeculi:
statera facta corporis,
praedam tulitque tartari.*

*Fundis aroma cortice,
vincis sapore nectare,
iucunda fructu fertili
plaudis triumpho nobili.*

5 Ver também *As Obras de Gil Vicente*, INCM, 2002, sob a direcção de José Camões. Os textos dos hinos que apresentamos são de domínio público, e foram carregados de sítios da Internet que os colocam à disposição de todos. A procura pode ser feita por um verso.

*Salve, ara, salve, victima,
de passionis gloria,
qua vita mortem pertulit
et morte vitam reddidit.*

*O Crux ave, spes unica,
hoc Passionis tempore!
piis adauge gratiam,
reisque dele crimina.*

*Te, fons salutis Trinitas,
collaudet omnis spiritus:
quos per Crucis mysterium
salvas, fove per saecula.*

Amen.

*In Festo Exaltationis Sanctae Crucis:
in hac triumphi Gloria!*

O segundo cântico também é já conhecido, *Salve Santa Facies*, hino atribuído ao Papa João XXII (1316-1334) é dedicado ao véu de Verónica (uma palavra derivada de “Vera eicon” ou *Verdadeira Imagem*), por tradição o véu com a imagem do rosto de Cristo estampada.

Salve sancta fácies
Nostri redemptoris,
In qua nitet species
Divini splendoris.
Impressa panniculo
Nivea candoris,
Dataque Veronice
Signum ob amoris.

Salve, decus seculi,
Speculum sanctorum,
Quod videre cupiunt
Spiritus celorum.
Nos ab omni macula
Purga vitiorum,
Atque nos consortio
Iunge beatorum.

Salve nostra gratia
In hac vita dura,
Labili ac fragili
Cito transitura.
Nos provehat superis
Felix hec figura,
Ad videndum faciem
Que est Christi pura.

Esto nobis quesumus
Verum adiuvandum,
Dulce refrigerium
Atque consolamen.
Ut nobis non noceat
Sic fruamur requie,
hostile gravamen,
Sed fruamur requie
Omnes dicant. Amen.

Sobre o terceiro, quarto, e quinto cânticos, *Ave flagellum*, *Ave corona espinarum*, e *Dulce ligum dulcis clavus*, pensamos que não se encontram ainda identificados. Pois, como antes dissemos, pode tratar-se apenas de um cântico que é interrompido, e prossegue, em momentos precisos da cerimónia.

Para o *Dulce ligum dulcis clavus*, por ser de data posterior ao primeiro, preferimos ver no *Auto da Alma*, o cântico de Regino Prumiensis (845-915), composto também em louvor da santa cruz, de que transcrevemos o fragmento:

*O crux splendidior cunctis astris mundo celebris hominibus multum amabilis sanctior universis: que sola fuisti digna portare talenta mundi: dulce lignum dulcis clavus dulcia ferens pondera: salva presentem caterva in tuis hodie laudibus congregatam. Alleluia alleluia alleluia (...) O quam dulce lignum quam dulcis clavis quam dulcia ferens pondera. O quam pretiosum lignum quam pretiosa gemma que Christum meruit portare per quem salus mundi facta est. Alleluia...*⁶

Quanto ao sexto hino, pode muito bem ser o *Domine Jesu Christe* de Josquin des Prés (1440?-1521), publicado em Paris em 1503. Trata-se de um moteto a quatro vozes, para *soprano, contralto, tenore e baixo*, cuja primeira edição é de 1503. O texto e a música estão disponíveis no sítio Internet, onde se pede a divulgação.⁷

*O Domine Jesu Christe,
adoro te in cruce pendentem
et coronam spineam in capite portantem:
deprecor te, ut ipsa crux liberet me
ab angelo poenitente.*

*O Domine Jesu Christe,
adoro te in cruce vulneratum,
fele et aceto, potatum:
deprecor te, ut tua vulnera
sint remedium animae meae.*

*O Domine Jesu Christe,
adoro te in sepulcro positum,
myrrha et aromatibus conditum:
deprecor te, ut tua mors sit vita meã.*

*O Domine Jesu Christe,
pastor bone, justos conserva,
peccatores justifica,
omnibus delibis miserere,
et propitius esto mihi peccatori*

*O Domine Jesu Christe,
propter illam amaritudinem,
quam pro me sustinuisti in cruce,
maxime in illa hora,
quando sanctissima anima tua*

⁶ In Edna Marie Le Roux, RSM, *The De harmonica and Tonarius of Regino of Pruem*. Tese, dissertação Ph.D. – 1965, Catholic University of America.

⁷ In Luigi Cataldi, icking-music-archive.org.

*egressa est de corpore tuo,
miserere animae meae
in egressu suo.*

Amen.

O sétimo e último hino, cântico, é o *Te Deum Laudamus*, em prosa rítmica, talvez o mais conhecido hino da Igreja, pelo menos será o mais trabalhado por diferentes compositores, pois terá sem dúvida uma composição musical da época.

*Te Deum laudamus: te Dominum confitemur.
Te aeternum Patrem omnis terra veneratur.
Tibi omnes Angeli, tibi Caeli et universae Potestates:
Tibi Cherubim et Seraphim incessabili voce proclamant:
Sanctus: Sanctus: Sanctus Dominus Deus Sabaoth.
Pleni sunt caeli et terra maiestatis gloriae tuae.
Te gloriosus Apostolorum chorus:
Te Prophetarum laudabilis numerus:
Te Martyrum candidatus laudat exercitus.
Te per orbem terrarum sancta confitetur Ecclesia:
Patrem immensae maiestatis:
Venerandum tuum verum et unicum Filium:
Sanctum quoque Paraclitum Spiritum.
Tu Rex gloriae, Christe.
Tu Patris sempiternus es Filius.
Tu ad liberandum suscepturus hominem,
non horruisti Virginis uterum.
Tu devicto mortis aculeo,
aperuisti credentibus regna caelorum.
Tu ad dexteram Dei sedes, in gloria Patris.
Iudex crederis esse venturus. (Kneel)
Te ergo quaesumus, tuis famulis subveni,
quos pretioso sanguine redemisti.
Aeterna fac cum Sanctis tuis in gloria numerari.
Salvum fac populum tuum Domine,
et benedic haereditati tuae.
Et rege eos, et extolle illos usque in aeternum.
Per singulos dies, benedicamus te.
Et laudamus nomen tuum in saeculum,
et in saeculum saeculi.
Dignare Domine die isto,
sine peccato nos custodire.
Miserere nostri Domine, miserere nostri.
Fiat misericordia tua Domine super nos,
quemadmodum speravimus in te.
In te Domine speravi:
non confundar in aeternum.*

