

Gil Vicente O Clérigo da Beira

O povo espoliado - *em pelota*

História da Europa – 34

1526



*inclui um resumo analítico do
Auto Escrivães do Pelourinho*



Noémio Ramos

2ª Edição (PDF) - 2013

Ficha técnica

Título Gil Vicente, O Clérigo da Beira
Sub-títulos O povo espoliado - *em pelota*
História da Europa – 34.

Autor Noémio Ramos
Localidade Faro – Algarve

Desenho e Capa Noémio Ramos

Data 2ª Edição, eBook PDF, 2013

ISBN 978-989-97749-5-7

Depósito Legal A Biblioteca Nacional de Portugal não aceita o Depósito
Legal de eBooks (pdf, epub..., etc.).

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

Cópia em PDF do mesmo livro publicado em 2012.
Para distribuição livre em formato digital.

Gil Vicente, O Clérigo da Beira
o povo espoliado – *em pelota*
História da Europa – 34

Autor e Editor
Noémio Ramos

2ª Edição (eBook PDF)
ISBN - 978-989-97749-5-7

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

Ficha da 1ª Edição (em papel)

(brochura impressa em Fevereiro de 2012)

Gil Vicente, O Clérigo da Beira

Sub-títulos

o povo espoliado – *em pelota*

História da Europa – 34

Autor

Noémio Ramos

Faro – Algarve

Edição de Inês Ramos

Lisboa

Design gráfico e capa de Noémio Ramos

Fevereiro de 2012

ISBN - 978-972-990009-9

Depósito Legal - 341334/12

Impressão Guide, Artes Gráficas, Lda.

Projecto, Estudos, Investigação, Interpretação e Produção

Noémio Ramos © Todos os direitos reservados

1ª Edição (em papel)
(brochura impressa em Fevereiro de 2012)

Gil Vicente, O Clérigo da Beira
o povo espoliado – *em pelota*
História da Europa – 34

Autor
Noémio Ramos

Editor
Inês Ramos
www.gilvicente.eu

Agradecimentos

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

Mas também a todos os que me têm desafiado.

A todos o meu maior agradecimento.

Introdução

[Entendimento] ... Se me achava entre médicos de linguagem, falava latim, e entre latinos, em grego uns versos de Homero que trazia decorados: com que não ousavam de me responder, cuidando serem autoridades dos originais de Galeno ou Dioscórides. E com esta sagacidade, quando nos ajuntávamos vinte e trinta em conselho de uma [doença] efêmera dalgum príncipe, todos a uma voz se iam com a minha. Porque também andava eu para isso muito autorizado, com a minha beca de veludo, e par de anéis com suas turquesas para as quedas da mula: e a qualquer propósito alegava com *aforismos* de Hipócrates e *trezentas*¹ de João de Mena. Isto somente bastava para ser médico de um rei, quanto mais de uma cidade populosa: onde se acham muitas vidas para fazer experiências, e ser bom prático.

João de Barros – *Ropicapnefma*, 1532. Edição INIC, 1983. (p.46). No texto transcrito o autor (o pecador) fala pelo Entendimento que, aliado à Vontade e com o apoio do Tempo [História], se confronta com a Razão.

Sete anos se passaram desde que publicámos uma primeira abordagem da obra de Gil Vicente, e passaram agora quatro anos desde que expusemos o resultado da nossa investigação de dois anos (2005-2007), enunciando as *bases fundamentais* sobre as quais o autor dramático desenvolveu todo o seu teatro, representado para a Corte portuguesa entre 1502 e 1536: **a *figuração da História da Europa, social, política e ideológica, tal como ela decorre a cada passo, naquele seu tempo.***

Em Julho de 2008² e depois em Março de 2010, tivemos o cuidado de divulgar o nosso trabalho por todos os meios, sobretudo pelo meio mais directo, o correio postal, despendendo largas quantias em portes com o envio para todas as universidades de Portugal, institutos politécnicos e escolas superiores e do ensino secundário, centros de investigação (CET da FLUL), fundações (Gulbenkian, FCT, etc.), teatros nacionais (Lisboa e Porto), municipais, e todos os outros de Lisboa, Porto e Coimbra. Além disso, enviámos a mais de trinta investigadores (vicentistas) em Portugal, na Europa e na América, nessas mesmas datas, por correio postal a oferta das nossas publicações. E muito embora a Biblioteca Nacional de Portugal, e

1 *Laberinto de Fortuna*, poema épico de Juan de Mena (1411-1456), constituído por 300 oitavas em arte maior, na época comumente conhecido pelas *Trezentas*.

2 Com os resultados da investigação empreendida desde Setembro de 2005, iniciámos em 2007 a sua escrita (desenvolvendo cada peça em pormenor) pelo *Auto da Alma*, que em 2008 fez os 500 anos, e de seguida, escrevemos o estudo sobre algumas obras Platão em função da época do Renascimento. Estes livros publicámos em 2008 e, em Julho de 2008, enviámos a informação – que a seguir descrevemos, – por carta endereçada, com um cartaz em formato A3, e alguns exemplares de um panfleto bastante completo, com frente e verso, para distribuição.

aquelas a quem esta redistribui os exemplares do Depósito Legal, tarde em quase dois anos, a classificação das obras que recebe, todas as nossas publicações estão naquelas bibliotecas à disposição dos leitores, assim como estão nas bibliotecas das faculdades de letras das universidades de Portugal, para onde também fizemos a oferta das mesmas publicações.

A par desta divulgação de tudo o que foi publicado, impresso na forma de livro, criámos em Agosto de 2008 com o domínio www.gilvicente.eu,³ um sítio Internet onde toda a nossa informação passou a ser divulgada para todo o mundo, sendo actualizada à medida que apresentamos novos trabalhos concluídos. Com esta informação, finalizando um pequeno historial, demos conta ao leitor dos esforços feitos, desde há quatro anos, no sentido de divulgar a nossa perspectiva da obra dramática de Gil Vicente.

Dada a amplitude e a complexidade das peças de Gil Vicente, empreendemos todo este esforço de informação para alargar a outros o trabalho de investigação daquela *obra dramática*, mas, apesar de tudo, são ainda raríssimos os reflexos do nosso trabalho nos meios culturais da urbe, e é nulo qualquer reflexo que nos permita detectar mais algum avanço na investigação, onde, sublinhamos, *sobre a obra dramática* do autor continuamos a ler alguns *lirismos*, ou, *os mistérios franceses* e o *desfile litúrgico*, os *momos*, as “*soties*”, a *lírica dos significantes*, mas também temos lido alguns “*aforismos*” de Bakhtine *pelo seu* Carnaval, o *carnaval da iconografia* (Panofsky), etc., um verdadeiro *mundo às avessas* da realidade do teatro do dramaturgo.⁴ Isto, para não dizermos que, em alguns casos, *sobre a obra dramática de Gil Vicente* ouvimos (e lemos) até alguns dos *versos* de Homero e das *trezentas* de João de Mena, pois, muito amiúde encontramos alguém da elite política e cultural – ou eminente académico de alguma Nova universidade⁵ – que se pronuncia sobre o autor dramático ou sobre a sua obra, em *versos* e *pronunciamentos* sempre autorizados pelas suas becas de veludo e respectivos anéis, e, por tudo isto, continuamos a assistir às mais variadas *rapsódias vicentinas* levadas à cena pelos aficionados – *homéridas* – que, como aquele tolo do Íon⁶, se consideram os maiores especialistas no teatro de Gil Vicente, recebendo os mais altos galardões das tão bem esclarecidas elites culturais e governantes do seu país.

3 Desde 2008, www.gilvicente.eu em crescimento de visitantes, apresentava em Novembro de 2011, a média de 278 visitas diárias, das quais 251 novos visitantes. Conta com mais de 700 ligações permanentes (algumas universidades dos USA e Alemanha) em todo o mundo.

4 Não podemos negar que alguma das teses, deste *mundo às avessas* – e referimo-nos às que dizem respeito à linguagem e à sua lírica, – não se enquadrem no conhecimento mais profundo da *obra dramática*, mas sempre em função desta e a ela subordinadas.

5 Baseado nas *crenças*, mas citando a propósito os *consagrados sábios* do *saber instituído*. Sobre o assunto devem ler-se os programas das cadeiras de Teatro das universidades portuguesas.

6 Íon, a personagem do diálogo com Sócrates no texto de Platão a que foi dado o título: *Íon*.

Se não cedemos a *homéridas* nem aceitamos as *trezentas* ou os *aforismos de Hipócrates*, pode perecer a alguém que não aceitamos as opiniões – por vezes consideradas conclusões científicas – das *becas de veludo e seu par de anéis*, quando, na realidade, se vai tornando cada dia mais evidente – algo inverso – haver uma imensa dificuldade da parte das elites em geral, talvez não tanto em aceitar o nosso trabalho de investigação, porque ele é de basta clareza e está muito bem alicerçado na História, mas em compreender a Arte, conhecer ou reconhecer uma obra de Arte e, por consequência, em aceitar um Gil Vicente que vá mais além daquilo que o académico *Gibão* alcança ver ou ler. Como então alguém deixou escrito sobre umas folhas do texto do *Auto de Inês Pereira*.

Esta dificuldade imensa que se estende pela caverna há quase cinco séculos, mantendo os seus habitantes a olhar as sombras – as aparências que tomam pela realidade, – deve-se sobretudo à sua insegurança num mundo que as elites académicas desconhecem quase por completo, o mundo da Arte. Porque se lhes sobrepõe o medo.⁷ O medo de se aventurarem num mundo lá fora da caverna, pois, os habitantes que nela permanecem, consideram ainda reais e fundamentadas todas aquelas construções ideológicas que, sobre a Arte, se realizaram no interior da caverna e apresentaram aos residentes como *teorias* – afinal sempre são produtos do espírito humano – onde ela, a Arte, é apenas vista e observada pela aparência dos seus objectos. Sobretudo nos últimos três séculos em que, um *cientismo*, sobre aquelas *formas aparentes*, mais teceu *razões e emoções* (em supostas teorias) pretendendo justificar as mais diversas tonalidades daquelas sombras.⁸

Sempre seguindo a época (renascença) e as ideias de Platão, queremos alertar que o maior problema da *teoria da Arte* – ainda hoje – reside em que, durante séculos, se interpretou erradamente o pensamento do filósofo, pois, em termos de história da cultura, a confusão começou por ser gerada, talvez em primeiro lugar, pela Igreja (os seus pensadores) que, no *lugar* onde Platão, na sua *teoria do conhe-*

7 Há dezenas de anos que desapareceram dos currículos escolares, do básico e secundário, as disciplinas de carácter artístico, a música e o desenho, uma e outra em áreas diferentes da inteligência, mas complementares, e por isso fundamentais ao desenvolvimento das capacidades criativas da inteligência humana, daí com certeza o atraso de Portugal: políticos incapazes eleitos pelos seus pares, um povo imbecilizado por uma “formação educativa” coxa e com *palas nos olhos* para só ver “ciência”, onde o Desenho foi substituído, ou por trabalhos manuais, ou por uma aberração dita Educação Visual. Nos tempos de hoje, com gente, – que nunca aprendeu música nem desenho, – ainda mais fraca de saber e de *palas nos olhos*, no governo do país, assistimos à aplicação de “reformas” adversas ao desenvolvimento da inteligência humana, que além de destruírem o sistema curricular, impedem a formação de indivíduos inteligentes.

8 Sobre este assunto escrevemos e publicámos: *Gil Vicente e Platão, Arte e Dialéctica, o Íon de Platão*, e em *Gil Vicente, Auto da Visitação, Sobre as origens*, o *Resumo* da nossa leitura da *Poética* de Aristóteles. Trabalhos que têm sido de tão dificultosa aceitação por parte das Academias que, mais parece evidenciar a iliteracia que impede a alguns de ultrapassar o seu *Gibão de veludo e par de anéis*, e Ver (ler) as *obras* de Gil Vicente. Em todo o caso, pode constituir um bom passo, se, para a leitura destes nossos trabalhos, previamente se realizar uma leitura das obras de Vasco Magalhães Vilhena, sobretudo de, *Platão e a Lenda Socrática*, Edição Gulbenkian.

cimento, colocou a Sabedoria (o Belo e a Dialéctica...), os teólogos colocaram a Bíblia, e daí surgiram os conflitos do *pensamento*, supostamente entre a Razão e a Fé, e quando a Ciência moderna floresceu, já no século XVII, foram os “cientistas” que, substituindo os teólogos, retiram a Bíblia daquele lugar para lá colocar a Razão. Esta simples substituição não veio causar problemas teóricos, graves, às *teorias* sobre a lógica e a matemática, e aparentemente, nem trouxe dificuldades para a Ciência, todavia, para as Artes deu origem a um sem número de textos, de produções teóricas e filosóficas que, na maioria dos casos, pouca ou nada dizem de válido em termos de uma *teoria da Arte*. E, por acumulação de citações sobre citações, há mais de dois séculos que se assiste, nas teorizações sobre as Artes, a uma substituição da cartilha religiosa (Fé, Bíblia) pela cartilha da Ciência (Razão), dando origem a grandes arrazoados, bastante letrados, mas de emoções e de coisa nenhuma, sobretudo nas áreas da Estética e da Crítica de Arte, pois a História da Arte salvaguarda-se com o passar do tempo⁹ sobre as obras.

Se noutro tempo foi difícil uma mudança, para substituir a Bíblia pela Razão (ou pela Ciência), pois os defensores do Saber Instituído – que sempre se transforma numa crença – para sua defesa, organizaram e estabeleceram a Inquisição, também hoje a mudança não está sendo fácil, – nem mesmo para aceitar as concepções e as leituras da Arte do século xvi, quando os seus criadores se basearam na filosofia grega, na dialéctica e nas obras de Platão, e no *espírito científico* perceptível na *Poética* de Aristóteles,¹⁰ – porque o novo *Saber Instituído* está hoje muito mais bem organizado e defendido, muito embora algumas das suas formas de agora, sejam muito semelhantes às de ontem: a *escolástica* e o seu crivo *familiar* e institucional.¹¹

Concluindo, após a Renascença, porque havia então uma luta entre a Fé e a Razão (Bíblia ou a Ciência), em vez de se corrigir o *erro teológico*, adoptou-se um outro erro, com a colocação da Ciência e da Razão no lugar que, no sistema de Platão, pertence à Sabedoria, à Dialéctica e à Arte – pelos gregos vista como o Belo produzido pelo homem (o *Belo inteligível*) – e, só muito recentemente se está a repor devidamente a concepção de Platão da *linha dividida na vertical*, a sua *teoria do conhecimento*.

9 O mesmo não se pode dizer aos ensaios de uma dita “História da Arte Contemporânea”, que na maioria das vezes são apenas colecções de anedotas sobre as ilustrações da moda.

10 Queremos sublinhar que não ultrapassamos as concepções da Arte do tempo de Gil Vicente, muito embora estejamos obrigados a confrontar os conceitos de então com os actuais. E só neste sentido as concepções apresentadas podem *parecer* tratar da actualidade. Contudo, este rigor não foi, nem nunca será, capaz de impor qualquer limite ao nosso sentido crítico da actualidade da Arte, da Crítica, da Estética e outras “teorias” vigentes, nem à ironia ou sarcasmo evidenciado nos textos de crítica, por vezes feroz, aos nossos meios artísticos, culturais e políticos.

11 Estas são também razões que permitem esclarecer que nunca pretendemos fazer ataques pessoais a alguém ou, directamente, a esta ou àquela Instituição.

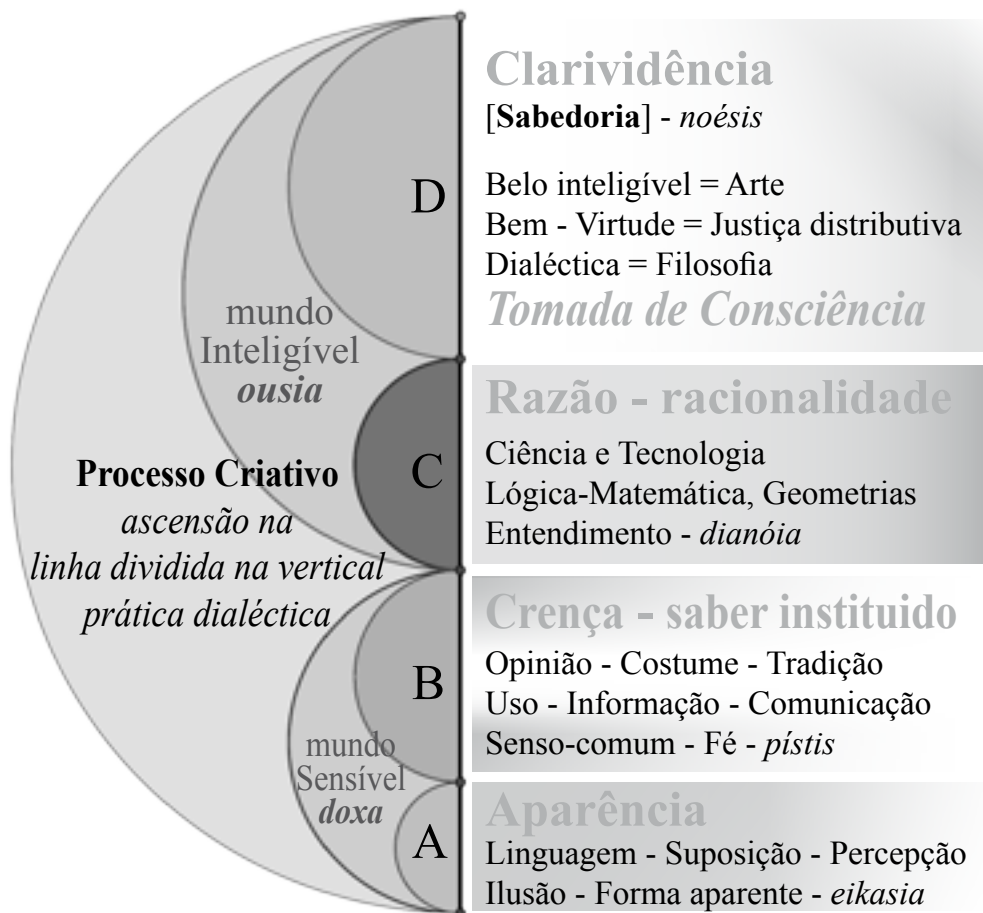


Ilustração da *linha dividida na vertical* de Platão que, lembramos, não anda muito longe das concepções actuais, porque o que há de novo no Saber actual é mais uma diferenciação das questões, um maior aprofundamento de cada elemento ou uma maior especialização, outras linguagens elaboradas, porém, no seu tempo, o filósofo grego atingiu a Sabedoria¹² e assim, ainda hoje como amanhã, as suas ideias permanecerão como o *retrato* do pensamento humano, a não ser que no futuro a nossa espécie venha a sofrer alguma mudança evolutiva.