Apêndice C – Comentário, restauro e reconstituição

Embora a música que acompanha os hinos, como os cenários, figurinos, marcação e coreografia, seja importante para uma reconstituição exacta da peça, para a sua encenação actual, estes elementos não são tão importante como tudo o resto que acabámos de expor sobre o Auto. E se o repertório musical é ainda possível de encontrar ou reconstituir, o mesmo não se pode dizer dos restantes elementos. Muito mais importante nos parece a falta dos (pelo menos 24) 31 ou 38 versos retirados pela censura, que com toda a certeza ajudariam à compreensão da peça pelo público no decorrer da sua representação, como também nos ajudariam numa melhor e mais rigorosa definição e concretização do seu *mythos*, da *hiponóia*, do seu conteúdo e significados.

A sua forma completa, sem qualquer falha, sem grandes cortes ou buracos na tela de suporte, estaria mais perfeita e mais bem conservada, melhor possibilitaria a sua leitura. E por esta mesma razão são importantes as músicas de cada hino e um conhecimento dos trajes da época, dos figurinos e cenários, etc.. A pintura, sem dúvida que oferece alguma informação, mas não exactamente da forma que tem sido analisada, pois também nós confrontámos a obra dramática com a pintura e as conclusões a que chegámos diferem como a noite do dia.

As considerações que temos encontrado pretendendo relacionar a obra de Gil Vicente com a pintura andam tão longe, como tudo o mais que se tem considerado sobre a obra e o autor, sobretudo quando confrontam a obra de Gil Vicente, com a obra dramática de outros autores. E no caso do confronto com a pintura, com as Artes plásticas, as análises estão muito mais longe de apresentarem um conhecimento do que são *de facto* estas Artes, o que dificulta ainda mais o seu confronto com a realidade, a época, e a obra do dramaturgo. Porque em Artes plásticas tudo tem sido permitido, a maior ignorância teórica e prática dos “analistas” apresenta-se hoje como o expoente máximo da sabedoria (*hípias e íons*), pois nas Artes plásticas sempre pareceu *mais fácil apresentar trabalho*! Qualquer um se apresenta como artista ou crítico, perito ou especialista, como o último iluminado. Mais do que sobre o Teatro ou a Literatura, sobre as Artes plásticas, devemos sempre lembrar a tese de Platão: *quem não possui uma técnica não está capacitado para conhecer bem o que se diz ou se faz no domínio dessa técnica*.

Porém, no que diz respeito às *Letras*, também nós nos consideramos em seara alheia, e *nesse aspecto*, serão de esperar muitos erros neste nosso trabalho sobre a Arte de Gil Vicente. Contudo, lembramos que também Hípias, *o maior sábio de sempre*, pela letra, pelas palavras belas, conhecia muito bem a obra de Homero, seria ele o mais sabedor, e Platão demonstrou que afinal ele era incapaz de ler (*ver*

pensante) a Arte do *divino poeta*, era incapaz de atingir a obra de Arte. E Íon, perito e maior especialista em Homero, *divinamente inspirado* pela sua Musa, sabendo de cor toda toda a obra do poeta, era absolutamente incapaz de a entender.

Apêndice D – Das *Ordenações Manuelinas*

LIVRO – V

...

Título II

Dos Hereges e Apóstatas.

O CONHECIMENTO do crime de heresia pertence principalmente aos Juizes Eclesiásticos, os quais devem ver e julgar os feitos dos hereges segundo acharem por Direito. E quando eles condenarem alguns hereges por suas sentenças, porque a eles não pertence fazerem as tais execuções por serem de sangue, devem remeter a Nós os condenados, com os processos que contra eles forem ordenados, ou as sentenças que contra eles derem, para os Nossos Desembargadores verem os ditos processos, ou sentenças, aos quais Mandamos, que as cumpram, punindo os ditos hereges condenados como por direito devem; e além das penas corporais, que aos culpados no dito malefício forem dadas, serão seus bens confiscados, para se deles fazer o que Nossa mercê for, posto que filhos tenham.

...

Título III

Da lesa Magestade, e dos que cometem traiçam contra o Rey, ou seu Real Estado, ou fazem outros crimes atraíçoadamente.

...

Título IV

Dos que dizem mal d'El-Rei.

Se algum disser mal de seu Rei não será julgado por outro algum Juiz senão por Ele mesmo, ou por aquela pessoa, ou pessoas, a quem Ele em especial cometer, e lhe será dada a pena segundo a qualidade das palavras, e pessoa, e tempo, e modo, e tenção, com que forem ditas; a qual pena se poderá estender até à morte *inclusive*, tendo tais qualidades por onde o mereça.

...

As *Ordenações Manuelinas* podem ser lidas na Internet no sítio da Universidade de Coimbra, em:

<http://www1.ci.uc.pt/ihti/proj/manuelinas/>

Apêndice E – Facsimile do *Auto da Alma*

Copilaçam de todas as obras de Gil Vicente, 1562.

Lisboa, Biblioteca Nacional.