12 Os termos utilizados no quadro tentam traduzir para o presente, o passado sobre o texto de Platão, a *linha dividida* representa algo como a organização, os processos, as funções e as capacidades do pensamento humano, incidindo sobre cada elemento da realidade que procura esclarecer, sempre em movimento de ascensão, mas podendo fixar-se em qualquer patamar. Para Platão o racional, a Lógica e a Ciência, desenvolvem-se apenas naquele patamar, na horizontal. O conceito de *processo criativo* é mais moderno, mas obedece à concepção de Platão sobre as Artes (o Belo) e a poética, pois como a dialéctica, desenvolve-se ascendendo na *linha*, procurando no ponto inicial (base) tudo o necessário, para assegurar uma ascensão mais perfeita. Assim, colocámos o *Processo Criativo*, com a *prática-teórica* da dialéctica, na *linha dividida na vertical*.

Sem uma razoável compreensão das obras de Platão, pelos especialistas de hoje ainda consideradas muito herméticas, não será possível avançarmos na *teoria da Arte*, no esclarecimento dos processos criativos do pensamento, numa exposição mais clara de um pensamento figurativo. Contudo, Gil Vicente compreendeu bem o filósofo grego, pois, assim como o filósofo construiu o seu discurso pela *Arte do drama*, construindo em cada *diálogo*, uma *acção dramática*, baseada na História, com a definição de lugar e tempo da acção, assim também o fez o dramaturgo da Corte portuguesa, e assim seguiu a regra de ouro de Platão nas suas obras:¹³ ***dispondo e ordenando em conformidade o seu discurso, oferecendo à alma complexa discursos complexos e com toda a espécie de harmonias, e simples à alma simples***. E é por isso que as obras de Gil Vicente, como as de Platão, são de extrema importância para a *teoria da Arte* nos seus fundamentos.

Contudo, antes de se avançar numa *teoria da Arte* é necessário e indispensável conhecer e compreender as obras de Arte, e ir mais além da *forma aparente* (das sombras) de uma obra de Arte. Este tem sido o objectivo do nosso trabalho.

Concluimos dizendo que seria ridículo ficarmos à espera que algum sábio de um outro país, ou de outra língua,¹⁴ nos viesse dizer o que está, ou não está correcto neste trabalho de investigação. Entanto, nós, em vez de enfiarmos a cabeça na areia, para depois dizermos *não vimos* (o que iria implicar mentir), não tivemos conhecimento, ou não tivemos qualquer notícia de tais estudos, ou daquelas tais publicações, preferimos assumir de cabeça erguida cada afirmação e, sobretudo, optando por as fazer argumentando com factos históricos, afirmar algo de muito diverso do que tem sido oferecido pelo *saber instituído* sobre o objecto de estudo em causa: a *obra dramática* de Gil Vicente.

Ainda propósito da obra do dramaturgo lembramos o português, que foi escriturário de contabilidade, – porque desiludido abandonou os estudos universitários em Letras,¹⁵ – Fernando Pessoa, que escreveu um texto, se a memória não nos falha, intitulado *A panelinha*, um pequeno artigo, muito significativo, sobre os três tipos de provincianismo (incluindo o *provincianismo intelectual*) que se plasmam nas elites culturais portuguesas, do qual aconselhamos vivamente a leitura, na certeza de que não haverá dificuldade em o encontrar.

13 Ler no *Fedro* de Platão, sobre o *discurso retórico* (e a *poética*).

14 Tivemos pedidos das nossas publicações, aos quais demos seguimento para Itália, Estados Unidos (Wisconsin, Califórnia, Texas, Washinton), Alemanha e, com menos frequência, outros países. Além das mais de 700 (em 2011) ligações ao nosso sítio Internet - www.gilvicente.eu/

15 Como é norma neste país, mas não deixa de ser “curioso”, que seja ele e a sua obra literária, hoje, um dos objectos de estudo das Faculdades de Letras. Ou não terá sido algum *letrado* francês a chamar a atenção das *elites culturais* portuguesas?

Sobre o *Clérigo da Beira* – Pedreanes

Fixando a data da peça

Como afirmámos quando nos referimos a outras peças do autor, também a didascália inicial desta peça terá sido escrita ou pelo editor ou pelo tipógrafo, deduzindo de uma leitura rápida do texto ou recorrendo à memória de familiares ou amigos, ou talvez apoiando-se nalgum apontamento (acaso existente) deixado pelo autor ou por algum copista, ou encenador, durante a existência do original ou de alguma cópia da peça. Assim, no impresso, eventualmente estará certa a data da peça, ou a localidade (ou local) da primeira representação, outras vezes estarão ambas correctas ou ambas erradas.

Podemos afirmar o mesmo do restante texto da didascália ou dos comentários que encabeçam o texto da peça. Mas, apesar de tudo, ao investigador, tudo isso, textos ou grafismos serão sempre referências a ter em consideração.

Como temos afirmado a datação de qualquer peça de Gil Vicente há de se fazer pelo seu *mythos*, lendo-se na *acção dramática* e nas referências históricas directas e indirectas deixadas pelo autor na obra. Foi o que fizemos, e como em todas as outras peças já analisadas assim o comprovamos com o trabalho que aqui e agora apresentamos ao longo destas páginas. E sobre este assunto, a nossa conclusão é de que esta peça, o *Auto do Clérigo da Beira*, foi escrita durante e após o Verão de 1526 e representada nesse mesmo ano, com certeza no Outono em Alcochete, imediatamente antes de *Nau de Amores*, esta, representada em 20 de Janeiro de 1527 na Entrada em Lisboa da rainha Catarina.

Ao contrário do *Auto da Alma*, que alguns especialistas têm datado de forma diferente daquela que assinala a didascália, sem que para isso apresentem argumentos *de facto* válidos, esta peça tem sido datada de 1529 com alguns argumentos fortes e aparentemente válidos. Cabe-nos, portanto, esclarecer esta questão, desfazendo as aparências dos argumentos que colocam a peça numa data mais tardia em vez de 1526, como consta da *Cópilaçam*.

O autor responsável pelos argumentos que afirmam 1529 como a data da peça, é o investigador a quem nós – todos os portugueses – devemos os estudos mais amplos e profundos sobre a vida de Gil Vicente e sobre as pessoas referenciadas nas suas peças de teatro. Referimo-nos a Anselmo Braamcamp Freire e, são dois os argumentos que apresenta: (1) referir a peça que o embaixador do imperador no momento da representação é castelhano, e que o embaixador em 1526 não era castelhano, era Carlos Popeto, senhor de La Chaulx; e (2) a nomeação de Francisco

Tibau como Corregedor do Crime de Lisboa só datar de 1529, e ser ele referido no decorrer da peça já no exercício do cargo.

Analisemos cada questão estudando na origem a construção dos argumentos:

(1) O esclarecimento da primeira questão, a do embaixador, está acessível a todos na interpretação do texto da peça. Tanto a tese que quer afirmar o ano de 1526, como a que quer considerar o de 1529, têm por base os seguintes versos:

Duarte	<i>Qual é o mor namorado de Portugal e Castela?</i>	800
Pedreanes	<i>É o conde de Penela mas anda dissimulado por amor da sua estrela.</i>	
Almeida	<i>O senhor embaixador do César emperador... Creo que nasceu no céu. Mas se na terra nasceu qual planeta em seu favor foi a que lhe aconteceu?</i>	805 810
94		
Pedreanes	<i>Naceu uma noite clara quando a lua aparecia e Vénus tomava a vara com que as graças repartia como em ele se declara.</i>	815
	<i>E estando assi lustrosa o fez tam sábio e humano de condição tam graciosa que nam tem em nada grossa senam só ser castelhano.</i>	820
95		
Duarte	<i>O conde de Marialva sabes quanto há de viver?</i>	
Pedreanes	<i>Mau é isso de saber que ele nam é flor de malva que apodrece sem chover.</i>	825
	<i>Com todas suas feridas e muito enferma canseira contratou-se de maneira</i>	

*que Deos lhe deve três vidas
e esta é inda a primeira.*

830

Pelos estudos que realizámos, com recurso à História, para esclarecimento e análise das várias peças de teatro do século xvi, sabemos, pelas referências dos cronistas, que o primeiro embaixador do imperador apresentado a João III de Portugal em 1522, foi Carlos Popeto, senhor de La Chaulx¹⁶ e que, desde 8 de Fevereiro de 1528 e até 1532 o embaixador do imperador foi Lopo Hurtado de Mendonça (castelhano). Todavia, também sabemos que para o contrato de casamento (em Portugal) com a princesa Isabel, em 1525 e 1526, foram dois os embaixadores nomeados pela mesma procuração, ambos com os mesmos poderes, e o outro além de Carlos Popeto,¹⁷ foi Juan de Zuñiga (João de Estuniga),¹⁸ um nobre cavaleiro castelhano da Ordem de Santiago que, repetimos, também nomeado para representar o Imperador em todos os tramites do seu contrato de casamento com Isabel de Portugal. Contudo, vamos simplesmente demonstrar que Gil Vicente não se refere, nestes versos, a um embaixador castelhano.

Pelo que referimos, apenas um dos embaixadores não é castelhano. Ele é o senhor de La Chaulx, Carlos Popeto (Popet, Monsiur de la Xaus, ou Laxao nos documentos em castelhano do imperador), do conselho do imperador e seu camareiro, natural do Brabante, que de facto não era castelhano e, que segundo Braamcamp Freire, seria o embaixador em Portugal ainda em finais de 1526, aliás, ainda seria o embaixador no início de 1528.

Portanto, admitindo que o embaixador era castelhano, *pareceria válido* o argumento do investigador da vida de Gil Vicente, de que nesta peça se estaria a referir a Lopo Hurtado em 1529,¹⁹ se se demonstrasse que Juan de Zuñiga em 1526 estaria já ausente de Portugal. Contudo, queremos sublinhar o facto de que numa peça de teatro cómica, comédia ou farsa, nem tudo o que nela se afirma se pode ler à letra, e neste caso, *que não tem em nada grossa / senão só ser castelhano*, parece-nos que poderá muito bem ser a conclusão irónica do extenso elogio ao embaixador que não era castelhano. Pois, na peça, a personagem fala por Pedreanes – o adivinho que sabe, descobre ou põe tudo a descoberto – todavia, quando se está a referir aos segredos dos cortesãos presentes, ou ausentes, todas as referências que dá têm por objectivo, ou como destino, o prazer do gozo e riso do público.

¹⁶ *Crónica de Dom João III*, Francisco de Andrade, BNP, Ed.1613, folha 26 e 26v.

¹⁷ *Corpus documental de Carlos V*, Volume 5 – dirigido por Manuel Fernández Alvarez. Edição da Universidade de Salamanca, 1973, p.102 a 106.

¹⁸ *Anais de El-rei Dom João terceiro*, Frei Luís de Sousa.

¹⁹ José Camões, em *As Obras de Gil Vicente* (volume 5), CET-INCM, 2002, foge ao seu rigor habitual e segue o que afirma Braamcamp Freire, aceitando Lopo Hurtado como embaixador, e portanto, a data de 1529 para esta peça. (p. 69 e 354).

No contexto em que surge o elogio ao embaixador, o ambiente já é de animada brincadeira, como se pode ler nas palavras sobre o conde de Penela e o conde de Marialva, e todos os que se lhe seguem, e assim, a referência ao embaixador Carlos Popeto não poderia ficar apenas pelo basto elogio, havia que incluir no texto da fala de Pedreanes alguma brincadeira. E que maior gozo, no contexto do elogio, senão a ironia que, sublinha e pronuncia ainda mais o elogio, aos olhos dos portugueses, ao dizer que o embaixador não tinha nada de grosseiro *senão só ser castelhano*, quando ele o não era? Como resultado obtém o riso garantido do público presente. A confirmar a ironia está a pergunta de Almeida: *Mas se na terra nasceu / qual planeta em seu favor / foi a que lhe aconteceu?* Pois, se nasceu na terra (mas longe de Castela), o que é que houve, em seu favor, para vir a ser embaixador de Castela (castelhano) e, assim, a resposta na explicação vai buscar Venus para lembrar o *namorado* (Portugal e Castela) e o casamento de Carlos e Isabel: *e Vénus tomava a vara / com que as graças repartia / como em ele se declara...* Aliás no próprio contexto, porque o conde de Penela *anda dissimulado*, logo, às *claras*, o maior *namorado* de Portugal e Castela é o embaixador do imperador, porque ele é exactamente aquele que antes havia contribuído pessoalmente para o casamento de Isabel de Portugal com Carlos de Castela (o Imperador) e jurado na cerimónia por Carlos V na presença de Isabel. Portanto, Carlos Popeto *o mor namorado / de Portugal e Castela*, assim, tal como Almeida, a personagem, pretende corrigir a resposta de Pedreanes à pergunta de Duarte, fazendo um elogio: *O senhor embaixador / do César imperador! ... / Creio que nasceu no céu...* Para depois fazer ele, a outra pergunta a Pedreanes: *mas se na terra nasceu / qual planeta em seu favor / foi a que lhe aconteceu?*

Concluindo, não seria necessária tanta *conversa* pois muito pouco há para *ler à letra* nas obras de Gil Vicente, e mais, neste caso é até demasiado evidente que não devemos (não podemos) *ler à letra* – a questão do embaixador ser castelhano, – pela mesma razão que não *devemos* acreditar que o Conde Marialva está *ainda na primeira*, das *três vidas que Deus lhe ficou a dever*, ou que o Conde de Penela *anda dissimulado por amor da sua estrela*, ou ainda que o Vasco de Fóis: *Quando foi a do Selado / era ele mancebo já, / mas nam era tam barbado*. Pois vejamos que, neste último caso que citámos, qualquer *cientista das letras* (ou de outra ciência) avaliará que o homem, apesar de *tão barbado*, não podia ser já mancebo *quando foi a do Salado*, senão ele teria de ter em 1526 uma idade superior a duzentos (200) anos, pois não há a menor dúvida que a batalha do Salado constitui um bem documentado facto histórico, datado de Outubro de 1340.

Neste caso, o carácter grosseiro atribuído pelo povo português da época aos castelhanos (ainda que possa ser presumido deste e de outros contextos) e o contexto em que surge a afirmação sobre o embaixador ser castelhano, são por demais suficientes para perceber (e demonstrar) que se trata de simples ironia.

(2) Francisco Tibau (Tibaut) é apresentado na peça como Corregedor. Isso está correcto. Como está correcto que quem pagou pelo escravo foi ele: *Corregedor Tibao é* (445) / *ele comprou mi primeiro / quando já pagá a rinheiro / deitá a mi fero na pé*. Mas, como se pode ler mais adiante, na voz de Pedreanes dirigida a Gonçalves: *Vai pedir o chapeirão* (775) / *ao negro do Maracote*. Isto é, o Negro – o escravo negro com o ferro no pé – é propriedade do Maracote.

Tudo isto está correcto e, está correcto, exactamente porque se refere a 1526.

Antes de entrarmos na argumentação, devemos afirmar, constatando pelas palavras de Pedreanes, que o Negro está sob cativoiro, isto porque, o verso, *já a mi forro nam sá catibo*, dependendo da pontuação, permite as duas interpretações: ser ou não ser cativo. Braamcamp Freire considerou que o Negro seria livre²⁰ não interpretando conforme aquilo que se lê no contexto da totalidade da peça e, por isso, pontuando assim erradamente o verso: *Já a mi forro! Nam sá catibo...*

Como sabemos, os cargos do Estado passavam-se por herança, dote, oferta real, e até eram transacionados (no Portugal actual ainda não é diferente). Acreditamos que em Agosto ou Setembro de 1526 Francisco Tibau já teria casado com Leonor Gonçalves Maracote, filha de Rui Gonçalves Maracote, Corregedor do Crime de Lisboa. Rui Maracote não tinha outros filhos e Tibau tinha recebido como oferta (dote) de casamento este e outros ofícios da parte do seu sogro e assim os exercia.

Contudo, só em 1529 o Rui Maracote escreveu a sua carta de renúncia ao cargo, para assim se retirar da prática do ofício, fazendo sentir ao rei que eram necessárias duas pessoas para assegurarem aquele serviço, porque o ofício estaria já a ser exercido também pelo seu genro, pois com toda a certeza pelos dois, e só assim Tibau obtém a nomeação oficial de um cargo que vinha exercendo por ser *propriedade* sua desde o seu casamento.

Pensamos ser este o sentido da carta de nomeação em 1529, de 12 de Setembro, quando diz “...*para as cousas da justiça serem melhor feitas e ministradas, e as partes com mais brevidade despachadas, era necessário acrescentar mais um corregedor dos feitos crimes, além do outro que até aqui havia, para serem dois, houve por bem de o acrescentar...*”,²¹ e logo em 26 de Setembro nomear, também para o mesmo cargo, Álvaro Estevens.

20 Como veremos mais adiante, o Negro nesta peça é uma figuração de Lutero e, ao tempo em que a peça estava a ser escrita, havia um mandado de captura do imperador e da dieta alemã contra ele e todos os luteranos, pelo *edito de Worms* de 18 de Abril de 1521. Porém, Lutero *está cativo*, sob a protecção dos duques da Saxónia (desde Frederico o Sábio) e desloca-se livremente, como é o caso deste Negro. Mas como Carlos V precisava do apoio dos príncipes luteranos para a guerra contra o Papa e a Liga de Cognac, na dieta de Spira, em 27 de Agosto de 1526, renunciou à aplicação do *edito de Worms*. No *Clérigo da Beira* há sinais de contexto de que esta decisão venha a ser tomada em breve.

21 Transcrição do documento feita por Braamcamp Freire. Pode ler-se em: *Gil Vicente trovador, Mestre da balança*, 2ª Edição Revista do Ocidente, 1944, p. 258 e respectivas anotações.

Na verdade, é o trabalho exercido pelos dois Corregedores que consta na peça. Pois nos primeiros versos da entrada em cena do Negro, logo após o trocadilho da fonética, pelo sintagma *da Corte* com o *Maracote*, ele explica que quem pagou a sua compra foi Francisco Tibau, no exercício de Corregedor, *Corregedor Tibao é...*, mas por traição e *em má hora* – ele pertence ao Maracote, de quem é de facto propriedade – *que é do Maracote*, o que é sabido oficialmente, pois é corrente que o Maracote é o *senhor* daquele cargo (e que em Setembro de 1529 o cargo deixa de ser seu), e isto mesmo se pode verificar, mais adiante na peça, pelas palavras de Pedreanes: *Vai pedir o chapeirão (775) / ao negro do Maracote*.

Gonçalo *Dize Negro, és da corte?*

Negro *Quesso?*

Gonçalo *S'és da corte.*

Negro ***Já a mi forro nam! Sá catibo.***

Boso conhecê Maracote?

Corregedor Tibao é... 445

*Ele comprei mi primeiro,
quando já pagá a rinheiro
deitá a mi fero na pé.*

*É masa tredora aquele
aramá que té ro Maracote.* 450

Corregedor Tibao é..., quer dizer: Francisco Tibau (também) é Corregedor! E foi ele que pagou o Negro a dinheiro, – ele o tornou cativo – pois ele faz o trabalho de Maracote. Estes versos são como que um alerta daquela situação irregular (a falta de uma nomeação oficial). Ao fim e ao cabo, a *figuração simbólica* de uma situação também irregular e histórica: a simulação do sequestro de Lutero organizado pelo duque Frederico o Sábio da Saxónia, ficando o *monge negro* em *cativeiro* no seu castelo de Wartburg, mas gozando de plena liberdade, à revelia (*traindo* a vontade) do imperador, o **senhor titular** da Alemanha. Assim está conforme o confronto entre o Maracote, *titular* do ofício de Corregedor – do crime, porque na didascália se diz que o Negro é um grande ladrão – e os actos praticados (*masa tredora aquele*) por Francisco Tibau no exercício desse ofício: *deitá a mi fero na pé...*

As referências históricas de Portugal que aqui deixamos devemos a Anselmo Braamcamp Freire,²² a ele estamos em dívida por quase todo o trabalho de pesquisa histórica, – e as suas pesquisas foram todas comprovadas por documentação – incluindo a oferta do cargo de Corregedor do Crime de Lisboa a Francisco Tibau pelo seu casamento, todavia o investigador, talvez convencido da verdade do seu

22 Braamcamp Freire. Pode ler-se em: *Gil Vicente trovador, Mestre da balança*, 2ª Edição Revista do Ocidente, 1944, p. 258 e seguintes, em especial a nota com o número 687.

primeiro raciocínio, não chegou a procurar a data do casamento de Francisco Tibau com a filha de Rui Gonçalves Maracote que, com toda a certeza é anterior à criação e representação da peça em 1526. Deixamos essa tarefa aos historiadores, que a nós basta-nos o testemunho histórico de Gil Vicente no *mythos* da peça.

(3) Ainda um argumento: a intervenção de Gil Vicente sobre Nuno Ribeiro, cavaleiro da casa real, vem na sequência de uma outra já realizada em *Almocreves* em 1525, quando ele ainda exercia plenamente o cargo de *pagador das moradias* do reino, pois segundo nos parece, terá sido denunciado publicamente por *corrupção*. Não sabemos se terá correspondido à verdade ou se não, porém para o autor das peças o fazer, ou sublinhar uma denúncia de corrupção vinda de outros, com certeza algo se passava com o uso que Nuno Ribeiro fazia do seu ofício.

Pero Vaz *Arre mulo namorado!*

Que custaste no mercado

sete mil e novecentos

e um traque pera o siseiro...

Apre ruço acrecentado 355

a moradia de quinhentos

paga per Nuno Ribeiro.

Dix pera a paga e pera ti...

Nestes versos de 1525, do *Auto dos Almocreves*, Nuno Ribeiro é acusado de pagar *dez* (dix) pela *moradia de quinhentos* que custou no mercado *sete mil e novecentos*: *Dez*, ou *Dix para a paga e para ti...* Atente-se que Pero Vaz é francês, é nessa peça uma figuração do rei Francisco I, então preso em Madrid,²³ que como Carlos V, na figura de Vasco Afonso, em 1525, tenta obter a aliança de Henrique VIII de Inglaterra, o primeiro Fidalgo de *Almocreves*.

Nuno Ribeiro foi substituído no cargo porque, em 1527, o *pagador das moradias* já era Heitor Henriques.²⁴ Mas em 25 de Junho de 1526 Nuno Ribeiro ainda era o *pagador das moradias*, portanto, em 1529, três anos depois, não haveria motivação para que na peça se fizesse referência à sua ganância pelo dinheiro. Pelo contrário, no Outono de 1526, pela representação de *Pedreanes*, estará ainda bem presente no público tudo aquilo que se possa ter passado, ou que se estará ainda a passar, com Nuno Ribeiro, e assim, fará ainda sentido receber de Gil Vicente, tanto na fala do Clérigo como na do Negro, uma crítica cujas palavras reflectem um juízo muito

23 Daí que – ao ver Pero Vaz – o Fidalgo mostre um enorme espanto, afirmando: *Essa é a mais nova aravia / de almocreve que eu vi / dou-te vinte mil cruzados*. Uma quantia enorme e absurda para qualquer serviço de transporte, além de tudo o resto.

24 Braamcamp Freire. Pode ler-se em anotação à página 241 de: *Gil Vicente trovador, Mestre da balança*, 2ª Edição Revista do Ocidente, 1944.

negativo sobre o modo como geria, ou se apropriava do dinheiro alheio, dos dinheiros públicos e, *em má hora*, até do dinheiro *do gaiteiro*.

Clérigo *Laudate Deum omnes gentes
laudate Nuno Ribeiro
que nunca paga dinheiro* 115
e sempre arreganha os dentes.

Filho *Levavi oculos meos
vi que os dinheiros alheios
muitos os repartem crus.*
(...)

Negro (...) *Bolsa Nuna Ribeiro
home vai buscá rinheiro
a toro, ere rize:
já rinheiro feito é...* 560
Aramá que té ro gaitero.

Podemos traduzir a fala do Negro por: *A Bolsa de Nuno Ribeiro* [essa sim!] / *o homem vai buscar dinheiro / a todos. Ele diz: / Já dinheiro feito é!... / Em hora má, que até do gaiteiro...*

(4) Por último, o argumento mais importante porque globaliza a questão. Esta peça trata ainda do casamento de Carlos e Isabel (*de facto* em Sevilha, a 11 de Março de 1526), pelos amores entre Portugal e Castela, pelos maiores enamorados deste par, dando certa sequência a *Frágua do Amor* e a *Templo de Apolo*. Porque a questão é colocada por Almeida a Pedreanes (versos 780 a 795): *Já nós somos sabedores / que é muito teu poder..., / e queríamos saber / planetas dalguns senhores / e sinos de seu nacer. // E a que são inclinados / per sua costolação, / e quais são mais namorados / e assi, os que o nam são, / porque são desnamorados. // E também as condições..., / de que planeta lhes vem, / declarado por itém....*

Já nos referimos – *Qual é o mor namorado / de Portugal e Castela?* – a Carlos Popeto (embaixador), mas como adiante comprovaremos (Braamcamp Freire), todos os outros portugueses da Corte citados estão envolvidos (ou não) nessa aliança – pois sublinhamos, ***e quais são mais namorados / e assi, os que o nam são, / porque são desnamorados***, – pelos amores, mas sobretudo, através da Fazenda pública, o desmesurado dote de Isabel, para financiar as ambições de Carlos V e, desde já, a guerra que se prepara, como também está implícito em *Templo de Apolo* quando os romeiros Mundo, Poderoso Vencimento, Ceptro Onnipotente e Tempo Glorioso, são despachados para a Fazenda e para o Tesouro de Portugal.

Antecedentes – *Auto das Ciganas*

Quando tratámos da *Tragédia de Liberata*²⁵ referimo-nos a uma possível interrupção do trabalho de Gil Vicente, adiando a sua representação, e à urgência da sua substituição, assim encontrando uma justificação para a pequena dimensão de *Ciganas* e para os limites do seu *mythos*, reduzido a um número muito restrito de assuntos ou aspectos da realidade da época, que incluem: a expulsão dos ciganos (na Europa); a decisão sobre a libertação do rei de França; alguns pares de acordos de divisão e distribuição dos pequenos Estados europeus; e as alianças alcançadas pelos vaticinados ou preparados casamentos.

Por Alvará de 13 de Março de 1526, el-rei João III, proíbe os ciganos de entrarem em Portugal e ordena a expulsão de todos os que viviam no país. Esta decisão surge na sequência da mesma vontade expressa em reunião das Cortes realizada em Torres Novas em Outubro do ano anterior, e constituiu uma repetição do que também vinha sendo decidido noutros Estados europeus, como por exemplo, a França em 1504 e em 1511, a Suécia em 1521 e a Holanda também em 1526.

Entretanto a situação política na Europa tinha-se alterado drasticamente com a libertação de Francisco I em Março de 1526, após a assinatura do Tratado de Madrid de 14 de Janeiro. A notícia chega ao conhecimento de Gil Vicente, com todas as informações sobre o conteúdo do acordo e a submissão do rei de França, no momento em que o dramaturgo está ainda escrevendo a *Tragédia de Liberata*, reflectindo-se isso no Prólogo do Autor: *e a verdadeira rainha de França / a quem Deus, Deus nosso, dê tanta bonança / como dá Maio às flores da serra*; pois estes versos constituem uma referência pelo casamento que ficou decidido em Janeiro, pelo tratado de Madrid, isto é, o acordo de casamento de Francisco I com Leonor de Habsburgo, viúva de Manuel I de Portugal.

Além desse casamento, pelo mesmo acordo de Madrid foram estabelecidos alguns outros enlances, conhecemos mais três (não sabemos se houve mais): o da infanta Maria (criança ainda), filha de Leonor de Habsburgo e de Manuel I de Portugal, com Francisco, o filho (criança) de Francisco I de França; o da irmã de Francisco I, Margarita de Angoulême com Henrique II de Navarra; o de Germana de Foix com Fernando de Aragão, duque de Calábria...

Presentes em Espanha e próximas da Corte imperial, em Toledo, estarão algumas destas mulheres, Margarida de Angoulême, Germana de Foix, Leonor de Habsburgo... Outras duas mulheres, as mais poderosas da cena política europeia, podem não estar fisicamente presentes, mas a sua presença faz-se sentir fortemente: Margarida de Habsburgo, a tia que criou Carlos V, governadora dos países baixos com uma forte influência sobre o imperador; e Luísa de Sabóia, mãe do rei de França, que com o seu filho preso em Madrid governa a França, faz uma alian-

ça com Henrique VIII e pede a ajuda aos turcos, a Solimão o Magnífico, na luta da França pela libertação do seu rei, e pelo seu poder na Europa.

Entretanto o Papa Clemente VII e Andrea Gritti, doge de Veneza, fazem pressão sobre Carlos V para que este entregue Milão a Francesco II Sforza. Mas o Papa pretende manter as suas decisões sobre o Estado Pontifício e os banqueiros que devem gerir as suas finanças e as suas feiras.

Os casamentos que referimos, as compensações em dinheiro pelas despesas da guerra e de redistribuição, ou compra, dos pequenos Estados pelos maiores, num acordo que, conforme a vontade do imperador – tratado de Madrid – estabelece que: Francisco I pela França ficava obrigada a renunciar à Borgonha, Flandres, Artois, Tournai, Milão, Génova e Nápoles, e deveria devolver o título e os domínios confiscados a Carlos III de Bourbon; Milão seria entregue aos Sforza. Tudo isto – e aquelas decisões sobre os ciganos em Portugal – constitui motivo para Gil Vicente ampliar a sua crítica e, talvez até, sentir uma certa revolta – *com o parvo atado ao pé* – contra o poder dominante na Europa.

Como afirmámos, o autor dramático tem uma peça quase concluída, a *Tragédia de Liberata*, que se seguiu ao *Templo de Apolo*, e a sua perspectiva seria de representar esta peça sobre a Divisa da Cidade de Coimbra em Santa Clara ainda no ano de 1526. Mas, venha a estar ou não, em 1526 nas margens do Mondego, do outro lado da cidade de Coimbra, adiando para outro momento (1527) a representação de *Liberata*, a Corte é obrigada a afastar-se ainda mais dessa cidade devido à peste, e a Gil Vicente vai ser pedida uma *nova invenção*.

Nesta sequência surge a peça *Ciganas*²⁶ que, pelo seu *mythos*, figura a reunião de 14 de Janeiro de 1526 em Madrid, da qual saiu o Tratado de alianças, com os necessários casamentos políticos.

A cantiga das ciganas é claramente uma descrição da situação política: aqui nos versos da cantiga, o asno tanto serve à figuração do Estado Pontifício (burro), cujo chefe é o Papa, ainda aliado de Francisco I (o Liberto), como serve para lembrar a situação deste, a quem cozinham o casamento.

(cantiga) *En la cozina eztava el aznu* 50
bailando
y dixéronme: don azno
qué voz traen cazamiento
y oz davan en axuar
una manta y un paramiento 55
hilando.

²⁶ O Texto da peça *Ciganas*, como de qualquer outra peça de Gil Vicente, está em *domínio público*, sendo de distribuição livre, e pode ser descarregado da Internet em <http://www.gilvicente.eu/> ou de qualquer outro sítio que o tenha publicado.

Depois de um prólogo como primeiro episódio, até à entrada dos homens, segue-se o segundo episódio que contém, a par da cantiga, a parte essencial do *mythos* da peça: o Tratado de Madrid de 14 de Janeiro de 1526.

Em *Ciganas* torna-se relativamente simples identificar nas personagens dos ciganos as figuras dos homens políticos intervenientes directa ou indirectamente nas decisões de Madrid. Como deve ter sido hábito dos ciganos são os homens que vendem ou trocam algo, aqui cavalos, potros e burros²⁷. . . São quatro personagens masculinas: **Liberto**, entra em cena mas não tem voz no processo, só pode tratar-se de Francisco I, acabado de ser libertado, sob condições adversas, não tem voz na matéria; **Cláudio** figura sem dúvida o imperador Carlos V, pois além de um rocín (Borgonha) tem ainda dois bons cavalos (Milão e Génova); **Carmélio** figura o irmão do imperador, Fernando de Habsburgo, tem dois burricos pretos (Flandres e Artois); por último **Aurício** figura o Papa Clamente VII que tem um *potro* (Estado Pontifício) e uma *burra velha* (Igreja Roma) para comerciar.

Identificar as figuras nas personagens femininas das ciganas torna-se mais difícil, contudo pela importância de cada uma delas na acção e pela pergunta de Cláudio (Carlos V), *Pues qué queréis Martina que hagamos?* esta **Martina** será a figuração de sua tia Margarida de Habsburgo, com quem o imperador se aconselha para saber o que há de fazer e, na peça, ela é a cigana mais activa.

Não vamos fazer aqui a análise de *Ciganas*, mas podemos dizer que os oitenta versos iniciais são quase toda esta pequena peça que, como muitas outras apresenta cinco episódios, quatro dos quais até ao verso oitenta, considerando a cantiga a preencher o terceiro episódio, uma vez que ela não é apenas um separador, pois integra-se na acção da peça descrevendo, numa forma cantada, o mais importante do seu *mythos*. O último episódio, antes do Êxodo, é constituído pela leitura das mãos das *donzelas figurantes*,²⁸ são pouco mais de cento e trinta versos, em que as quatro ciganas vaticinam sobre o futuro e *organizam* os casamentos, figurando o que terá sido feito em Madrid. Na Corte portuguesa os vaticínios²⁹ sobre o futuro, do ponto de vista do autor da peça, podem ser leituras do passado recente de cada uma das damas *atacadas* pelas ciganas.

A preparação para o *percurso* a fazer pelas damas é feito no quarto episódio, com as sugestões psicológicas lançadas ao público, depois de Martina ter esclarecido: *que Deus vos defenda do amor de engano / que mostra uma mostra e vende*

27 Ainda hoje há feiras no Algarve onde os ciganos (ainda nómadas, ou em digressão), vedem cavalos (outros adaptados à vida sedentária, vendem automóveis e motos, ou roupas nas feiras), nomeadamente em Estói, onde também fazem corridas.

28 Podem ter sido as 12 damas da rainha, como podem ter sido outras. Ou outras formas de representar a acção destas cenas podem ter sido concebidas – ainda hoje podemos encontrar várias formas de representar esta acção deste quinto episódio.

29 Como era usual na época apresentar os vaticínios, eles eram uma leitura do passado, tal como faz o adivinho Fanimor em *Clarimundo* de João de Barros.

outro pano / e põe em perigo as almas e vidas (64); numa clara referência ao que foi acordado em Madrid. Depois prometem ensinar feitiços para serviço das damas, para que saibam fazer muitas coisas: para que saibam ler os pensamentos de quem olham; para que saibam mudar a vontade de qualquer homem; e por fim o feitiço para que saibam qual o marido que hão de ter e o dia e hora em que hão de casar. Isto é, parece-nos que as ciganas hão-de dizer o que as damas esperam que lhes digam, algo que elas já sabem.

A última a quem Martina se dirige deve ser alguém à parte e importante:

Martina *Huerta de la hermozura* 215
Cirne de la mar salada
Dioz te tenga bien guardada
y muy cegura.

Segue-se o êxodo com espectáculo:

Tornaram-se a ordenar em sua dança e com ela se foram.



Giorgio Vasari (1511-1574) – *Músicos na Janela*, Pintura.

Algumas referências culturais

A Beira, o ratinho, o galego, o rascão, o sapateiro, o negro.

Com o sentido de alargar o conhecimento e estabelecer algo de mais sistemático sobre a *mythologia* criada por Gil Vicente na sua obra dramática, devemos informar o leitor sobre mais alguns dados – que acrescentamos aos que antes temos divulgado, – porque estes constituem conhecimento objectivo que adquirimos como estável pela investigação sobre as peças de arte escritas pelo autor do teatro de quinhentos.