Edição digital BN em <http://purl.pt/>



OBRAS DE DEVACAM. XXXVIII



Este auto presente foy feyto aa muyto deuota raynha dona Lianor, & representado ao muyto poderoso & nobre Rey dom Emmanuel seu yrmão por seu mandado, na cidade de Lisboa nos paços da ribeyra, em a noyte de cento e oitenta e oitenta e oito. Era do Senhor de M. D. & viij.

ARGUMENTO.



Si como foy cousa muyto necessaria a uer nos caminhos estalagens, pera repouso & refeyçam dos cansados caminantes: assi foy cousa conveniente, que nesta caminhante vida ouuesse hũa estalajadeyra pera refeyçam & descanso das almas que vam caminantes pera a eternal morada de Deos. Esta estalajadeyra das almas he a madre sancta y greja, a mesa he o altar, os mājares as insignias da payxã. E desta prefiguraçã trata a obra seguinte. Esta posta hũa mesa cõ hũa cadeyra: vê a madre sancta y greja cõ seus quatro doctores. Sancto Thomas, sam Hieronymo, sancto Ambrosio, sancto Agostinho, & diz Agostinho.

Agostinho.

Necessario foy amigos
que nesta triste carreira
desta vida,
para os mui perigosos perigos
dos inimigos
ouuesse algũa maneyra
de guarida.
Porque a humana transitoria
natureza vay cansada
em varias calmas,
nesta carreira da gloria
meritoria,
foy necessario pensada
pera as almas.

Postada com mantimentos
mesa posta em clara luz
sempre esperando,
com dobrados mantimentos
dos tormentos
que o filho de Deos na Cruz
comprou pagando.
Sua morte foy auença
dando por dardos para yso
a sua vida
apreçada sem detença

por sentença,
julgada a paga em prouiso
e recebida.

Esta sua mortal empresa
foy sancta estalajadeyra
y greja madre,
consolara a sua despesa
nesta mesa
qualquer alma caminbeyra
com o padre.
E o anjo custodio ayo
alma que lhe he encomendada
se enfraquece
e libe vay tomando rayo
de desmayo,
se chegando a esta pouxada
se guarece.

Vê o anjo custodio cõ a alma, & diz

Alma humana formada
de nobre e hũa cousa feyta
muy preciosa,
de corrupçam separada
e esmaltada
naquelle fragoa per feyta

LIVRO PRIMEIRO.

gloriosa,

¶ Planta neste valle posta
pera dar celestes flores
olozofas,
e pera serdes tresposta
em a alta costa,
onde se criam primozes
mais que rcsas.
¶ Planta soes e caminbeyra
que ainda que estais, vos bis
donde vistes.
vossa patria verdadeyra
be ser berdeyra
da gloria que consegua,
anday preites.

¶ Alma bém aventurada
vos anjos tanto qu'ida
nam durmais,
bun ponto nam esteis parada
que a jornada
muyto em breue he fenecida
se atentaes.

Alma. Anjo q' soes minba guarda
olhay por minba fraqueza
terreal,
de toda a parte aja resguarda
que nam arda
a minba preciosa riqueza
principal.

¶ Cercayme sempre oo redor
po: que vou muy temerosa
de contenda,
oo precioso defensor
meu fauor,
vossa espada lumicfa
me defenda.

¶ Lende sempre mão em mim
por que ey medo de empeçar
e decayr.

Anjo. Pera isso sam, e a isso vim,

mas em fim
cumpreos de me ajudar
a resistir.
Nam vos occupem vaydades
riquezas, nem seus debates,
olhay por vos:
que pōpas, honrras, berdades
e vaydades
sam embates e combates
pera vos.

¶ Vosso liure aluidrio
liento, forro, poderoso
voa bevado
pollo diuinal poderio
e senborio
que possais fazer glorioso
vosso estado.
Deu vos liure entendimento.
e vontade libertada,
e a memoria:
que tenhais em vosso tchto
fundamento
que soes por elle criada
pera a gloria.

¶ E vendo Deos que o metal
em que vos pos a estilar
peramerecer,
que era muyto fraco e mortal,
e por tal
me manda a vos ajudar
e defender.
Andemos a estrada nossa
olhay nam torneis a tras,
que o inimigo
na vossa vida gloriosa
pora grossa:
nam creaes a Satanas
vosso perigo.

¶ Continuai ter cuydado
na fim de vossa jornada

OBRAS DE DEVACAM.

XXXIX

e a memoria
 que o espirito atalayado
 do peccado
 caminha sem temer nada
 pera a gloria.
 E nos laços infernaes,
 e nas redes de tristura
 tenebrosas
 da carreira que passas
 nam cayas.
 fiqua vossa fermosura
 as gloriosas.

¶ Adianta-te o Anjo & vem o diabo a
 ella, & diz o diabo.

¶ Tam depressa oo delicada
 alua, pomba, pera onde bis
 quem vos engana
 e vos leva tam cansada
 por estrada,
 que soamente nam sentis
 fechos humana.
 Nam curcis de vos matar
 que ainda estais em idade
 de crecer,
 tempo habi pera folgar
 e caminhar
 vluçy aa vossa vontade
 e a uey prazer.

¶ Gozay gozay dos bẽs da terra
 procuray por senhores
 e aures?
 quẽ da vida vos desterra
 aa triste terra:
 quem vos falla em de suarios
 por prazeres.
 Esta vida be de canso
 doce e manso,
 nam curcis doutro parayso,
 quem vos põe em vosso fiso
 outro remanso.
 Alma.

¶ Nam me detenbais aqui,
 deyray-me yz, qm al me fundo.
 Dila. Oo descansay neste mundo,
 que todos fazem assi.
 Nam sam em balde os aures,
 nam sam em balde os deleytes
 e fortunas,
 nam sam de balde os prazeres
 e comeres,
 tudo sam puros affeytes
 das creaturas.

Pera os homẽs se criarẽo,
 day folga a vossa possagem
 doze a mais,
 descansay pois descansarẽo
 os que passaram
 por esta mesma romagem
 que leuais.
 E que a vontade quiser,
 quanto o corpo de sejar
 tudo se faça.
 Zembay de quem vos quiser
 reprender
 querendo vos marteyrar
 tam de graça.

¶ Tornarame-sea vos fora,
 bis tam triste e ti tbulada
 que be tormenta,
 senhora, vos sois senhora
 emperadora,
 nam deueis a ninguem nada,
 sede isenta.

Anjo. Oo anday, quem vos detem
 como vindes pera a gloria
 de vagar:
 oo meu Deos oo summo bem
 ja ninguem
 nam se preza da vitoria
 em se salvar.

¶ Ja cansais alma preciosa

LIVRO PRIMEIRO.

tam asinha desmayaes
sede esforcada:
oo como virteis trígosa
e desejosa
se visseis quanto gambaes
nesta jornada.
Caminhemos caminhemos,
esforçay ora alma sancta
esclarecida.

Adiantase o anjo, e torna satanas.
Que vaydades e que estremos
tam supremos,
pera que de essa paxella tanta
tende vida.

Es muy desautorizada
desalça, pobre, perdida,
de remate:
nam leuays de vossa nada
amar gurada,
assi passais esta vida
em dispare.

Questi ora este bial,
metey o braço por aqui,
ora esperay:
oo como vem tam real,
isso tal
me parece bem a mi,
ora anday.
Bús chapins auçis mister
de valença, cylos aqui:
agora estais vos molher
de parecer,
póde os braços presumptuosos
isso si,
passaynos muy pomposa.
Daqui pera ali, e de la para ca,
e fantasiay.
agora estais vos fermosa
como a rosa,
tudo vos muy bem estaa
descansay.

Que andais aqui fazêdo
Alma. Faço o que vejo fazer
pollo mundo.

Torna
o anjo
à alma
dizêdo

Anjo. Ao alma bñs vos perdêdo
correndo vos bis meter
no profundo.
Quanto caminhais auante
tanto vos tornais a tras
e a trauees,
tomaistes ante com ante
por mar cante
o collayro satanas
porque querees.

Docaminhay com cuydado
que a virgem gloriôsa
vos espera,
deyrais vosso principado
del berdado,
engeytais a gloria vossa
e patria vera.
Deçayr esses chapins ora
e esses rabos tam lobejos
que bis carregada,
nam vos tome a morte agora
tam senhora,
nem seiais com taes desejos
sepultada.

Alma.

Anday, dayme ca essa mão,
anday vos, que eu yrey
quanto poder.

Dia. Todas as cousas cõ rezão
tem çayam,
senhora eu vos drey
meu parecer.
Habi tempo de folgar,
e idade de crescer,
e outra idade
de mandar, e triumphar,
e apanhar,
e adquirir prosperidade
a que poder.

Adianta
se o anjo,
e torna
o diabo

OBRAS DE DEVACAM.

XL

¶ Ainda becedo pera a morte
tempo ha de arrepender
e y ao ceo,
ponde vos a for da corte
desta sorte
viva vosso parecer
que tal naceo.
O outro pera que be
e as pedras preciosas
e brocados,
e as sedas pera que,
tende por fee
q' pera as almas mais ditosas
foram dadas.

¶ Eledes aqui hum colar
douro muy bem emaltado
e dezanéis:
agora estais vos pera casar
e namorar,
neste espelho vos vereis
e sabereis
que nam vos ey de enganar.
E poreis estes pendentes,
em cada orelha seu,
isso si:
que as pessoas diligentes
são prudentes,
agora vos digo eu
que vou contente daqui.

Alma.

¶ Eo como estou preciosa,
tam dina pera servir
e sancta pera adorar.

Anjo. Eo alma despiadosa
perfiõsa

quem vos devesse fugir
mais que guardar.

¶ Ponde terra sobre terra,
que esses ouros terra são:
oo senbo:
porque permites tal guerra
que de terra

a o reyno da confusam
o teu lauro.

¶ E ambieis mais despesada
e mais liure da prineyria
pera andar,
agora estais carregada
e embaraçada
com cousas que ba derradeyria
ham de ficar.
Tudo isso se descarrega
ao porto da sepultura,
alma sancta quem vos cega
vos carrega
dessa vã desaventura.

Alma.

¶ Isto nam me pesa nada,
mas a fraca natureza
me embaraça.
ja nam posso dar passada
de cania da,
tanta de minha fraqueza
e tam sem graça.
Senbo: bideuos embora
quer remedio em mi nam sento,
ja estou tal.

Anjo. Sequer day dous passos ora
atce onde mora
a que tem o mantimento
celestial.

¶ Erets ali repousar,
comereis algus bccados
confortosos,
porque a hospeda be sem par
em agasalhar
os que vem attribulados
e chorosos.

Al. Delõge Anjo aqui muy perto
esforçay nam desmayeis
e andemos
que ali ha todo concerto
muy certo,

LIVRO PRIMEIRO.

quantas cousas querereis
tudo tendes.

A hospeda tem graça tanta,
faruos ha tantos fauores.

Alma. Quem he ella.

Anjo. He a madre y greja sancta
z os seus sanctos doutores,
hi com ella.

Ireis di muy despejada
chea do Spirito sancto
z muy fermosa,
ho alma sede esforçada
outra passada,
quenam tendes de andar tão
afer esposa.

Diabo.

E speray onde vos his,
ella pressa tam sobeja
beja pequice,
como, vos que presumis
consentis
continuardes a y greja
sem velhice.

Dayuos dayuos a prazer
q̃ muitas horas ha nos annos
quelaa vem,
na hora que a morte vier
como riquer
se perdoam quantos dannos
a alma tem.