Do que divulgámos em trabalhos anteriores que contribui para o esclarecimento da *mythologia*, e que nós consideramos constante ou sistemático nas obras de Gil Vicente, destacamos como exemplo algumas personagens que protagonizam, ou que apenas *frequentam*, as peças: (1) **Cupido**, que figura sempre – além do deus clássico – Erasmo de Roterdão; (2) **Vasco Afonso** que – além de caracterizar o *pastor* de um *pastoril português* – figura sempre o imperador Carlos V; (3) o **Porteiro**, seja ele um *Parvo* ou não, figura sempre o Papa – o representante de São Pedro, aquele que detém as chaves do Céu – que, por coincidência ou não, no tempo em que as peças foram escritas, aquelas onde o Porteiro é personagem, a figura será do Papa Clemente VII. Há também casos em que uma figura, criada a partir de um mesmo carácter de base, evolui ao longo de toda a obra dramática mas mantendo sempre o essencial do carácter inicial, como é o caso da figura do **Escudeiro** pelintra e cheio de bazófia, atrevido, enganador ou simulador e muito dado às damas, este figura sempre Henrique VIII, mas há outras figuras de Escudeiro nas peças de Gil Vicente. Salientamos ainda um outro tipo de *figurações*, a **Burra** (ou burrinha), figurando sempre a Igreja e o **Burro** o Estado Pontifício, o **Templo de Apolo**, a *pousada para as almas*, figurando a nova Basílica de São Pedro de Roma, e **Grata Célia**, pela *graça dos céus*, simbolizando, na peça, a liberdade de pensamento (de interpretar) e sua expressão. Todavia se algumas destas personagens são figuras constantes, outras não, e nem sempre Erasmo será figurado como Cupido, tal como o imperador Carlos V se apresentará figurado em muitas outras personagens, etc..

Apresentamos a seguir uma outra natureza de dados, tipologias de carácter para personagens diferentes que, mais genéricos, contribuem para esclarecer a *mythologia* criada por Gil Vicente nas suas obras de teatro.

Em Gil Vicente, um significado mais preciso do termo *Beira*, tem sobretudo um sentido operacional, servindo para caracterizar caricaturando tanto as personagens como a sua origem. Ao indicar a sua origem na *Beira*, está a dizer-nos que é alguém *lá de cima* das mais altas instituições do poder imperial, ao fim e ao cabo, um mesmo sentido que ainda hoje, por vezes, encontramos utilizado para designar os senhores de *lá de cima, do governo*... Na *Beira* situa-se a serra mais alta de Portugal e, como em *Serra da Estrela*, a *Beira* serve apenas para indicar o mais alto Poder na Europa. Porém, serve também como mais um atributo imposto ao carácter do caricaturado.

Quando caracteriza as pessoas *lá de cima* do Poder como *beirões lá de cima da Serra*, Gil Vicente atribui-lhes um carácter provinciano, pacóvio, fazendo-os muito semelhantes aos dos grandes *Senhores da Beira* (da Beira ou de Trás-os-Montes, etc.) dominadores *no seu pequeno mundo* mas muito convencidos que *é ele todo o mundo*, com todas as suas certezas bem presentes e muito *espertalhões*, mas afinal

brancos, ignorantes e despistados, que não se enxergam a si próprios nem ao mundo que os rodeia (afinal uma imagem que não nos é muito estranha na actualidade), cujo discurso foi figurado e muito bem conseguido com Jan'Afonso, que encontramos no *Auto da Festa* depois de aparecer como personagem de *Templo de Apolo*... Mas esta figura do Jan'Afonso, apesar de tudo, num rasgo de consciência, ainda constata a situação ridícula em que se encontra afirmando: *que nunca fazem senão / zombar da gente da Beira*. Na nossa realidade política actual, embora a História não repita a ficção, ainda que não se repita o rasgo de consciência de um qualquer Jan'Afonso de agora, neste aspecto, a História está repetindo a ficção.

Quanto ao que Jan'Afonso significa, de um modo mais preciso, e não apenas nas obras de Gil Vicente, já nós o referimos em outro lugar a propósito do entendimento de que são *pastores* nos autos de Gil Vicente, na sua época e em geral na literatura do seu tempo: *o pastor é um líder no poder*. Seja ele príncipe seja vilão, ele foi pela primeira vez apresentado na sua nova forma, em *pastoril português*. Criado por Gil Vicente, ele foi apresentado e *caracterizado* através da personagem do prólogo no *Auto Pastoril Português*. Este novo *pastoril* diferencia-se do *pastoril castelhano*, e podemos também encontrar uma boa definição fazendo referência a *Ropicapnefma* (1532) onde João de Barros o caracteriza muito bem. Pelo que repetimos...

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

*(...) Todos blasonam que houveram seus avós pelas armas por tão vários casos et tot discrimina rerum que lhes não chegam os Eneias e os Ulisses. E muitos destes têm tão pouco parentesco em sangue, vida e costumes com o primeiro que as mereceu quanta parte têm no título de suas sepulturas. Onde verás uns leões de mármore e metal que sustêm aquela grande máquina, com os olhos que lhe saltam fora do peso e grandeza desta letra: **Aqui jaz quem totus non capit orbis**; uns foram: capitães de trinta lanças; outros: enviados por embaixadores; do conselho de tantos reis; que tiveram tais ofícios; casados com a filha de Foão; netos do **grão Jan'Afonso**...*

Jan'Afonso será com certeza a designação local que serve, nos meios populares, para designar a nobreza real, a realeza, em Portugal. Nos autos de Gil Vicente será el-rei João III de Portugal.

Assim como a regateira, a alcoviteira, ou o vilão, etc., a figura do *ratinho* no teatro de Gil Vicente é uma caricatura típica. Todavia, temos constatado que alguns estudiosos das obras de Gil Vicente desconhecem o que é um *ratinho*, muito embora Alves Redol na sua obra também se tenha referido a este *ratinho*. Na verdade, o *ratinho* que serviu de referência a Gil Vicente tem ainda hoje a mesma origem.

O termo *ratinho* é alentejano, do Alto e Baixo Alentejo (não excluimos a recente província do Ribatejo), e ainda hoje é conhecido das gentes de Évora, Montemor-o-Novo, Lavre, Cortiçadas, Cabrela, Torrão, Alcáçovas, Beja, etc.. Há ainda quem se lembre dele, muito embora este vocábulo vá caindo no esquecimento dos mais velhos e desaparecendo no vocabulário dos mais novos.

O termo *ratinho* serve e sempre serviu, pelo menos até há muito poucos anos, para designar a *gente de trabalho da Beira*, que da *serra da Estrela* descia para sul e do sopé da serra se dirigia ao Alentejo para o trabalho sazonal. Assim, um *ratinho* é um indivíduo da Beira que desce ao *povoado*, – a povoação do Alentejo onde os senhores das terras tinham (hoje têm em Cascais) o seu palacete alternativo ao seu Monte – mas isto apenas no Alentejo, isto é, o *ratinho* é uma designação dada pelos alentejanos ao trabalhador temporário que vem da Beira para trabalhar com eles para o seu senhor. O termo só completa o seu sentido preciso – o mesmo sentido dado por Gil Vicente nos autos, – na cultura de raiz alentejana.

O *ratinho* é portanto, e sobretudo um servidor, mas não apenas de um *senhor*, pois o termo adquire sentido pelo trabalho sazonal (no mundo real, durante o período da *aceifa*), quando ele está disponível – trabalhador livre – para servir outros amos em qualquer actividade de outros *senhorios*.

Convém sublinhar que o *ratinho*, não se caracteriza como um *parvo* ou um *bobo*, ele pode ser um Moço do Paço ou um servidor de um senhor da *Beira* (esta *Beira* é o Poder Europeu) que pode estar ao serviço de qualquer outro senhor. Contudo, ainda que ele se possa apresentar com a aparência de um néscio, está bem vivo no seu lugar e, para Gil Vicente, ele é quase sempre um sacrificado pelas funções atribuídas pelo seu senhor...

O carácter do *ratinho* corresponde a uma pessoa, porém, não tanto por ter um determinado tipo de comportamento ou carácter, mas por ter determinado tipo de relação com o seu empregador e com o trabalho que, para ele, deve executar: com ele estabelecendo certa forma de obediência, mas mantendo-se agradecido pela relação estabelecida com o *seu senhor*, contudo, quase sempre agindo de forma tosca na prática de actividades temporárias para as quais não tem preparação.

Como dissemos o *ratinho* de Gil Vicente corresponde ao conceito alentejano – não muito divulgado na Beira pela gente que descia ao Alentejo em trabalho sazonal, – tal como Gil Vicente o introduziu na literatura portuguesa com os seus autos. Quanto a exemplos de *ratinhos* nos autos, além de *Pedreanes* (o *Clérigo da Beira*), também o encontramos em *Almocreves* e, apesar da importância do *ratinho* no Auto, também não é a primeira peça em que surge a personagem. Pois o *ratinho* surge pela primeira vez referenciado no *Auto do Velho da Horta*, pela intervenção da Moca. No auto é um servidor do Velho³⁰ – o Papa Júlio II – também da *Beira*.

Moça *Onde é o vosso ratinho?* 52
Não tem os cheiros colhidos?

Concluindo, o *ratinho* era um servidor (servo) de um Senhor da Beira, que por um período de tempo descia ao Alentejo para trabalhar a tempo limitado por sua conta própria, portanto, que em períodos limitados sazonalmente se via libertado da sua condição de servidor, agindo como homem livre. Mas, não só tinha a obrigação de regressar ao senhorio do seu senhor, como o seu próprio senhor contava libertar-se das despesas com os servos durante os períodos de trabalho sazonal nos campos do Alentejo. Ora, os *ratinhos* de Gil Vicente, são estes mesmos *ratinhos*, pois, todas as *figuras* de *ratinho*, nos autos, descem daquela sua *Beira* ao *povoado*, procurando

30 Gil Vicente, *o Velho da Horta. De Sibila Cassandra à “Tragédia da Sepultura”*, isbn 978972990007-5. Março de 2010.

trabalho por conta própria, vendendo algo ou oferecendo-se em trabalho temporário a um outro senhor. Evidentemente que estes *povoados* que referimos não são apenas as povoações, são outros *senhorios* a quem pedem trabalho. O *ratinho* está a prestar trabalho a um ou a outros senhores, e poderá passar de uns a outros, contudo mantém sempre a ligação de origem ao seu senhor. Em *Clérigo da Beira*, Gonçalo é um *ratinho* que figura o Povo, ele é um vilão, um homem livre e, nas peças de Gil Vicente, o *ratinho* é muitas vezes um intelectual, mas pode também ser um duque ou um rei em serviço temporário doutro, etc..

A figura do *ratinho* surge mais completamente caracterizada por Gil Vicente no *Auto de Dom André*, uma obra que ficou fora da *Copilaçam...*, tendo sido publicado em avulso e, do qual se conhecem apenas duas edições impressas muito mais tarde como de autor anónimo. Há três edições críticas recentes desta obra, das quais conhecemos duas.³¹

Um outro carácter típico (para incluir em personagens) que Gil Vicente também introduziu na arte dramática e que agora devemos referir, é o *galego*, que por tradição designa – ainda hoje a sul do Tejo – alguém que vem da Beira e se instala num local ou localidade alentejana com a actividade de comerciante, assim, alguém que, com alguma ganância e manha, vai dominar o comércio do lugar, alguém que, com algum produto ou actividade se transforma no negociante dominante do local. Em geral o povo alentejano, tal como Gil Vicente, caracteriza-o como um bruto, manhoso, sempre pretendendo conquistar a confiança das gentes da povoação, mas só pensando e vivendo para enriquecer. Em si próprio, este *galego* sente-se como que *superior* aos outros, todavia, para atingir os seus objectivos, ou a troca de algum pagamento, aceita exercer ou executar qualquer *serviço*, ainda que o desconheça ou seja incapaz de o realizar.

Aproximando-se deste sentido, encontramos a primeira referência a este *galego* no *Clérigo da Beira*, quando Gonçalo depois de constatar o seu próprio falhanço na feira, como néscio e *falhado* vendedor, o *ratinho* se compara com o *galego* que vai ao encontro dos viajantes a vender na berma dos caminhos – *na meta de uns matos sós* – e o *galego* seria mais bem sucedido que ele: *Pardeos tal vos é ela a vós / isto é o com que eu renego / fizera mais um galego / na meta de uns matos sós...* (383).

Se exceptuarmos das características descritas do *galego*, a sua origem na Beira e o *olho*, ou o capital necessário à actividade comercial, ficamos com o que em quase toda a região sul de Portugal se designou por *galego*. Todavia, Gil Vicente caracteriza um *galego* tal como o faz, ainda hoje, o povo alentejano.

Outros tipos de personagens, como o pastor, a pastora, a serrana, a alcoviteira, o parvo, o frade, a feiticeira, as sereias, o mago, o nigromante, etc., não pertencem a uma região ou grupo social específico a não ser quando o autor o menciona. E se algumas destas figuras têm origem certa no teatro grego e romano, outras como o *ratinho* e o *galego* são criações do próprio Gil Vicente e, talvez, a *regateira* e o *vilão* como o *mau da fita* também o sejam. Também já nos referimos ao *Dom Juan*, figura em criada em Juan de Zamora (1509) e depois desenvolvida no Escudeiro de *Quem tem farelos*, quando escrevemos *Sobre o Auto da Índia*.³²

31 Muito embora a edição de Maria José Palla na aparência seja mais completa em informação, contém alguns erros de interpretação, sendo preferível o trabalho mais claro e isento de José Camões em *Teatro Português do Século XVI – I*, Tomo III, INCM 2010.

32 Gil Vicente, *Carta de Santarém de 1531, e Sobre o Auto da Índia*.

Em *Clérigo da Beira* o vilão Gonçalo, é apenas *homem livre* (da vila, do burgo), que é diferente de ser um *homem servidor*, contudo em obras posteriores o vilão vai adquirir conotações de *homem vil* (mau da fita) por se opor aos *homens bons*...

Quanto ao *rascão*, é mais uma referência popular, com certeza muito comum, é uma designação ofensiva dirigida a um cortesão ou a quem o pretende ser, um termo com que uma pessoa mais atrevida, ao gosto do povo, designa os servidores do Paço, ou os senhores que frequentam a Corte. No contexto de uma peça de teatro, podemos ver alargado o atributo de *rascão* aos senhores mais próximos de um príncipe (seja ele conde, duque, rei ou imperador), para assim pronunciar a ofensa que as restantes personagens estarão a fazer àquela outra que é o *rascão*.

Aparecem rascões em muitas das peças de Gil Vicente, no *Clérigo da Beira*, no *Auto da Feira*, em *Festa*, etc.. No *Auto da Visitação* já se encontrava o rascão: *mas yo di uma puñada / a uno de los rascones*.

Devemos referir-nos ao banqueiro – o *sapateiro* – nas obras de Gil Vicente, apesar de em *Clérigo da Beira* ele ser apenas um figurante, a nossa informação ficaria incompleta se a ele não nos referíssemos. Devemos sublinhar que o costume deste epíteto permanece por todo o século XVI na literatura portuguesa, o *sapateiro* é o banqueiro.³³ Aliás o banqueiro, além do epíteto de *sapateiro*, por vezes recebe de Gil Vicente ainda outros atributos que servem para especificar a que banqueiro se está a referir em determinada peça, como por exemplo, o Calçado do *Juiz da Beira*: *Vem um sapateiro cristão-novo, do calçado velho*... Também em *Inferno* (*Auto das Bascas*),³⁴ o Sapateiro é sem dúvida nenhuma um banqueiro que carrega sempre consigo as *formas* de cunhar moeda.

O suporte para o cognome de *sapateiro* encontra-se no uso generalizado naquela época do termo *cabedal*,³⁵ como o conceito bem formado, do que hoje conhecemos por *capital* (no sentido financeiro) e, como sabemos, a etimologia das duas palavras é exactamente a mesma, do latim *capitale*, relativo à cabeça, principal... O uso da palavra *cabedal* com o significado exacto de *capital financeiro* está documentado

33 Possivelmente – a gravura o retrata – o Bandarra das *Trovas*, o Gonçalo Anes Bandarra (e profecias) conhecido por *sapateiro de Trancoso*, era um dos banqueiros da Feira de Trancoso.

34 A nossa “demora” no estudo do *Auto das Barcas* deve-se a que: 1) a peça se refere sobretudo a Portugal e à sua História; 2) à falta de informação histórica sobre o Portugal da época, sobretudo de documentação. A reduzida informação, segundo os historiadores justificam, deve-se ao desaparecimento de quatro volumes da chancelaria de el-rei Manuel I de Portugal.

35 Entre muitos outros exemplos, transcrevemos este, bastante significativo: Em carta de el-rei D. Manuel, escrita na vila de Santarém em 8 de Fevereiro de 1506, o rei faz mercê a Cromberger, impressor de livros: “...E querendo lhe fazer graça e mercê temos por bem que o dito Yacobo Cromberger e todos os outros imprimidores de livros que nos ditos nossos Reinos e Senhorios actualmente usarem a dita Arte de impressão tenham e hajam aquelas mesmas graças privilégios liberdades e honras que hão e devem haver os cavaleiros de nossa casa por nós confirmados, posto que não tenham cavalos nem armas segundo ordenança. E que por tais sejam tidos e havidos em toda parte, com tal entendimento que os ditos imprimidores que ora são e pelo tempo forem em estes Reinos e Senhorios que do dito privilégio houverem de gozar **tenham de cabedal duas mil dobras de ouro**. E mais que sejam cristãos velhos sem parte de mouro nem de judeu nem suspeita do alguma heresia nem tenham incorrido em infâmia nem em crime de lesa majestade. E doutra maneira não...” Lembramos que a actual pronúncia brasileira está mais próxima do século xvi que a portuguesa.

em várias cartas e outros documentos de el-rei Manuel I de Portugal (conforme surge no exemplo da anotação anterior), e nas obras de João de Barros desde o *Clárimundo* às *Décadas da Ásia* e à *Gramática*.³⁶

Quanto ao **negro** no teatro de Gil Vicente, por ser um caso destacado e inovador no teatro europeu, tem sido bastante estudada a forma aparente desta *figura*, isto é, as manifestações verbais da figura. Não é nosso propósito entrar na área da linguagem, mas queremos alertar que a figura do *negro* nem sempre é a mesma nas várias peças de Gil Vicente: seja em *Frágua do Amor*, em *Pedreanes*, em *Nau de Amores*, seja ainda em *Escrivães do pelourinho*, em *Dom Fernando* ou em *Vicentanes Joeira*. Por esta razão pensamos poder ser prematuro tirar conclusões ou generalizar pelo estudo particular, da linguagem da *figura* antes do estudo do carácter das várias personagens em cada uma das formas (além da linguagem) da *figura* nas diferentes peças. Pois, em cada uma das personagens (das diferentes peças) a figura do *negro*, além do seu próprio *carácter caricaturado*, adquire em si ainda o carácter de um outro ser ou entidade, integrando em si uma personalidade, instituição e ou conceitos da época.