O bay por vossa fazenda.
tendes b̃as scripturas
de b̃us casais
de que perdeis grande renda,
he contenda
que leyxarão aas escuras
vosso payz.
He demanda muy ligeyza
litigios que sam vencidos
em hum riso,
citay as partes ter ça feyza,

de maneyra
comonam fiquem perdidos
z auey filo.

Alma.

Ealte por amor de Deos
leyxamenam me perfigas,
bem abasta
esforuares os erdos
dos altos ceos,
que a vida em tuas brigas
se me gasta.

Mayxamer remediar
o que tu cruel danaste
sem vergonha,
quenam me posso abalar
nem chegar
ao lugar onde gaste
esta peçonba.

Anjo.

Eledes aqui a pousada
verdade y ra z muy segura
a quem quer vida.

Igre. Eo como vindes cansada
z carregada.

Alma. Ecnho por minba ventura
amortecida.

Igre. Quem sois, pera onde andais

Alma. Nam sey pera onde vou,
sou saluagem,
sou b̃ua alma que peccou
culpas mortaes
contra o Deos que me criou
aa sua imagem.

E sou a triste sem ventura
criada resplandescente
z preciosa,
angelica em fermosura
z per natura
comorayo reluzente
luminosa.

E por minba triste sorte
z diabolicas maldades

OBRAS DE DEVACAM.

XLI

violentas,
estou mais moeta que a morte
sem de porte,
carregada de vaidades
peçonhentas.

¶ Sou a triste sem meezinha
peccadora abstinada
perfiõsa,
polla triste culpa minha
muy mesquinha
a todo mal inclinada
e deleytosa.
De ferrey da minha mente
os meus perfeitos arreos
naturaes,
nam me precey de prudente
mas contente
me gozey com os traços feos
mundanaes.

¶ Cada passo me perdi
em lugar de merecer
eu sou culpada,
atrey piedade de mi
que nam me vi.
perdi meu innocente ser
e sou danada.
E por mais graueza sento
nam poder me arrepender
quanto queria,
que meu triste pensamento
sendo isento,
nam me quer obedecer
como soya.

¶ Socorrey do peda senboza
que a mão de Satanas
me tocou,
e sou ja de mi tam fora
que agora
nam sey se auante se a tray
nem como vou.

¶ Confolay minha fraqueza
com sagrada yguaria
que pereço.
por vossa sancta nobreza
que be franqueza,
porque o que eu merecia
bem condeço.

¶ Condeço me por culpada
e digo diante vos
minha culpa.
senboza quero poufada
day passada,
pois que padecço por nos
quem nos desculpa.
Abanday me ora a galbar
capa dos de lamparados
y greja madre.

¶ Igre. Onde vos aqui assentar
muy de vagar
que os manjares sem guisados
por deos padre.

¶ Sancto Agostinho doutor
Seronimo Ambrosio, se Tomas
meus pilares,
serui aqui por meu amor
o qual milboz,
e tu alma gostaraas
meus manjares.
¶ De aa sancta cozinha
tornemos esta alma em si
porque mereça,
de chegar onde caminha
e se deinha,
pois que deos a trouxe aqui
nam pereça.

¶ Em quanto estas cousas passam Sa-
tanás passa fazendo muytas vascas,
& vem outro & diz.

Diabo.

¶ Como andas de la sossegado

LIVRO PRIMEYRO.

Diabo. Ar ço em fogo de pefar
 Outro. Que oueste.

Diabo. Ando tam defatinado
 de enganado
 que nam posso repoufar
 que me preste.
 Tinha bñs alma enganada
 ja quasi pera infernal
 muy aceta,

Outro. E quem ta leuou forçada.

Diabo. O da espada.

Outro. Famlle fez outra tal
 bulra como ella.

¶ Tinha outra alma ja vencida
 em ponto de se enforçar
 de desesperada,
 a nos toda offerecida
 e cuprestes pera a leuar
 arrastada.
 Elle fella choar tanto
 que as lagrimas contiam
 polla terra,
 blaffemey entonces tanto
 que meus gritos retiniam
 polla serra.

¶ Mas faço conta que perdi,
 outro dia ganbarey,
 e ganbaremos.

Dia. Nam digo eu yrnão assí,
 mas a esta tornarey
 e veremos.

Tornala ey a affogar
 depois que ella say: fora
 da ygreja
 e começar de caminhar
 ey de apalpar
 se venceram ainda agora
 esta peleja.

Alma ¶ Vos nam me desampareis
 com o senhor meu anjo custodio,

o incertos.
 imigos queme querẽis
 que ja sou fora do odio
 de meu Deos.
 Leyxayme ja tentadores
 neste conuile prezado
 do Senhor,
 guisado aos peccadores
 com as dores
 de Christo crucificado
 redemptor.

¶ Estas cousas estando a alma assenta
 da à mesa, & o anjo junto com ella em
 pee, vem os doutores com quatro ba-
 cios de cosinha cubertos cantando,
 vexila regis pro Deum. E postos na me-
 sa, sancto Agostinho diz.

Agost. Vos senhora conuidada
 nesta cea soberana
 celestial,
 queis mister ser apartada
 e transportada
 de toda a coufa mundana
 terreal.

Lerray os olhos corporaes
 deytay ferros aos vanados
 apetitos
 caminheyros infernaes,
 pois buscaes
 os caminhos bem guiados
 dos contritos.

Ygreja.

¶ Senzey a mesa vos senhor
 e pera consolaçam
 da conuidada
 seja a oraçam de vos
 sobre o tenor
 da gloriosa payram
 consagrada.

E vos alma rehareis
 contemplando as viuas test

OBRAS DE DEVACAM,

XLII

na senhora,
vos outros responderéis
pois que fostes rogadores
a peccadora.