Contudo, sempre permanecerá a dúvida se a personagem do Negro deve ser representada por um negro se por um branco. Para além da personagem de *Frágua do Amor* – onde o Negro sai da frágua *branco como o ovo da galinha* – coloca-se a questão também em *Clérigo da Beira* e em *Escrivães do Pelourinho*.

O Negro em *Pedreanes*

Para se compreender esta figura convém saber que: Lutero em Julho de 1505, ingressa no *mosteiro negro* da Ordem dos Agostinianos Observantes, em Erfurt. Chamava-se *mosteiro negro*, apenas porque os monges se vestiam de negro, mas era assim que eram conhecidos estes monges: *monges negros*. Em 1507 /8 foi ordenado sacerdote e, em 1512, recebe o título de doutor em teologia. Em 1515 recebe um cargo de direcção na sua Ordem, tendo a seu cargo onze dos mosteiros. E em 13 de Junho de 1525, Lutero casou-se no *mosteiro negro* de Wittenberg com Catarina de Bora, uma freira que havia abandonado o convento.

Segundo a Enciclopédia Católica, entre os séculos VIII e IX, a Igreja atribuiu a cada peça do traje sacerdotal um certo significado simbólico. Na época medieval os rituais consolidaram-se e o simbolismo foi elevado de tal forma que atribuiu a cada uma das peças um significado “espiritual”, que permanecia na Igreja Católica.

36 A palavra **cabedal** conserva ainda os significados que a vida e a história atribui: uma acumulação de coisas de valor, bens, haveres, fazenda, riqueza, dinheiro, capital. Noutro sentido, a formação moral e intelectual adquirida por estudo ou experiência. Assim, não resistimos a lembrar um trecho da *Gramática* de João de Barros, no *Diálogo em louvor da nossa linguagem* com as conotações dadas ao termo *cabedal* (o dinheiro não gasto – os danos na pele e na formação):
...Uma das coisas menos olhada que há nestes reinos, é consentir em todas as nobres vilas e cidades, qualquer idiota e não aprovado em costumes de bom viver, pôr escola de ensinar meninos. E um sapateiro que é o mais baixo ofício dos mecânicos: não põe tenda sem ser examinado. E este, todo o mal que faz, é **danar** a sua pele [o cabedal], **e não o cabedal alheio** [o dinheiro, maus sapatos ninguém os compra], e maus mestres deixam os discípulos [sem o cabedal formação, pois danam o cabedal] **danados**: para toda sua vida.

Tanto Zwingli como Lutero depressa se desfizeram das vestes tradicionais dos sacerdotes católicos. Zwingli foi o primeiro a adoptar a *batina negra* dos estudantes, em Zurique em 1523. E em 1524, a 9 de Outubro, Lutero também a adoptou.³⁷

A *batina* tinha ficado conhecida também como a *batina do filósofo*, por ter sido usada por estes durante alguns séculos. A nova batina predominou de tal modo que passou a ser mais tarde a vestimenta do pastor protestante. Pouco tempo depois, será norma do *pastor luterano* usar longas vestes pretas com um *ruff* ao redor do pescoço, uma guarnição em pano franzido em forma redonda, de uso mais generalizado como gola em meados do século XVI.

A questão de se vestirem de negro, não era por si só específica, pois era a cor tradicional dos doutores – médicos e advogados – dos *especialistas* no século xvi, a questão foi implicativa porque não era a cor da Igreja nem dos teólogos, não era a cor de quem propagava a religião e a fé, as orações... E é adoptada pelos luteranos, que se apresentam como doutores, teólogos especialistas das *Sagradas Escrituras*...

Esta é, pois, uma das motivações para introduzir o Negro na acção de *Pedreanes*, após (uma outra peça) o espectacular sucesso teatral de uma outra figura de um *negro* em *Frágua do Amor*.

Nesta peça entra então o Negro (Lutero) intercalando as suas falas com orações “*mal sabidas*” a cada momento, porque em *Pedreanes* ele figura a actividade, ou as práticas sociais e de oração dos *luteranos*... Vem procurando outro *Christeano*, o seu *mulato* (descendência de Lutero, há divergentes da doutrina), na época já existiam inúmeras Igrejas cristãs luteranas que se separavam do seu líder dando origem a outras *seitas*, muitas delas com os seus líderes perseguidos e mortos, existiam já muitos *mulatos*. Todavia, nesta peça, Gil Vicente refere-se a Zwingli, então o mais destacado de entre os divergentes de Lutero, ou, também da Suíça, aos anabaptistas que em Janeiro de 1526 haviam realizado o primeiro rebaptismo. Suíço era com certeza o *mulato*, porque os suíços, em parte excluindo-se das *tramas*, forneciam na época os mercenários para muitas das guerras na Europa. E em meados de 1526, o norte e o centro de Itália está repleto de tropas, muitas constituídas com mercenários suíços. Também na peça o Negro se casou recentemente (Junho 1525) e conta que o seu casamento seja pago por Fernando de Álvares, o tesoureiro, cumprindo o seu dever com o devido consentimento de el-rei João III de Portugal: *Buscai a rei jão João / pagá minha casaramento. (570) Dá cá moso, trae esormento, / crivaninhai boso crivão. / Home tomai: um, dos, quatro, sete, / vás ambora, turo, turo, / sua rinheiro sa seguro..., (575) / mioro que ele promete...*

Os Objectos de Clérigo da Beira

Aspectos formais do texto da peça

Em *Clérigo da Beira* Gil Vicente varia muito o número de versos das estrofes tornando-se impossível afirmar se houve cortes da censura. Muitos ou poucos, terão sido cortados alguns versos da peça, quase podemos dar uma certeza de uma es-

³⁷ Janet Mayo, *A History of Ecclesiastical Dress*. New York: Holmes & Meier Publishers, 1984; e *The Ministry in Historical Perspectives*, p. 147.

trofe, uma quintilha entre os versos 845 e 846, pois o Epílogo refere-se à gente da Corte portuguesa e, com uma excepção, cuja estrofe tem um verso a mais, em resposta ao *mor namorado de Portugal e Castela, o senhor embaixador – do César emperador* – o epílogo é composto por coplas (ou enlaces) de duas quintilhas, faltando uma destas, deixando apenas uma estrofe no que devia ser uma copla, quando se refere a Vasco de Fóis.

Com algumas excepções os versos são de redondilha maior, sempre com rimas muito variadas, predominando as quadras e as quintilhas, mas também há sextilhas. Há ainda prosa, versos isolados e outros agrupamentos de versos na linguagem do Negro. A variação do número de versos (e as quebras) nas estrofes relaciona-se com o ritmo que os actores devem colocar na dicção das personagens, e sobre este tema nada mais nos resta a acrescentar ao que já dissemos em *Gil Vicente, Auto da Visitação, Sobre as origens*.

O Lugar – Corte ou Feira – Feira do Paço

Pensamos que o lugar físico (espaço, cenário) onde decorre grande parte da acção da peça será um pátio do palácio, onde entram os vilãos a vender os seus produtos aos senhores do Paço, portanto trata-se de uma feira, é certo que limitada pelos compradores, mas onde os vendedores podem abundar. Gonçalo, quando esconde o chapeirão para que o não vejam e o roubem, como fizeram aos seus produtos, refere-se ao sucedido dizendo: *nam me aqueça outra tal feira*. E quando Almeida pede ao Duarte dinheiro para pagar ao Gonçalo os produtos roubados, Duarte diz: *Eu vendi patos na feira?*

Que esta *feira* acontece no Paço não há dúvida, tanto pelo diálogo entre os Moços do Paço, Almeida e Duarte, como pelas referências e pelo encaminhamento de Gonçalo, que: *Uns marmelos levo aqui / samicas pera vender. // E esta lebre, pera haver / dinheiro dos cortesões (...) Pois, que vás vender à corte. Olha bem polo virote* (240) / *nam te fies de rascão*.

Que nesta *feira* do Paço³⁸ há outros feirantes também não há dúvida, pois o *senhor sapateiro* está presente, e as feiras são lugar privilegiado dos banqueiros. Ele não estaria se não houvesse movimento comercial. Estamos, portanto, perante uma Feira no Paço, ou Feira do Paço. Gil Vicente não o afirma directamente, mas está dito em bom português, pois isso entende-se. E que nesta feira se rouba o Povo ao ponto de o espoliar de toda a mercadoria também está dito em bom português.

Podemos pois dizer que estamos perante uma continuidade do *Auto da Feira*, também nessa *Feira das Graças* Vicente quer comprar uns laparinhos, *Tendes alguns laparinhos? (...) Nem coelhos?* Então Mateus opta pelos patos: *Porém trazeis algum pato?* (925). Resolvem então os Moços do Paço nessa peça, ir a outra *feira*,

38 Esta peça não se pode confundir com nenhuma das peças até agora perdidas, a *Vida do Paço*, ou a *Aderência do Paço*. Pedreanes ou Clérigo da Beira também fez parte das proibidas.

dizendo Mateus para Vicente: *Vamo-nos daqui Vicente. (...) Nunca vi tal feira.* [Vicente] *Vamos comprar à Ribeira / que anda lá a cousa mais quente.* Esta Ribeira pretende designar também o Paço da Ribeira. Vicente e Mateus figuram no *Auto da Feira* estes mesmos Almeida e Duarte, Carlos e Fernando de Habsburgo.

As personagens e outras figuras

Quadro das personagens, figuras, figurantes e outros

personagens	figuras	figurados	comentários
	Clérigo Pai, Papa	Clemente VII	
	Francisco Filho, Rei França	Francisco I	Rei Cristianíssimo.
	Mãe	Igreja Roma	
(figurantes)	Cães	Milaneses	
	Furão	Genoveses	
Gonçalo	Vilão (<i>ratinho</i>)	Povo (Europeu)	do Sacro Império
Almeida	Moço do Paço	Carlos V, Habsburgo	
Duarte	Moço do Paço	Fernando Habsburgo	
Negro	Luteranos	Lutero	
	Mulato	Mercenários suíços	“Filhos” do Negro
Velha	Brancanes	Veneza	Banca Veneziana
Cecília	(Pedreanes)	Florença	Banca Medici
	Pedreanes	Religião de São Pedro	
	Brezeanos	Erasmismo	Desejo e Amor
(figurante)	Mulher do amarelo	Margarida Habsburgo	Cor brasão de armas
(figurante)	O do saco de palha	Henrique VIII	De <i>Almocreves</i>
(figurante)	Sapateiro	Banqueiro Fugger	<i>Alcunha</i> da época
(figurante)	Marcos Esteves	Cardeal Pompeu Colonna	
(figurante)	António Álvares	Cardeal F. della Rovera	
	Corte (feira)	Feira da (na) Corte	
	Festa	Guerra	
(adereços)	Lebre	Liberdade	
	Capões	Guardas “pretorianos”	
	Marmelos	Mercenários	
	Limões	Armas e Mantimentos	
	Patos	Soldados Mobilizados	
	Roupa, bolsa, etc.	Haveres	
	Coelhos	Crentes	

Gonçalo – Povo, o Protagonista

Gonçalo, representando o Povo, vem de lá de cima da *Beira*, centro do Poder do Sacro Império, Roma, vem executar um serviço a outros, para o qual não tem preparação, é um *ratinho* que desce ao sopé da serra. É um moço de espírito vivo, *bem sei o que hei de fazer*, mas que não conhece as manhas do Clérigo (Papado), nem do Paço (Império), – *e rascões que aves são? / Samicas são alguns bichos*; – nem da Feira (Banca), nem das novas doutrinas luteranas (Negro), nem se dá conta da situação política e social (domínio político da Europa) que se vive na época e, por isso, está sempre a ser enganado por todos os políticos e pretendentes a governar. Gonçalo acaba sem nada, quase nu que até a roupa lhe levaram, tudo o que tinha lhe foi roubado. Por fim, quer acreditar em adivinhos (Pedreanes, a nova Igreja), obedecendo aos seus vaticínios, a ponto de o convencerem que tem de casar com um traste qualquer. É de facto a figura do Povo em geral, seja de Itália, seja da Alemanha, seja de Portugal ou de qualquer outro lugar.

O que se destaca na caracterização da figura é o confronto de Gonçalo com a Corte, ou a sua *feira* (a feira da Corte). Primeiro pelos avisos do Clérigo, depois pelos acontecimentos na *feira*, pelos comentários da personagem e, depois no regresso de reencontro com o Clérigo, de novo, a questão de Gonçalo estar deslocado na *feira* e de ser sempre enganado e roubado. O *ratinho* entra num meio que não domina e onde a maioria dos presentes (figurantes) desdenham dele.

Gonçalo, o *ratinho*, na peça é um vilão, um homem livre quando desce ao povoado, deixou o serviço de alguém e entrou ao serviço de *seu pai* (sociedade, grupo social, *família* a que pertence) por decisão sua.

E afinal o que é que o Povo tinha de seu que lhe roubaram ou que entregou?

Lebre: a Liberdade³⁹ que lhe foi roubada, mas que não serviu para nada àqueles que lha roubaram, porém, depois de perdida, foi guardada por alguém que a conserva às escondidas em casa de um alfaiate.

Capões: os “eunucos”, os elementos que o povo fornece para a constituição das guardas de armas, isto é, o pessoal que integra as guardas “pretorianas”, servidas dos grandes senhores que dominam o governo e o Estado. Na versão actual são as *polícias de intervenção*. Por isso, na peça, logo após serem roubados ao Povo, os capões estão a ser cozinhados, aproveitados por quem os roubou.

Marmelos: os mercenários contratados, prontos a entrar em acção por quem se apoderou deles seleccionando-os de entre o Povo.

Patos: os mobilizados à força para os exércitos, pois se acaso Gonçalo levasse patos à feira, para os vender, também estes lhe teriam sido roubados, como diz o Clérigo. Esta é uma referência directa ao *Auto da Feira*.

³⁹ Ver: Gil Vicente, *Tragédia de Liberata, De Templo de Apolo à Divisa de Coimbra*. 2012.

Limões: lava-os *para os comer*, são os mantimentos para as tropas, que servem *para aguçardes os dentes...*

Bolsa e roupas: o dinheiro e todas as suas protecções, bens e haveres pessoais.

Clérigo – Papa Clemente VII

Francisco – Rei de França, Francisco I

O Papa Clemente VII, *o Clérigo*, e o rei de França, *o filho* Francisco, enfrentam a luta para libertar a Itália e a Igreja dos espanhóis, de Carlos V e da banca alemã, tentando *libertar* – conquistando – a Itália desde Milão a Nápoles.

Francisco diz que o Clérigo vai celebrar o acordo de guerra, a *missa da festa*, em pessoa e, fica mal se for com a coroa por fazer, como quem não faz a barba antes de um pedido de casamento (de celebrar uma aliança), seguindo-se a *caça* aos soldados: a *caça dos coelhos*. Que se apresente dignamente, não vá a outra gente (cabreira), avaliá-lo mal, sem a majestade que lhe é merecida, e tente depor o Papa. Aquela *gente cabreira*, são os muitos cavaleiros da ordem de que Carlos V é Grão-Mestre, que em parte se aliam ao Clérigo, ao Papa.

Filho *Vós haveis de celebrar
missa da festa, em pessoa,
e não fazeis a coroa
antes que vamos caçar.*

*Pois, pai! Não haveis de olhar 5
que sois clérigo da Beira!
Porque já a gente cabreira
em tudo quer atentar...*

A ideia de pôr a personagem Francisco como filho do Clérigo, surge ao autor directamente do mundo real, e é já um assunto sobejamente tratado na história da literatura portuguesa, constitui uma referência a Francisco Sá de Miranda que era filho de clérigo, o beneficiado Gonçalo Mendes de Sá, e portanto Gil Vicente estabelece uma relação entre o Francisco, personagem da peça, e Francisco Sá de Miranda, isto é, entre o primeiro (o filho) e o clérigo, ou entre o segundo e a *Beira* (Itália), de onde chegou recentemente Sá de Miranda, tendo este dúvidas se lá deve voltar, ou se lá voltando, não seria melhor por lá ficar. Isto também para introduzir na peça o verdadeiro figurado no filho do Clérigo da *Beira*, Francisco I, o rei de França que, como aliado do Papa Clemente VII, há tempos que *anda num vai e vem* em Itália. E sobretudo para identificar o *lugar* e o *tempo* onde se desenrola a *acção dramática*, a Itália e Alemanha (*Beira*), o Sacro Império Romano Germânico. Mais exactamente o *lugar* está no centro de Itália.

Na Igreja católica os coelhos simbolizaram (simbolizam) os novos fiéis que hão de ser baptizados e a *caça aos coelhos* a procura e angariação de fiéis. Os coelhos, pela rápida reprodução, constituem uma das simbologias da Igreja para representar o seu ideal de novos conversos. A diferença, que reside na peça de teatro, é de que *os coelhos* que pretendem *caçar* são para a guerra, para servirem nas forças militares do Papa Clemente VII.

Na situação política da época, a preferência expressa pelo Clérigo (Clemente VII) era de que o filho (Francisco I) estivesse na Corte imperial, que fosse ele o imperador, por isso surge a crítica relativa à situação da Corte em Portugal, *porque lá não fazem bem / senão a quem menos faz...* Mas, para o Papa Clemente VII, Francisco I também não é muito boa peça, serve-lhe agora, como uma ajuda aos italianos, na tentativa de *expulsar os espanhóis*:

(Clérigo) *Outras manhas tem assaz
cada uma muito boa
nunca diz bem de pessoa 55
nem verdade nunca a traz.*

*Mexerica que por nada
rebolverá sam Francisco
que pera a corte é um visco
que caça toda a manada. 60*

O diálogo inicial entre o Clérigo e o filho, com a reza das matinas, constitui um extenso *prólogo* da peça, onde o autor especifica grande parte dos elementos que servem de suporte ao *mythos*, o lugar, o espaço e tempo da acção, introduzindo ainda a situação geradora do conflito que se desenvolve na *acção dramática*, pelas referências aos confrontos sociais, políticos e militares que então se vinham desenrolando em Itália. Todavia, antes de procedermos à sua análise, e a fim de facilitar a nossa exposição, devemos especificar alguns dos elementos que serviram ao autor da peça para a figuração da situação política na Europa.

Mãe: a mãe é a Igreja de Roma, sem quaisquer controvérsias. A ela o Clérigo recomenda que tenha tudo preparado para a festa, que prepare tudo para a guerra, e figurando a estratégia a tomar, pretende mandar Francisco a Roma com os recados de preparação da defesa e ocupação, mas antes que isso se concretizasse as tropas de França tiveram de fugir de Itália.

Furão: o furão será o **Estado Genovês** que, pelo Tratado de Madrid de 14 de Janeiro, Francisco I tinha cedido para Carlos V, mas que, anos antes da situação criada em 1526, tinha sido aliado da França, volta a ser arrastado pela França que, por exigência do Papa em unir a Itália, se há de aproximar da aliança feita em

Cognac, dando o seu apoio à Liga Clementina, e é por isso que, quem *vai pela foroa* é Francisco, o filho do Clérigo. Pois Génova (o furão) tinha ficado esquecida, não esteve presente em Cognac.

Cães: os cães são os milaneses e suas tropas, Tejo – o duque **Francesco II Sforza** – o seu chefe agora aliado da França e do Papa. Carlos V acusa o duque Sforza de o trair porque em Janeiro desse mesmo ano de 1526, tinha imposto a Francisco I a cedência do ducado de Milão para lho entregar. Os cães como o filho do Clérigo, Francisco, desaparecem de cena, pois em Julho de 1526 o exército imperial de Charles de Lannoy, talvez sob a direcção de Hugo de Moncada, conquista Milão e expulsa os franceses.

Coelhos: O Papa (Clemente VII) e o filho (Francisco I), andam à caça dos coelhos – de novos adeptos, tropa, novos crentes para a sua causa, – com a ajuda dos cães (milaneses) e do furão (o Genovês). Procuram crentes numa Itália unida que possam ser caçados, para reforço dos exércitos da Liga Clementina.

Marcos Esteves da Corte na *acção dramática*, no contexto do diálogo entre o Clérigo e o filho Francisco, destina-se a datar a peça, figurando o avanço das tropas imperiais (Julho em Milão) na Lombardia e os ataques às forças do Papa em Roma pelo exército do **Cardeal Pompeu Colonna** (lutando por Carlos V) ainda no Verão (Agosto, Setembro) de 1526, fazendo com que o Papa se refugie no Castelo de Santo Ângelo, uma situação que a peça ainda não contempla. Parte das tropas imperiais, com Hugo de Moncada, só chegarão a Roma mais tarde, e ao chegar, estabelecem um acordo com o Papa Clemente VII para a sua libertação.

António Álvares, capelão de el-rei com prebendas da Beira, estará ou não presente durante a representação da peça, pois ainda que como referência, ele figura certamente o **Cardeal Francesco della Rovera**, um forte aliado do Papa Clemente VII, pois a reza do Clérigo e de Francisco roga por ele.⁴⁰

Velha – Veneza

Cecília (Pedreanes) – Florença

A Republica Veneziana, era na época o Estado mais poderoso de Itália, apesar das derrotas de 1509, primeiro no Índico e depois em Itália, procura recuperar uma hegemonia entre os Estados italianos. Assim, para Gil Vicente, durante todas estas guerras, desde a primeira intervenção de Francisco I de França, é Veneza que fala pela Itália. Contudo Roma, também o Estado Pontifício, com o Papa Clemente VII, e a ajuda militar de alguns Cardeais, como Francesco della Rovera (sobrinho do Papa Júlio II), pretende a união da Itália, mas sob a direcção Imperial da Igreja e

40 Sobre estes dois Cardeais, Comandantes dos exércitos do Papa, Pompeu Colonna e Francesco della Rovera, já nos pronunciámos em 2008, em *Auto da Alma de Gil Vicente, Erasmo, o Enquiridion e Júlio II*, quando nessa publicação fizemos um resumo do *mythos* da peça *Diálogo de uns judeus sobre a Ressurreição*.

com todos os seus benefícios. E, exceptuando os Estados europeus governados por gente mais imbecil, todos os outros pretendem dominar a Igreja local, apoderando-se dos seus bens e dominando o clero da nação, donde a maioria dos conflitos.

Em 1526 o Estado de Florença era governado pelos Medici, que tinham recuperado o Estado em 1512 com a ajuda dos espanhóis – que apoiaram a tomada do poder pelos Medici contra a República instalada desde 1498 – mas a situação social e política está crítica e os florentinos não suportam uma aliança com os franceses, daí que Cecília (Florença) está com o demónio no corpo (*demoninhada*) e, por isso, quem fala por ela é Pedreanes, o representante da *religião* de São Pedro, isto é, da *religião* da Igreja de Roma, o Papa Clemente VII, Giulio de Medici, anterior governante de Florença, tio das crianças que estão no Poder, a família governante. Contudo, a sua intervenção pretende ser isenta perante as partes em conflito. O mais que Cecília, por Pedreanes, poderia fazer seria adivinhar o que pudesse vir a suceder, o que então, em 1526, seria impossível. Porém, falando pela *religião*, Pedreanes fala também pela Banca envolvida na Liga Clementina, adivinha o que já sucedeu, e vaticina sobre a guerra⁴¹ – a *festa* – que se aproxima. Na realidade, não se sabe o que poderá acontecer em Florença, apesar do seu governo estar envolvido na Liga Clementina, pois um certo sentimento de revolta popular (o demónio) está instalado contra os franceses e contra os imperiais.⁴²

A Velha Brancanes, figura Veneza, com os seus banqueiros há muito descontentes por terem perdido os maiores negócios com o oriente e, até à eleição de Clemente VII porque se encontravam afastados dos negócios da Igreja. Os banqueiros venezianos, conseguem obter deste novo Papa a promessa na possibilidade de participarem não apenas nas finanças da Igreja, mas também, em conjunto com outros banqueiros italianos, nos negócios de toda uma Itália unida, afastando os espanhóis de Nápoles e empurrando o imperador para fora de Itália.

Assim, Cecília (pelos Medici de Florença, pelo Papa, Pedreanes) e a Velha representam no seu conjunto a Banca italiana, porque as duas entram juntas para afirmarem o mesmo na *acção dramática*, elas são como que apenas um dos componentes essenciais do enredo, um dos factores da *acção dramática* da peça, e embora seja Cecília a falar por Pedreanes (a *religião* de São Pedro), ela representa sobretudo a Banca de Florença (os Medici), é impulsionada e orientada pela Velha, Veneza e os seus banqueiros, que pretendem ver na religião cristã da nova Basílica de São Pedro, os indicadores para o seu destino.

41 Ainda se diz: *Com o que estão a fazer-nos ainda vamos ter festa!* Ou: *vai haver festa!* Neste sentido a guerra é uma *festa*, pois parece que para os príncipes da renascença também, e assim, Gil Vicente a representa, tal como em *Auto da Festa*, em *Pedreanes*, etc..

42 A revolta está instalada e, quando a cidade é assolada pelas tropas imperiais por causa da aliança com os franceses será declarada de novo a República, banindo os Medici – foi restabelecida em 16 de Maio de 1527 – com uma declarada independência, contra os franceses e contra os imperiais.

Almeida – Carlos de Habsburgo, o imperador Duarte – Fernando de Habsburgo, arquiduque de Áustria

Constituem o mesmo par de personagens do *Auto da Feira*, onde são Vicente e Mateus. Aqui em *Clérigo da Beira*, na *feira do Paço*, a sua actuação é semelhante, eles rompem feira adentro para obter *resultados*.

É Almeida o imperador, porque leva a vida no Paço onde se sente como *numa nau perdida / rota pelo espinhaço*. São os dois irmãos, moços do Paço, quer dizer do Poder imperial. Duarte confirma: *Almeida e eu partiremos / como irmão com irmão*. Repartem o saque. E de Duarte já alguém tinha dito a Almeida, *bem do vosso motejar*, da primorosa educação nas letras e na linguagem (Túlio Cícero) retórica (poética), enquanto que, a Duarte alguém teria dito que o Almeida não era mais que um *ratinho*, que vinha lá do Paço (Flandres, Borgonha) mas que não estaria preparado para as tarefas que pretendiam que ele desempenhasse.

Duarte diz que Almeida, de lá de cima da serra, já teria visto andar o gado vagueando, mas não para o dirigir (guardar) senão para o ver apascentar... Dando a entender que outros dirigem o seu gado e que ele, mais parece um *porqueiro*⁴³ e irmão de *guarda porcos*. É Almeida quem dirige, pois Duarte diz que o viu *levar já merenda à vinha / e cá pregais à boquinha / como a dom priol daqui*. Isto é, que o viu já a fazer recados, andando em segredos (por boca pequena aos ouvidos de outros) como anda ao prior daqui, como anda com o Papa Clemente VII. E deste mesmo modo, continua Duarte para Almeida, *sabeis tudo à narizinhos*, sabeis com proximidade – estais mais próximo dos acontecimentos – e quanto mais próximos, *onde fordes vizinhos*, mais frio será o ambiente entre os beligerantes. Gonçalo observando a atitude alterada de Duarte, de mui fraca cortesia para com Almeida, comenta serem eles *mais propincos dos arados / que parentes dos Meneses*.

O conflito histórico entre os irmãos de um lado e a religião cristã, Pedreanes (a religião de São Pedro) vai ser figurado no início do confronto entre Duarte e Pedreanes. Duarte pretende passar por crente de fé cristã, *que somos vossos em fim*. E Pedreanes responde: *Se quereis levar na mão (755) / isso por que me buscastes / pagai a este vilão / a lebre que lhe tomastes / e três vinténs por capão. // E um tostão dos marmelos (760) / e pagai-lhe seus limões*.

Pedreanes requer que Duarte (Fernando), que assume que os luteranos também são cristãos (*somos vossos em fim*), pague o que tem roubado à Igreja, como *Corpo de Deus* (povo) – pretendendo falar em nome do povo da Áustria e Alemanha – a lebre (liberdade) roubada (repressão da revolta dos camponeses),⁴⁴ os capões, mar-

43 *Porqueiro*, foi considerado, estabelecido, como o nível mais baixo para um *pastor*. Ver Gil Vicente, *Auto da Visitação, Sobre as origens*. 2010.

44 Gil Vicente, *Tragédia de Liberata, Do Templo de Apolo à Divisa de Coimbra*.

melos e limões, roubados ao Povo (Gonçalo), todavia, na verdade pouco importa que Gonçalo tenha sido roubado ou sofrido qualquer dano, porque logo a seguir, como bom cristão, dá a outra face, pois, diz Pedreanes: *Gonçalo sei tu lembrado (770) / que disseste que por Deus / lhe havias por perdoado / pela alma de teus heréus / e não te devem cornado*. Contudo, quanto ao que têm roubado os luteranos à Igreja de São Pedro, isso é com Lutero: *Vai pedir o chapeirão (775) / ao negro do Maracote...*

Almeida (Carlos V) e Duarte (Fernando Habsburgo), são salvos do pagamento ao Povo, por Pedreanes, pela *religião* de São Pedro, perdoados dos roubos e abusos sobre Gonçalo (Povo), porque este mesmo os havia consentido. Mas dos roubos de Lutero não, ao excomungado a religião de Pedreanes não perdoa.

Negro – Lutero (luteranos)

Sobre a figura do Negro, já linhas atrás tratámos do essencial.

Para o Clérigo da *Beira* (o Papa) ele é um grande ladrão, o seu maior ladrão no assalto às abadias e mosteiros da Igreja Romana na Alemanha! E tal como o Clérigo ou os rascões do Paço, também o Negro engana Gonçalo (o Povo) acabando por lhe roubar tudo o que lhe ainda resta.

O carácter desta personagem, como de todas, é resultado da sua intervenção na *acção dramática* da peça, e só o seu estudo prático (encenado) e experimental permitirá uma melhor definição da figura.⁴⁵ O Negro na peça é um clérigo, um homem religioso, e esse carácter deve ser incluído na caricatura. Ele está sob cativo do Maracote, do mesmo modo que Lutero está cativo do duque da Saxónia – gozando de plena liberdade – porque a situação de cativo do monge alemão foi apenas para o proteger da prisão, ficando afinal sob a protecção do duque. Assim está figurado também na peça, pois, embora o Negro tenha sido pago (*deitá a mi fero na pé*, preso) por Francisco Tibau (duque da Saxónia), ele pertence ao Maracote (Imperador), apelidando o Negro de traição a atitude de Tibau, não em relação a si próprio, mas na relação de Tibau ao Maracote: do duque Frederico o Sábio em relação ao Imperador, logo que foi tornado público o *Édito de Worms*.

Acresce ainda que, no ano anterior Lutero havia publicado a brochura *Sobre o servo arbítrio* (1525)⁴⁶ em polémica contra a de Erasmo *Sobre o livre arbítrio* (1524),

45 Se neste instante fazemos esta afirmação é porque há estudos muito elaborados da linguagem dos *negros* no teatro da renascença, em especial do teatro de Gil Vicente, e queremos deixar expresso o nosso agradecimento a tais trabalhos, uma vez que nos permitiram uma leitura mais rápida e eficiente dos textos. Contudo, como no caso das outras figuras, uma coisa é o texto, outra a forma de o dizer, a quantificação e distribuição do tempo da pronúncia, etc.. Sem nos referirmos ao que é comum com os restantes textos das personagens.

46 Será só em 1527 que Gil Vicente no *Auto Pastoril da Serra da Estrela*, irá figurar a doutrina do *servo arbítrio* de Lutero, na personagem do Ermitão. Em *Pedreanes*, o autor embora pudesse ter conhecimento da publicação de Lutero, talvez soubesse do título da brochura, pelo *discurso* do Negro na acção da peça, não teria ainda tido acesso à leitura do livro.

e Gil Vicente poderá estar também a sublinhar a situação de *servidão* do Negro em relação ao seu *Senhor*, mas aqui tomada apenas no sentido do pregador religioso e político, *a cada região a religião do seu senhor*.

Na acção da peça, o roubo de toda a roupa de Gonçalo, pelote, bolsa, cinto e chapeirão, etc., que o deixa quase nu, assim como as rezas, para além de alguns elementos expressos para a sua caracterização, constitui apenas parte da intervenção do Negro na construção do *drama*. Pois há também a sua procura pelo *mulato* que nos informa da presença dos mercenários suíços no lugar, no espaço e tempo histórico em que se desenvolve a acção dramática. Há ainda todo o resto, da sua intervenção que além de constituir uma exploração do carácter da figura criada para divertimento da Corte, com grandes momentos de humor, se apresenta com uma crítica afiada aos costumes e ao dinheiro dispendido por Portugal com o dote do recente casamento da princesa Isabel com o imperador Carlos V, assim evidenciando como o Povo português também está a ser espoliado (ficando nu) para pagar a ambição de um Ceptro Onnipotente onde não toma parte, bem como, mostrando os portugueses responsáveis por essa situação.

Devemos sublinhar a crítica que Gil Vicente faz ao carácter religioso do Negro nas orações atabalhoadas e no modo como ele observa o Povo (Gonçalo) e depois meticulosamente o rouba, recordando as atitudes de Lutero contra as revoltas populares e camponesas da Alemanha, nos anos de 1524 e 1525 que precederam esta peça, e a outra peça que o autor tem elaborada e concluída para representar em Coimbra, a *Tragédia de Liberata*, onde a *liberdade humana* se transforma em *lebre* e desaparece, perdida para todos.

Fernando Álvares em 1526 é escrivão da fazenda de el-rei João III e seu Tesoureiro Mor. Foi ele quem tratou do pagamento do dote de Isabel de Portugal pelo seu casamento com o imperador Carlos V.

Figurantes obrigatórios

Gonçalo enquanto procura a sua lebre, pergunta por ela a alguns figurantes, em primeiro à **mulher do amarelo**, é uma referência a Margarida de Habsburgo, tia de Carlos V, governadora dos países baixos por delegação. A referência **do amarelo** vai aparecer noutras peças, referindo-se sempre às armas da Flandres: leão rompante em fundo amarelo. A tia Margarida Habsburgo é a *cigana* mais importante em *Ciganas* e em *Festa*. Ela está presente nas decisões que deram origem à guerra e estará presente nas decisões para o acordo de paz em Cambrai em 1529 – a *paz das damas* – é uma das mulheres mais activas no seu tempo como figura política. Certamente que durante a preparação e o início da guerra em 1526, como também durante o seu desenrolar, assistirá com avaliações e conselhos aos aliados

sobre o que vai sucedendo na Europa. Nesta altura apenas assiste aos acontecimentos e, na peça, como *figurante*.

Quem também assiste ao que vai sucedendo em Itália, é aquele que se segue na peça, **o do saco de palha** que, como sabemos do ano anterior, de *Almocreves* (1525), terá ficado com o epíteto na Corte durante algum tempo, é o primeiro Fidalgo que diz, *ó palha do meu palheiro / que tenho um mundo de palha / palha ainda de ora a um ano* (704), Henrique VIII de Inglaterra, por agora ainda *figurante* pois, apesar de ser um dos seis signatários da Liga de Cognac, não tem tido até à data de agora, em 1526, uma intervenção activa na guerra de Itália.

Um outro *figurante* é o **sapateiro** a quem Gonçalo se dirige a seguir, trata-se de um dos banqueiros, um dos Fugger. O Papa Clemente VII substitui os banqueiros da Igreja por italianos e franceses, antes destes, desde Júlio II, eram os Fugger que vendiam as Indulgências, cunhavam e governavam a moeda papal. Agora os Fugger assistem como figurantes ao desenrolar dos acontecimentos e esperam por uma vitória dos Habsburgo para voltarem a dominar as finanças do Estado Pontifício e da Igreja e, por estes, da restante Europa.