*Oraçã
da fan-
ta Ago-
linho* **E** alto deos maravilhoso
que o mundo visitaste
em carne humana,
neste valle tenebroso
e lacrimoso
tua gloria nos mostraste
soberana.
E teu filho delicado
mimoso da divindade
e natureza,
per todas partes chagado
e muy sangrado
pella nossa infirmitade
e vil fraqueza.
E o emperador celeste
deos alto muy poderoso
essencial,
que pollo home que fizeste
offereceste
o teu estado glorioso
a ser mortal.

E tua filha, madre, esposa,
borta nobre fiol dos ceos
virgem Maria,
mansa, pomba gloriosa,
o quam chorosa
quando o seu deos padecia.
E o lagrymas preciosas
do virginal coraçam
estilladas,
correntes das dores vossas
com os olhos da perfeçam
vertamadas.

E quem bũa so poder aver,
vira claramente nella
aquella dor,

aquella pena, e padecer
com que chorauis donzella
vosso amor.

E quando vos amerceida
selagi ymas vos faltaram,
nam faltara
a vosso filho e vossa vida
chorar as que lhe ficaram
de quando orara.
E por que muyto mais sentia
pollos seus padecimentos
ver uos tal,
mais que quanto padecia
lhe doya
e dobia uos seus tormentos
vosso mal.

E se se podesse dizer,
se se podesse rezar
tanta dor,
se se podesse fazer
podermos ver
qual estaudis ao clamar
do redemptor.
E o fermosa face bella,
o resplendor diuinal
que sentistes
quando a cruz se pos aa vella
e posto nella
o filho celestial
que paristes.

E quando por cima da gente
alfoimar vosso conforto
tam chagado,
craudor tam crudemente
e vos presente
vendo vos ser may do morto
e justificado.
E raynha delicada,
sanctidade escurecida
quem nam chora.

LIVRO PRIMEYRO

em ver morta e debruçada
a auogada
a força de nossa vida.

Ambrosio.

¶ Isto chorou Jeremias
sobre o monte de Sion
ba ja dias,
porque sentio que o Messias
era nossa redempção.
E chorava a sem ventura
triste de Jerusalem
homecida,
matando contra natura
seu Deos nascido em Balem
nesta vida.

Geronymo.

¶ Quem vira o sancto cordeiro
antre os lobos humildeo
escarnecido,
julgado pera o martyrio
do madeiro
seu rosto aluo e fermoso
muy cuspido.

Agost. A benção do padre eternal
Bênça e do filho que por nos
nacê.

soufreo tal dor,
e do espirito sancto igual
Deos immortal
conuidada bença a vos
por seu amor.

Igreja.

¶ Ora sus venha agoa as mãos

Agost. Aos aueysuos de lavar
em lagrymas da culpa vossa
e bem lauada,
e aueysuos de chegar
a limpar
a hũa toalha fermosa
bem laurada.

Lo sirgo das veas puras
da virgem sem magoa nacido
e apurado,
torcido com amarguras

aas cêcuras
com grande dor guarneçido
e acabado.

¶ Nam que os olhos alimpeis
que o nam consentirão
os tristes laços,
que tacs pontos achareis
da face e enues
que se rompe o coração
em pedaços.
Ercis seu triste laurado
natural
com tormentos p'spontado
e figurado,
Deos criador, em figura
de mortal.

¶ Esta toalha que aqui se falla he a va-
ronica, aqual sancto Agostinho tira
dantre os bacios e mostra à alma, e
a madre ygreja com os doutores lhe
fazem adoração de joelhos cantando.
Salve sancta facies, e acabando diz
a madre ygreja.

¶ Venha a primeyra yguaria.

Sero. Esta yguaria primeyra
foi senbora
guisada sem alegria
em triste via,
a crueldade cozinbeyra
e matadora.

Softala eis com falsa e sal
de choros de muyta dor,
porque os costados
do Messias diuinal
sancto sem mal
foram pollo vosso amor
açoutados.

¶ Esta yguaria em q' aqui se falla, sam
os açoutes, e em este passo os tirã dos

OBRAS DE DEVACAM.

XLIII

bacios, & os presentam a alma, & todos de joelhos adoram, cantado Aue flagellum, & depois diz Geronymo.

¶ Estoutro manjar segundo
be yguaria
que aueis de mastigar
em contemplar,
a dor que o senhor do mundo
padecia
pera vos remediar.
Foy hum tromento improuiso
que aos miolos lhe chegou
& consentio
por remediar o siso
que a vosso siso faltou
& peragandar de parayso
a soffrio.

¶ Esta yguaria segunda de que aqui se fala, he a coroa de espinhos, & em este passo a tiram dos bacios, & de joelhos os sanctos doutores cantã, Aue corona spinearum, & acabado diz a madre ygreja.

¶ Venha outra do reor.
Sero. Estoutro manjar terceyro
foy guisado
em tres lugares de dor
a qual mayor,
com a lenha do madeyro
mais prezado.
Come se com gram tristura
porque a virgem gloriosa
o vio guisar,
vio cravar com gram crueza
a sua riqueza
& sua perla preciosa
v'o furar.

¶ E a este passo tira sancto Agostinho os cravos, & todos de joelhos os adoram, cantando, Dulce lignum dulcis

clauus, & acabada a adoraçam diz o anjo à alma.

¶ Leyxay ora esses arreos
que estoutro nam se come assi
como cuydaes,
pera as almas sam muy fros
& sam meos
com que nam andam em si
os mortais.

¶ Despea alma o vestido & joyas que lho imigo deu, & diz Agostinho.

¶ Ao alma bem aconselhada
que daes o seu a cujo be,
oda terra ha terra,
agora yreis despejada
polla estrada
porque vencestes com fce
forte guerra.

Igreja.

¶ Venha effoutro yguaria.
Sero. A quarta yguaria be tal
tam climerada,
de tam infinda valia
& conta
que na mente diuinal
foy guisada.
Por mysterio preparada
no sacratio virginal
muy cuberta,
da diuindade cercada
& consagrada,
depois ao padre eternal
dada em offerta.