António Álvares, capelão de el-rei com prebendas da Beira, figura o **Cardeal Francesco della Rovera**, condutor do exército aliado do Papa Clemente VII, pois o Clérigo considera que, com razão, Deus lhe deve dar muita prebenda: *Mas Deos dê muita prebenda / Antone Alvarez... Que é rezão!* Ele pode estar presente como figurante passivo, para que no conjunto dos elementos que servem ao fundo significativo da peça haja sempre a presença de dois Cardeais, um a favor do Papa Clemente e outro contra.

Marcos Esteves,⁴⁷ esmoler, capelão do paço de João III de Portugal, a que já nos referimos há de ser um *figurante* activo, na *acção dramática*, pois que como dissemos, ele figura o **Cardeal Pompeu Colonna** que, com as suas tropas, acoessa as forças do Papa e aproxima-se de Roma, obrigando o Papa a refugiar-se no castelo de Santo Ângelo em Setembro de 1526. Entretanto, depois de expulsar os franceses de Milão, parte do exército imperial, tendo à frente Hugo de Moncada, desloca-se em direcção a Roma, onde chegará a um acordo com o Papa, – não contemplado nesta peça – um acordo que, como o refúgio do Papa no castelo, ain-

47 Marcos Esteves, pode figurar o avanço do exército imperial de Charles de Lannoy na Lombardia, chefiado por Hugo de Moncada. Este tinha sido libertado pela França após acordo pelo Tratado de Madrid de 1526. Logo que libertado, assume o comando de parte das tropas imperiais no norte de Itália e conquista Milão expulsando os franceses, depois dirige-se para Roma ao encontro de Pompeu Colonna que acoassava as forças do Papa Clemente VII. A nossa opção dizendo que Marcos Esteves figura o Cardeal Colonna em vez de Hugo de Moncada, reside apenas no facto de Marcos Esteves ser capelão, um religioso como o Cardeal Colonna, porque na verdade podia ser Hugo de Moncada que acaba de conquistar Milão e a Lombardia, e o Clérigo diz para o filho Francisco fugir de Marcos Esteves da Corte: *Ei-lo, vai pela portela, / sem cadela e sem cão.* (225). Depois disto, Francisco desaparece de cena sem mais voltar, *sem os cães*, quer dizer sem os milaneses, sem Milão.

da não constam da *acção dramática*, por não haver disso notícia em Portugal à data da peça, pois ela estará a ser representada em Alcochete, no fim do Verão ou já no Outono, como o texto da peça sugere, próximo do Natal, mas ainda com tempo para um bom banho no ribeiro, talvez no *Verão de São Martinho*, mas teve de ser escrita algum tempo antes. O esmoler, o capelão Marcos Esteves, mais activo na peça, aproxima-se da boca de cena para fazer fugir Francisco com o furão e os cães, que saem de cena, e afastar o Clérigo da acção.

Fernando Álvares a quem o Negro se refere, para dizer que ele bem podia pagar o seu casamento, era escrivão da fazenda de el-rei João III e seu Tesoureiro Mor, pode estar (ou não) presente, mas mais afastado do momento central da cena.

Outras referências ou figurantes

A referência mais importante é a mulher do Clérigo, **Mãe** de Francisco, o rei de França, nação onde os reis foram galardoados por um Papa, com o título de Rei Cristianíssimo, e a ela já nos referimos como a **Igreja de Roma**.

Como antes referimos, a situação de guerra é representada por diversos modos, já falámos da *festa*, como querendo significar a guerra e, ao longo da peça, esta *festa* é por diversas vezes repetida. Logo no prólogo pai e filho se referem a isso, a *missa da festa*, o acordo para a guerra ao imperador, a Liga de Cognac, contrapondo à *gente cabreira* (*Ordem do Tosão de Ouro*⁴⁸ de Carlos V) que *em tudo quer atentar*. A contratação dos suíços, os mulatos e mulatinhas. A referência aos seis: *Donec ponam tem seis / e mais uma mulatinha*, serão os **seis Estados**⁴⁹ que criaram a Liga de Cognac. Depois a necessidade de informação sempre actualizada, com as referências aos correios e a Luís Homem (Correio Mor de Portugal), a António Alvares, capelão do rei, prebendado da *Beira*, com certeza figurando o comandante militar a favor de Clemente VII, o Cardeal Francesco della Rovera. As referências ao dinheiro e às enormes despesas para a guerra e, se as matinas são as do costume ou se *têm outra lei de fazenda*, novas cobranças de impostos *a todo o homem que tem / vinténs tostões e ceitis*. Etc..⁵⁰

Como Pedreanes adivinha: *Dois mancebos te enganaram / e os limões que te levaram / venderam por seis reais*. Enquanto que os capões estão já a ser cozinha-

48 Certamente que alguns dos cavaleiros da *Ordem do Tosão de Ouro*, cujo símbolo é um carneiro, faziam também parte da Liga Clementina.

49 Os seis Estados criadores da *Liga Clementina*: Papal, França, Veneza, Florença, Milanês e Inglaterra... O Genovês foi conduzido pela França. Figurado no furão que ficou esquecido.

50 Tornam-se hoje muito difíceis de identificar todas as referências *figuradas* que, na época em que foram feitas, seriam de *leitura* rápida na Corte portuguesa, dadas as informações existentes sobre o que se estava a passar em Itália e o conhecimento sobre as pessoas mais influentes da Cúria Romana e das Cortes europeias.

dos, assim com todo o proveito. E a lebre encoberta com um sombreiro, pois ao Povo é necessário esconder-lhe a verdade e retirar-lhe a liberdade, para o espremer dos seus haveres e, depois, enviá-lo à guerra para que morra boa parte dele. *Em casa de um alfaiate*, queremos acreditar que se trata de uma referência ao alfaiate Fernão Vasques⁵¹ pela leitura da *Crónica de Dom Fernando* de Fernão Lopes.

Pedreanes vaticina ainda o casamento de Gonçalo (Povo) com um traste (guerra) que trás a marca da morte numa das tetas, uma meia-lua com três pelos. Vaticina ainda que a Velha (Veneza) se há de casar (uma aliança) daí a um ano e um mês – tempo que prevê para um acordo entre os banqueiros e, em consequência, para a duração da guerra – com um criado (Alemanha) do marquês (Imperador).

No tempo que a guerra havia de durar Gil Vicente não acertou, que durou quase o triplo do tempo avaliado, mas quanto ao futuro cônjuge da Velha não se enganou, apesar do contratempo, por um compromisso de casamento no *Auto da Festa*, a Velha fica prometida em *Triunfo do Inverno*, e casa-se logo de seguida. Pelo contratempo do *Auto da Festa*, Gil Vicente brinca com o seu erro de avaliação do prazo de casamento da Velha, dizendo que – para o cumprir, porque Pedreanes havia prometido que ela se havia de casar no prazo de um ano e um mês – rogou muitas vezes casar com a Velha, mas ela o achou *logo mui barrigudo / e mais passa dos sessenta em Festa* (1528), e, depois de enganada pelo Rascão ficou arranjada com o Vilão, que não era ainda o criado do marquês, pois só casaria com este em 1529, (em *Triunfo do Inverno*, Maio de 1529) com (Fernando Habsburgo) *dix’eu: Fernando amigo / se havês de casar comigo / agora é o tempo disso / que vai abaixando o trigo...*, (495) *próximo do meu Fernão sapateiro* (próximo dos Fugger) depois de *passar os Alpes...*, *Jesu que neve e que vento / já eu vou taramelando*, ou seja, após a assinatura do acordo de *paz das damas* em Cambrai, em 3 de Agosto de 1529.

Gente da Corte portuguesa citada

Recorremos a Braamcamp Freire, pois, devemos incluir aqui o que se sabe de facto sobre as pessoas citadas na peça. *Frei Mendo* (41) deve referir-se a Gonçalo Mendes, cónego de Coimbra que legitimou vários filhos, *e os do beneficiado*, deve

51 Em 1371-72, o alfaiate Fernão Vasques chefiou uma revolta popular, composta sobretudo por mestres de Lisboa, contra o casamento do rei D. Fernando com D. Leonor Teles, tomando a palavra para dizer frente ao rei que “*eles tinham vindo ali porquanto lhes era dito que el-rei seu senhor tomava por mulher Leonor Teles, mulher de João Lourenço da Cunha, seu vassalo. E porquanto isto não era de sua honra, mas antes causava grande desgosto a Deus e a seus fidalgos e a todo o povo*”, e assim, que não o podiam consentir. O rei jurou que ela não era sua mulher e nunca o seria, mas fugiu para o Porto onde casou com ela. Houve revolta em Lisboa chefiada por Fernão Vasques, que mais tarde foi preso e enforcado. Fernão Lopes, *Crónica de Dom Fernando*.

referir-se aos filhos do clérigo Gonçalo Mendes de Sá, o poeta Francisco Sá de Miranda e seu irmão Mem de Sá, segundo o autor citado. Sobre Sá de Miranda será também a referência aos Meneses (323), famílias antigas de Portugal, também elogiadas em *Divisa de Coimbra*, como aqui apresentadas como a *finá flor* da nobreza portuguesa: *E de Colimena vem os Meneses (...) e em tudo se mostram frol de portugueses*.

Capelães de el-rei (73), são citados dois, António Álvares e Marcos Esteves.

António Álvares (78), Capelão de el-rei, prebendado da Beira.

Marcos Esteves (213, 577), Capelão de el-rei, Esmoler. Provedor Mor dos Hospitais, Capelas, etc., de Lisboa. Também é citado em *Templo de Apolo* (1526).

Nuno Ribeiro (114, 556), cavaleiro da casa real, pagador das moradias do reino. Acusado de corrupção, terá largado este cargo na segunda metade de 1526. Também citado em *Almocreves* (1525).

Luís Homem (169), Correio Mor do reino. O primeiro a ser nomeado para o cargo criado em Agosto de 1525, depois de o estar a exercer durante anos.

Conde do Redondo (276, 846), João Coutinho, Capitão de Arzila, todavia antes de ser nomeado neste cargo, já o desempenhava em nome de seu pai Vasco Coutinho (primeiro conde do Redondo), sendo nomeado Capitão de Arzila em Setembro de 1523, quando sucedeu a seu pai como titular de Conde do Redondo. Será citado também em *Nau de Amores* (1527).

Mendes (278), Luís Mendes citado em *Físicos* (?). De identificação correcta difícil. Contudo os versos: *mas, da sua graça Mendes, / vos acho eu todo mondo* (279), sugerem pretender fazer uma avaliação do parecer visual, ou aspecto físico, do interlocutor (Duarte), antes acusado de furtar tudo quanto tem ao Conde do Redondo. Luís Mendes era um dos *físicos* (médicos) da Corte.

Maracote (444, 450, 776), Rui Gonçalves Maracote, Corregedor do Crime Lisboa e, conservador do Estudo de Lisboa, sucedendo a seu pai Gonçalo Martins Maracote. Larga o cargo de Corregedor em 23 de Julho de 1529.

Tibau (445), Francisco Tibaut, Corregedor do Crime em exercício e, também conservador do Estudo de Lisboa, por oferta dos cargos em casamento com Leonor Gonçalves Maracote. Nomeado oficialmente em 12 de Setembro, antecedendo a nomeação de Álvaro Estevenz em 26 de Setembro de 1529.

Fernando Álvaro (553, 561), escrivão da câmara de Manuel I e tesoureiro da rainha. Em 1526 é escrivão da fazenda de el-rei João III e seu Tesoureiro Mor. Foi a Sevilha com Isabel de Portugal, recebendo de Carlos V a quitação pelo dote do casamento imperial. Sublinhe-se que ainda antes de Outubro de 1529⁵² já havia

52 Nesta peça, em *Pedreanes*, o seu nome é ainda Fernando, mas já surge mencionado como Fernão de Álvares, num diploma de el-rei João III, sobre a criação (novamente feita) do *ofício de escrivão dos seguros*, datado de 15 de Outubro de 1529. Contribuindo para sublinhar a data da peça em 1526. Ver na obra citada de Braamcamp Freire, as anotações p.274-275.

mudado o seu nome para **Fernão de Álvares** de Andrade. Também citado nas *Trovas a Dom João III* e em *Romagem dos Agravados*.

Jão João, (569, 590), Dom João, el-rei João III de Portugal

Francisco (586), paia (?) ou palha (?). Francisco de Portugal (?), Conde do Vimioso, vedor da Fazenda. Ou, talvez, Francisco Carneiro (?), que como seu pai António Carneiro, era Secretário de el-rei João III, também citado em *Templo de Apolo*. Preferimos dizer não identificado, mas, com a certeza que não se refere a Francisco Lobo (barão do Alvito) nem a Francisco Coutinho (conde de Marialva).

Marquês (708), o único título de marquês em Portugal era de Pedro de Meneses, então o terceiro Marquês de Vila Real e, pouco antes, como Conde de Alcoutim foi também citado em *Orações pela morte de Dom Manuel* e na *Aclamação de el-rei Dom João III*. O Marquês havia acompanhado a princesa Isabel a Castela, ao encontro de casamento com Carlos V. Foi uma figura muito importante no processo de quitação do dote de Isabel de Portugal junto do imperador. No decurso do trajecto escreveu várias cartas ao rei e ao secretário António Carneiro e, já em Sevilha, tratou de vários assuntos com o imperador acompanhado por Fernando Álvares, o Tesoureiro Mor. E, pelo que diz numa das cartas – *no derradeiro dia da minha estada em Sevilha* – pela sua data, terá de lá regressado em Abril desse ano. Também está citado em *Frágua do Amor*.

Conde de Penela (802), João de Vasconcelos e de Meneses (segundo conde de Penela), senhor de Mafra, vedor da fazenda. Gil Vicente inclui-o nas *Orações pela morte de Dom Manuel* e na *Aclamação de el-rei Dom João III*. Também citado em *Rubena* e em *Romagem dos Agravados*. A sua *estrela* é a sua mulher, D. Maria de Ataíde, com quem estava casado há quase quarenta anos.

Embaixador do imperador (805), Carlos Popet, senhor de La Chaulx. Foi o primeiro embaixador do imperador em Portugal. Foi nomeado com Juan de Zuñiga como procuradores para o casamento de Carlos com Isabel de Portugal. Foi Carlos Popeto que nas cerimónias do casamento, em Portugal, representou o imperador.⁵³

Conde de Marialva (821), Francisco Coutinho (quarto conde de Marialva), Gil Vicente inclui-o nas *Orações pela morte de Dom Manuel* e na *Aclamação de el-rei Dom João III*. Também citado em *Frágua do Amor*.

Vedor (831), Rui Lopes, por alcunha o Pato, vedor (*veador*) da casa de el-rei João III. Também citado em *Templo de Apolo* e em *Romagem dos Agravados*.

Vasco de Fóis (Foes) (842), Alferes mor da Ordem de Cristo, cevadeiro mor e mariscal de el-rei João III, poeta do *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende. Pelo que diz Pedreanes: *Quando foi a do Selado / era ele mancebo já, / mas não era tão barbado* (845), neste caso, como no caso que referimos sobre o embaixador do imperador, ser ele castelhano, não o podemos entender à letra, pois a batalha do Sa-

⁵³ Neste caso não seguimos as interpretações dadas pelo trabalho de Braamcamp Freire que foram aceites e seguidas por José Camões.

lado⁵⁴ foi travada em 1340, quando Vasco de Fóis nem seria nascido. Também citado em *Inês Pereira* e em *Frágua do Amor*.

Afonso de Albuquerque (856) filho, de nome Brás, é legitimado com o nome de seu pai, de quem recebe as heranças por intermédio de el-rei Manuel I. Havia acompanhado Isabel a Castela e regressado ainda em Março desse ano. Mandou construir a Casa dos Bicos em Lisboa e reformulou a Quinta da Bacalhoa em Azeitão. Um homem rico que emprestava dinheiro a el-rei João III.

Jorge de Melo (866), Monteiro Mor do reino. Tinha sido pajem de Manuel I e Monteiro Mor do príncipe seu filho e depois do reino. Foi nomeado para o Conselho Real por carta de 22 de Maio de 1525.

Gaspar Gonçalves (886), feito cavaleiro da Ordem de Cristo em 1525, com a oferta de uma boa renda. Tinha sido porteiro da câmara de el-rei Manuel I.

Podemos agrupar alguns dos senhores citados de acordo com o seu significado na peça, assim os dois capelães de el-rei (da *Beira* e da *Corte*), estão presentes para figurar os dois Cardeais importantes na guerra em curso em Itália. António Álvares, para quem o Clérigo (o Papa) pede a Deus muita prebenda, figura o Cardeal Francesco della Rovera (sobrinho do Papa Júlio II) que, é partidário da Liga de Clemente VII, enquanto que Marcos Esteves, figurando o Cardeal Pompeu Colonna é partidário do imperador Carlos V.⁵⁵ Neste grupo devemos incluir também Luís Homem (dirigindo) o *andar num vai e vem*, entre um lado e o outro, simbolizando (*alguém* que desconhecemos) nas trocas de mensagens, informações e comunicação constante entre as forças, sua localização, etc., (indispensáveis em situação de guerra), no caso entre os aliados na Liga Clementina.

Outro grupo é constituído pelo Maracote e pelo Tibau, relacionados com a personagem do Negro, que na peça pretendem dar uma *expressão simbólica* à situação real entre o imperador e o duque da Saxónia, relativamente a Lutero. Sobre isto já nos pronunciámos antes.

O grupo de referências a Nuno Ribeiro, e à corrupção que o envolve, serve para introduzir na peça algum significado ao emaranhado de referências aos amores entre Portugal e Castela, ao casamento imperial e ao dinheiro envolvido no dote de Isabel de Portugal. Também o Negro quer que lhe paguem o casamento.

Os amores por Castela e o casamento imperial, são introduzidos com o Conde de Penela, João de Vasconcelos e de Meneses, o embaixador do imperador, Carlos Popeto, mas já antes Pedreanes tinha chamado a atenção para o vaticínio de um

54 A batalha do Salado foi travada em 1340, por Portugal e Castela contra os Mouros.

55 Já nos referimos a esta situação em 2008, no livro *Auto da Alma, Erasmo, o Enquiridion e o Papa Júlio II*, quando nos referimos a outros autos, nomeadamente ao *Diálogo de uns Judeus sobre a Ressurreição*. E esta informação sobre a figuração das personagens da peça mantemos na Internet desde essa data, no sítio: <http://www.gilvicente.eu>

casamento, o da Velha (Veneza) *com um criado do marquês* (708),⁵⁶ Pedro de Meneses, Marquês de Vila Real, pela *Frágua do Amor*. Segue-se o Conde de Marialva, Francisco Coutinho, pela *Frágua do Amor*,⁵⁷ o Vedor Rui Lopes pelo *Templo de Apolo*⁵⁸ e Vasco de Fóis pela *Frágua do Amor*.