¶ Apresenta sam Geronymo à alma hum crucifixo que tira dantre os prantos, & os doutores o adoram, cantando, Domine Iesu Christe, & acabando diz a alma.

¶ Cõ que forças, com q' sp'ito
f. iij

LIVRO PRIMEYRO.

te virey triste louvores
 que sou nada,
 vendo te Deos infinito
 tam afflito
 padecendo tu as dores
 e eu culpada.
 Como esta astam quebrantado
 filho de Deos immortal
 quem te matou,
 senhozper cujo mandado
 es justicado
 sendo Deos vniuersal
 quenos criou:
 Agostinho.

¶ A fruyta desse jantar
 que neste altar vos foy vado
 com amor,
 y a mostodes buscar
 ao pomar
 adonde esta sepultado
 o redemptor.

¶ E todos com a alma, cantando, Te
 Deum laudamus, foram adorar ho
 mumento.

LAVS DEO.



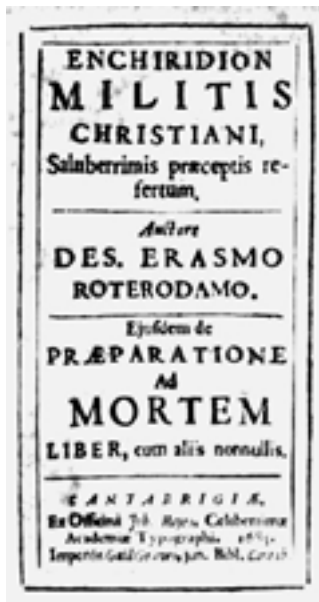
Abside da Basílica de
São João de Latrão,
Sede do Bispo de Roma.

...antes designada por:
Arquibasílica do
Santíssimo Salvador,

...foi, desde o início, e ainda
é, a **Santa Igreja Madre**
- *Omnium Urbis et Orbis -*
Ecclesiarum Mater et Caput.

Nela se encontra a **Mesa**
em que São Pedro celebrava
a Ceia de Cristo, e onde só
o Papa celebra a Eucaristia.
Só ele se senta na **Cathedra**
Romana, a cadeira do Bispo
de Roma.





Rafael Sânzio
Disputa sobre o Santíssimo Sacramento
Stanza della Segnatura, Vaticano.
(1509-1511)



Índice

Preâmbulo	9
Sobre o estudo das Obras	17
• As Artes plásticas na generalidade do sistema universitário	22
Prefácio à 2.ª edição	7
<i>Questões fundamentais</i>	28
Condições para a análise de conteúdo	31
<i>O mythos</i>	31
<i>Censura e Inquisição</i>	37
A leitura do <i>Auto da Alma</i>	43
<i>O saber e a cultura na época – a visão do mundo – a vanguarda</i>	48
<i>A sociedade da época – o poder, a religião e a censura</i>	52
<i>O Auto, em 1508, Desiderius Erasmus e Gil Vicente</i>	56
• O Manual do soldado cristão – Erasmus	57
A temática de origem do <i>Auto</i>	60
O muimento – a Custódia de Belém (1503-1506)	64
A Disputa sobre o Santíssimo Sacramento (1509-1511)	66
A Custódia de Belém e a Disputa de Rafael Sanzio	68
A Santa Madre Igreja	70
<i>A Cadeira e a Mesa – o Altar.</i>	70
<i>A Igreja, Tomás de Aquino e Erasmus</i>	72
Antecipando conclusões da leitura completa dos autos	75
O cenário na primeira representação da obra	76
Sobre a análise formal do texto da obra	77
<i>Exemplo de parte da análise formal</i>	78
<i>Correcções históricas feitas ao texto</i>	84
Os suportes reais do <i>Auto da Alma</i>	87
1 – <i>A Basílica de São Pedro de Roma</i>	87
2 – <i>As relíquias e a Basílica de São Pedro</i>	89
3 – <i>Júlio II – o Papa “soldado” – o Cavaleiro Cristão – a Alma</i>	93
– Giuliano della Rovera – um dos maiores vultos da Renascença	93
4 – <i>O Enquiridion – Manual do Cavaleiro Cristão</i>	98
– O caminho que sem rodeios te leva a Cristo	98

— O mundo enganador – há que estar sempre de atalaia	99
— Por mulher, hás-de entender a parte carnal do homem	99
— Do “espírito de corpo” e do Corpo de Deus	99
— Das armas do cavaleiro cristão	100
— Da cultura grega e romana, a leitura pelo espírito	100
— A espada luminosa do espírito	100
— A Sabedoria está nas Sagradas Escrituras	101
— Da Razão e dos conceitos políticos – o poder e a lei	102
— Sobre as três partes do Homem: Espírito, Alma e Carne	103
— A alma está entre dois caminhos – a carne e o espírito	104
— Não há que seguir a opinião das gentes	105
— A eucaristia, a Virgem e os Santos	105
— As formas exteriores de culto, rituais, relíquias...	105
— Os seus saborosíssimos manjares	106
5 – <i>Os conflitos ideológicos – a grande contradição</i>	107
• O espírito de corpo	108
• Erasmus, num instantâneo de João de Barros	110
6 – <i>A interpretação das Escrituras – a exegese alegórica</i>	114
— A leitura da Bíblia, pelo espírito e não pela letra	114
• Alegoria e hiponóia	116
A riqueza do mythos do Auto da Alma	118
1 – <i>A parábola do bom samaritano na acção aparente</i>	118
2 – <i>O suporte objectivo da acção dramática</i>	122
— Outro resumo do mythos do Auto da Alma	123
<i>A presença de Erasmus nas obras de Gil Vicente</i>	124
3 – <i>A Custódia de Belém no Auto da Alma</i>	130
— Templo do Corpo de Deus	130
4 – <i>O projecto de trabalho de Gil Vicente</i>	133
5 – <i>O universo celeste – angélico – o Anjo Custódio</i>	135
— Em atenção ao rei Manuel I de Portugal	135
6 – <i>Outras intervenções do autor</i>	137
— Ainda a realidade de facto – acção dramática	137
7 – <i>Consciência, uso do Poder e liberdade</i>	140
8 – <i>Formas de culto – o espectáculo – rituais e relíquias</i>	144
— O esplendor artístico da época – a Custódia de Belém	153
— O esplendor artístico – com a música da época e mais espectáculo	155
<i>Para uma reconstituição</i>	156
Conclusão	159
Sobre os hereges e apóstatas	160
A apresentação do Auto	161
Auto da Alma	164

Epílogo	193
<i>A saga da Basílica</i>	197
<i>O Renascimento nos primeiros autos</i>	199
<i>As confusões com autos religiosos</i>	202
<i>História de Deus (Fev-Mar 1528) e Ressurreição (Páscoa 1528)</i>	203
<i>O erasmismo nos Autos de Gil Vicente</i>	206
<i>Muitos outros Autos de Gil Vicente</i>	207
<i>Outros dados autobiográficos</i>	213
<i>Ainda do que se conhece da biografia.</i>	222
Apêndice A – Documento de 1535, Belchior Vicente	225
Apêndice B – <i>Hinos, cânticos religiosos</i>	226
Apêndice C – Comentário, restauro e reconstituição	230
Apêndice D – Das Ordenações Manuelinas	232
Apêndice E – Facsimile do Auto da Alma	233

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

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

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

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

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

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

Gil Vicente – Enquadramento cronológico na História do Teatro Europeu

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

*150? ? Lucas Fernandez (1474 - 1542) - obra ?

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

*150? ? Lucas Fernandez (1474 - 1542) - obra ?

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

* Ainda não encontramos forma de datar as primeiras obras de Lucas Fernandez que, por tradição, pretendem-se anteriores às primeiras obras de Gil Vicente, e porque mantemos sérias dúvidas disso, temos vindo a adiar a publicação dos nossos estudos sobre os autos de 1502 e 1503.

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

Platão

arte e dialéctica

A República
Fedro
Hípias
(maior e menor)
Íon

O Proêmio e Sepultura
do Mestre de Retórica,
na Cigalagem de todos
obras de Gil Vicente.

Auto da Alma 1508

O Papa Júlio II, o ALMA,
perante a Ideologia do
Enchiridion de Erasmo.
A construção da Basílica de
São Pedro de Roma, a Po-
sua necessidade de alma.
A Santa Madre Igreja, São
João de Latrão, a Catedral
Romana, Cadeira Papal e o
Altar, a Mesa de São Pedro.
A Custódia de Boleim, o
munição.

- 1 - Visitação, 1502
- 2 - Pastoral Castelhana, 1502
- 3 - Reis Magos, 1503
- 4 - Quatro Tempos, 1503
- 5 - São Martinho e Sermão...

Em preparação:
- Festa
- Clérigo da Beira

ISBN - 978-972-990004-4
Auto da Alma de Gil Vicente.
ISBN - 978-972-990005-1
Gil Vicente e Platão,
Arte e Dialéctica.

Publicações impressas (brochuras)

isbn 978-972-990009-9

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

autor Noémio Ramos

isbn 978-989-977490-2

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

autor Noémio Ramos

isbn 978-972-990006-8

título Gil Vicente, Auto da Visitação, Sobre as Origens.

autor Noémio Ramos

isbn 978-972-990007-5

título Gil Vicente, o Velho da Horta, de Sibila Cassandra à "Tragédia da Sepultura"

autor Noémio Ramos

isbn 978-972-990008-2

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

autor Noémio Ramos

isbn 978-972-990004-4

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

autor Noémio Ramos

isbn 978-972-990005-1

título Gil Vicente e Platão - Arte e Dialéctica, Íon de Platão...

autor Noémio Ramos

isbn 978-972-990002-3

título Os Maios de Olhão e o Auto da Lusitânia de Gil Vicente

autor Noémio Ramos

isbn 978-972-990000-6

título Francês-Português, Dicionário do Tradutor

autores Maria José Santos e A. Soares

2008



2010



2012



eBooks publicados em PDF (até 2013)

- isbn 978-989-97749-5-7 (2ª Edição, 2013)
título Gil Vicente, o Clérigo da Beira, o povo espoliado – *em pelota*.
autor *Noémio Ramos*
- isbn 978-989-97749-1-9 (2ª Edição, 2012)
título Gil Vicente, Tragédia de Liberata, Do *Templo de Apolo* à *Divisa de Coimbra*.
autor *Noémio Ramos*
- isbn 978-989-97749-6-4 (1ª Edição, 2013)
título Gil Vicente, Exortação da Guerra, da *Fama* ao *Inferno*.
autor *Noémio Ramos*
- isbn 978-989-97749-4-0 (2ª Edição, 2013)
título Gil Vicente, Auto da Alma, Erasmo, o *Enquiridion* e Júlio II...
autor *Noémio Ramos*

<http://www.gilvicente.eu/downloads.html>



cartaz manifesto - 2008

Gil Vicente e

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

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

Liberdade de pensamento e expressão **Ideologias e o Poder na Europa**



As figuras nas personagens dos autos

Gil Vicente - Erasmo de Roterdão - Martinho Lutero - Tomás More -
Garcilaso de la Vega - Sá de Miranda - Miguel Ângelo - Francisco I -
Carlos V - Henrique VIII - Manuel I - João III - Fernando de Aragão -
Fernando da Alemanha - Júlio II - Leão X - Adriano VI - Clemente VII
Universidade de Coimbra - Museu da Universidade - Centro de Estudos

A História da Europa por Gil Vicente

Teatro da Renascença

A Europa do século XVI