Em termos do *mythos* da peça e a realidade histórica de 1526, tanto este grupo dos amores, como o grupo da fazenda e tesouraria que a seguir descrevemos, remetem para o envolvimento, supostamente tácito, do governo de Portugal com o imperador, com o sentido de uma aliança, bem paga pelos portugueses, para suportar as ambições que Carlos V tem para dominar a Igreja e, com ela, dominar toda a Europa, agora suportando a guerra que está latente no âmago da peça.

Já referimos Nuno Ribeiro, cavaleiro da casa real, pagador das moradias do reino, claramente acusado de corrupção, que foi nomeado para outro cargo bem longe da Corte, mas sempre sob a protecção de el-rei. Além deste, estarão envolvidos na promoção da despesa do reino com o dote de Isabel, todos aqueles que compõem o grupo da fazenda e tesouraria, que conta com a maioria dos citados: Fernando de Álvares, tesoureiro mor e escrivão da fazenda (chegou de Sevilha⁵⁹); Marcos Esteves, Esmoler; Conde de Penela, vedor da fazenda; Rui Lopes vedor da casa de el-rei; Afonso de Albuquerque filho, concedeu empréstimo a el-rei em 1524 (chegou de Sevilha); Jorge de Melo, Monteiro Mor do reino (também citado em virtude da *caça aos coelhos*), nomeado para o Conselho em 1525.

Por fim, porque a peça trata da guerra, o grupo dos guerreiros: Conde de Marialva, Francisco Coutinho, *com todas suas feridas*; Vasco de Fóis, Alferes mor da Ordem de Cristo, *quando foi a do Selado / ele era já mancebo*; e Gaspar Gonçalves feito cavaleiro da Ordem de Cristo em 1525.

Fora destes conjuntos de gente envolvida nos amores (a Castela e ao Império), nos casamentos e seus dotes, bem como nestas guerras europeias, surgem as excepções, entre outras, a do Conde do Redondo, João Coutinho, capitão de Arzila, em guerras desde o tempo de seu pai. Porque à pergunta de Almeida: *O senhor Conde, meu senhor, / do Redondo, em que estrela / ou que planeta é aquela / que o fez tão sabedor / para que adoremos nela?* (850); Pedreanes responde: *Esse conde*

56 A referência ao marquês não é apenas figurativa, pois *criado do marquês*, refere-se a uma educação comum, *da criação de*, ou de muita proximidade. O Marquês de Vila Real, Pedro de Meneses será da mesma idade, ou poderá ter tido uma *criação* e educação muito próxima de Fernando de Habsburgo em Espanha.

57 A peça *Frágua do Amor* celebra o casamento (1525) de el-rei João III com Catarina de Habsburgo, irmã do imperador, pela data do contrato de casamento realizado em Tordesilhas em Agosto de 1524.

58 A peça *Templo de Apolo* (1525,1526) refere-se ao casamento de Isabel de Portugal com o imperador Carlos V, para celebrar as festas de partida em Janeiro de 1526, de Isabel para Sevilha.

59 Cerimónias solenes do casamento do imperador Carlos V e Isabel de Portugal, em 11 de Março de 1526 em Sevilha. E quitação do dote de Isabel, sobre o contrato de casamento.

e outros assim, / por agora hão de ficar, / de outrem podeis perguntar... Creio que se trata de assinalar, nestas circunstâncias, alguém que, como outros, não teria dado o seu acordo à política que estava em execução, e a confirmação disso por Gil Vicente surge em *Nau de Amores*.⁶⁰ Já antes o autor da peça, através de Almeida, havia alertado dirigindo-se a Duarte (Fernando Habsburgo, criado e educado em Espanha): *Viva o Conde do Redondo / que lhe furtais quanto tendes...*

É possível que os senhores de Portugal, agora envolvidos nos amores e nos dotes, sejam aqui citados para completar a lista daqueles que já foram citados no início do ano de 1526 em *Templo de Apolo*,⁶¹ e antes em *Frágua do Amor*. Ou que agora, em *Pedreanes* o autor se refira sobretudo àqueles que, em termos políticos, mais apoiam o imperador na guerra que se prepara, ou os mais responsáveis pelo casamento e pelo dote de Isabel de Portugal.

Após esta análise descritiva e, atendendo ao que já lemos e descrevemos da peça *O Templo de Apolo*,⁶² conjugando com as conclusões da análise do *Velho da Horta*⁶³ onde todos os citados estão envolvidos com o tema (as Arte plásticas e a poesia) da peça, o mecenato, a própria produção poética e até com o seu *mythos* e enredo (Mancias e os desafios do amor cortês, sobre *tenção*, e o *Cancionero General* de Hernando del Castillo), devemos concluir que aqueles que são citados por Gil Vicente, em cada peça, têm ou tiveram algo directamente a ver com a *acção dramática*, e portanto, com o *mythos*: têm ou tiveram alguma intervenção, ou nas causas ou nas consequências, da situação social e política do momento histórico figurado na peça em que são *apresentados* em referências várias.

Então não será por mera cortesia, e nunca por acaso, que Gil Vicente se refere nas suas peças a pessoas do mundo real, a gente da Corte, do Clero ou da governa-

60 Em *Nau de Amores*, no diálogo das personagens de dois fidalgos, refere o segundo: *O Conde do Redondo assim / se não fora tão casado / fora o mais santo alfaquí / no templo de amor sagrado / que em Portugal nunca vi*. Trata-se de um dos grandes elogios feitos por Gil Vicente a alguém nas suas obras, nas palavras de um outro grande lutador pela liberdade de pensamento em Portugal, figurado na personagem do fidalgo. *Nau de Amores* é uma peça onde o autor figura a luta pela liberdade de expressão do pensamento, embarcando os mais destacados lutadores na Nau construída para o efeito, para ir em busca da Lúcida Fama, tendo por seu capitão Cupido (Desiderius Erasmo de Roterdão). Em *Nau de Amores*, Gil Vicente está afirmando que o Conde do Redondo será um *mestre* (porque capitão de Arzila, um alfaquí) na luta pelo direito do homem à liberdade de expressão, um *santo jurista* desse amor sagrado. Mas que, na prática, a sua luta não está tão activa, porque ele está muito bem casado (talvez, envolvido com o Poder).

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

62 Ver: Gil Vicente, *Tragédia de Liberata, Do Templo de Apolo à Divisa de Coimbra*, 2012.

63 Ver: Gil Vicente, *o Velho da Horta, De Sibila Cassandra à “Tragédia da Sepultura”*.

ção do país e, nesta peça, o Negro expõe para si a questão do pagamento do seu casamento que, afinal, constitui uma referência simbólica ao casamento de Carlos V e Isabel. De modo mais subtil, também uma crítica em relação à religião, pois pela conveniência em obter o apoio dos príncipes luteranos na guerra contra o Papa, o imperador Carlos requer da dieta Alemã de Spira a suspensão do *Édito de Worms*, anulando o mandado de captura a Lutero, de perseguição aos luteranos e à sua doutrina. Aqui nesta peça, também o Gonçalo de Portugal está contribuindo para a guerra que se prepara, para o pagamento dos lansquenetes, etc., depois de ter financiado as ambições do imperador por um Ceptro Omnipotente alcançado por um Poderoso Vencimento para o domínio de um Mundo mais alargado – *Plus Ultra* – neste seu Tempo Glorioso.

(Negro) *Fernand'Álvaro m'acontenta...*

*Ele nunca rize não,
logo chama cá crivão:
crivaninhai esormenta.*

Toma rinheiro, vás ambora. 565

Voso home de be que busacai?

Mi da cureiro agarbá sai.

Boso que buscai corte agora?

Buscai a rei jão João

pagá minha casamento. 570

Dá cá moso, trae esormento,

crivaninhai boso crivão.

Home tomai: um, dos, quatro, sete,

vás ambora, turo, turo,

sua rinheiro sa seguro..., 575

mioro que ele promete.

Concluindo: nestes versos, o que está a ser referido é o dote desmesurado de Isabel de Portugal, oferecido para Carlos V sustentar as suas ambições na Europa e, agora em 1526, há toda a urgência na utilização desse dinheiro para suportar a (*festa*) guerra em Itália, onde os mercenários estão com os salários em atraso...

A peça *Pedreanes* trata sobretudo da guerra em gestação e dos seus suportes financeiros, e Portugal afinal está a pagar a guerra. Gil Vicente está a escrever a sua análise da situação social e política da Europa e, neste caso, com as citações da gente da Corte portuguesa e pelo seu enredo na *acção dramática* da peça, a inter-

venção histórica do governo de Portugal, mais voluntário do que manietado, no financiamento das ambições de Carlos V.

Outros primores da farsa

Uma figura importante prima pela ausência na *acção dramática* da peça, mas não deixa de estar na presente, por ser referida em Brezeanos. A sua ausência *da acção* justifica-se plenamente, porque a peça trata da guerra, da situação de preparação e espera que antecedem as batalhas, e Breza é sempre pela paz, contra todas as guerras, ele anda através do *desejo* e do *amor*: Desiderius Erasmus, ausente *da acção* mas com uma *forte presença ideológica*, que Gil Vicente aproveita para dar uma lição a um futuro Gonçalo, ao Povo do seu país.

Duarte	<i>E Brezeanos guardador</i>	
	<i>das damas qu'es perro viejo?</i>	
Pedreanes	<i>Esse Brezeanos senhor</i>	
	<i>o seu signo é do cranguejo</i>	
	<i>porque anda a través do amor</i>	900
	<i>e a través do desejo.</i>	
	 <i>E é tomado da lua</i>	
	<i>muito seco dos espíritos</i>	
	<i>porque há i signos malditos</i>	
	<i>que nam tem graça nenhuma.</i>	905

Estes versos justificam algumas observações: porquê *guardador das damas*? Erasmo sempre esteve na proximidade da Corte da Flandres e acompanhou a formação de Carlos V, enquanto príncipe. Carlos foi criado na Bélgica pela tia Margarida de Habsburgo quase desde que nasceu e, pelo menos desde que Francisco de Angoulême e Carlos de Habsburgo, são reis – um de França (1515) e o outro de Espanha (1516) – que a mãe de Francisco e a tia de Carlos, Luísa de Sabóia e Margarida de Habsburgo, se reúnem na mesma Corte na Flandres onde convivem. Erasmo de Roterdão também vive habitualmente na Flandres. As damas são, portanto, Luísa e Margarida, presentes em *Ciganas* de Gil Vicente, damas que, senão fisicamente presentes, presentes em espírito no encontro de Madrid, quando do Tratado de 14 de Janeiro de 1526, serão as damas da *paz das damas* em Cambrai em 1529. Agora no fim do Verão de 1526 têm por *guardador* Erasmo porque as apoia, pois como Erasmo, elas não querem a guerra. Elas vão insistir para que o seu filho Francisco e seu sobrinho Carlos assinem a paz.

Quem responde à pergunta de Duarte é Pedreanes, não é Gil Vicente, a resposta do autor da peça está apenas na *acção dramática* e nos pormenores. Tal como quando a personagem é a Fé, Santo Agostinho, São José ou a Virgem Maria, etc., Gil Vicente nunca nos fala pela letra do texto das personagens, como aqui não fala por Pedreanes, que nesta peça figura a *religião* de São Pedro, pelos banqueiros Medici, pelo Papa e pela nova Basílica de São Pedro de Roma.

Pedreanes responde ser Brezeanos do signo do caranguejo – por andar para trás (referência ao *Enquiridion* de Erasmo, pelo autor tratado em *Auto da Alma*) – porque anda através do amor e do desejo, porque na sua ideologia expressa-se pelo desejo de uma Igreja mais pura, retrocedendo, regressando às origens mais primitivas do cristianismo, a São Paulo e aos apóstolos, à imitação do amor de Cristo.⁶⁴ Assim a primeira parte da resposta identifica e caracteriza a figura referida como uma representação de Erasmo de Roterdão e, em parte, da sua ideologia, pelo contraste com Pedreanes e tudo o que Gil Vicente já realizou sobre o ideólogo anteriormente em outras peças suas.⁶⁵

Na segunda parte da resposta, Pedreanes além de desqualificar a figura – *e é tomado da lua / muito seco dos espíritos* – aparentemente faz-lhe um acérrimo ataque: *porque há aí signos malditos / que não têm graça nenhuma*. Se nos lembrarmos que Pedreanes fala pela *religião* da Basílica de São Pedro, compreende-se o ataque a Erasmo, que escrevia contra a ostentação e riqueza da Igreja, contra as imagens da Virgem e dos santos, contra as relíquias e as formas exteriores de culto, e nisto, estava contra e atacava a Igreja de Roma. Assim, do ponto de vista de Roma: era mui seco e estava tomado da lua. Os dois últimos versos, *porque há aí signos* [sinais / ou signos do zodíaco] *malditos / que não têm graça nenhuma...*, são um acérrimo ataque de Pedreanes ao *erasmismo* em voga, porque na ideologia de Erasmo agora amplamente divulgada, há sinais controversos – signos malditos, signos do mal ou significados mal ditos – que não têm graça nenhuma.

Como já referimos em outro lugar, quando a Igreja abandonou os banqueiros alemães, a partir de 1524, Carlos V lançou uma campanha ideológica contra o Papa Clemente VII que se estendeu a toda a Europa, baseada precisamente nas doutrinas de Erasmo, mas apenas com o objectivo preciso de justificar a guerra contra as decisões da Igreja e do Estado Pontifício. Na aparência, a Espanha e Carlos V, tinham optado pelas doutrinas de Erasmo. Na realidade não! A opção pelas doutrinas de Erasmo despertam da *sua necessidade política* em atacar o Papa, mas também porque, para isso, precisava do apoio dos luteranos, e estes também passavam por Erasmo. Este (re)lançamento das doutrinas de Erasmo, ficou na história da época conhecido por *erasmismo*, é hoje conhecido por

64 Já nos referimos a este assunto em 2008, em: *O Auto da Alma de Gil Vicente. Erasmo, o Enquiridion e o Papa Júlio II*.

65 Além do livro citado na anotação anterior, ver também: *Gil Vicente, O Velho da Horta. De Sibila Cassandra à “Tragédia da Sepultura”*, publicado em 2010.

erasmismo espanhol, e há hoje estudiosos que afirmam que: *o erasmismo é espanhol*. Na realidade, este *erasmismo* foi uma grande campanha de luta (guerra) ideológica, primorosamente preparada pelo governo de Carlos V, com a selecção das pessoas e a sua nomeação para cargos pilares do sistema, incluindo a hierarquia da Igreja espanhola e o controlo da Inquisição, bem como o recrutamento dos letrados (intelectuais) – os irmãos Juan e Alfonso de Valdés, entre outros – que haviam de lançar e defender a sua campanha. Este *erasmismo* termina com a assinatura da *paz das damas* em Cambrai, mais abertamente no ano seguinte para não manchar a coroação do imperador pelo Papa Clemente VII em 1530, todavia iniciaram-se desde logo as perseguições aos *letrados* autores da campanha de luta ideológica, aqueles que assumiram como sua aquela ideologia, e as condenações surgiram em poucos anos para todos aqueles que anteriormente haviam sido nomeados e protegidos de Carlos V.

Um jogo de palavras muito comum na época:

Luteranos ou Pedreanos são ambos Cristeanos, assim se designavam os cristãos e os adeptos de um ou outro ramo da religião (Igreja). Aquele (indivíduo) que faz parte dos Pedreanos é um Pedreanes e assim acontece nesta peça. Portanto, quando Gil Vicente nomeia Brezeanos, passando por Erasmo através do desejo (desiderius, cupido) e através do amor (*ser amado*, erasmus), está com certeza a referir-se ao *erasmismo*, porque de outro modo teria referido Brezeanes, para significar alguém que fazia parte grupo dos Brezeanos. Porém, tratando-se de Erasmo, então o seu cognome será *Breza* – como Pedro em Pedreanos – que nos parece ser um anagrama disfarçado de *Saber*. Gil Vicente querará dizer que o Povo, só e através de um grande desejo e amor pelo Saber poderá alcançar a liberdade (lebre) roubada e perdida... E aquilo que os mais poderosos estão fazendo, usando as ideologias de Erasmo, *porque há aí signos malditos, não tem graça nenhuma*.

Parece-nos ser esta a conclusão que Gil Vicente pretende dar a esta peça, uma vez que estes versos que transcrevemos constituem o fecho da *acção dramática*, o final desta farsa, uma das mais perfeitas, certamente uma *obra-prima* do autor.

Desde finais de 1525 que Gil Vicente critica e alerta para o *erasmismo* em voga, expressando a crítica publicamente em 20 de Janeiro de 1526, formulada muito abertamente em *Templo de Apolo*, pelo absurdo das situações envolvendo um confronto (quatro por quatro alegorias), de um lado o carácter do imperador, muito claramente contra a doutrina de Erasmo e, do outro, o carácter da imperatriz Isabel, virtuosamente perfilhando a doutrina de Erasmo, quando já era comum saber-se que o imperador se afirmava em toda a Europa pelo *erasmismo*.

Agora em *Pedreanes*, no fim desse mesmo ano, a forma de criticar é muito mais subtil e escapa com certeza à maioria das pessoas que frequentam a Corte. Neste caso Gil Vicente pretende deixar uma mensagem a um futuro Povo que seja mais sabedor, num ponto que ainda hoje não foi atingido.

Cronologia das peças mais próximas

Convém situar a farsa de *Pedreanes* no contexto da obra dramática do autor para melhor compreendermos o seu trabalho de criação artística. Depois de *Templo de Apolo* como já referimos, Gil Vicente escreve a *Tragédia de Liberata* para a visita ou a entrada em Coimbra, que muito possivelmente não terá sido representada nesse ano. E, para a substituir, porque não era adequada – referia a divisa de Coimbra – e a Corte haveria de ir a Coimbra noutra ocasião, houve que criar à pressa uma outra peça, que será: *Ciganas* em Maio de 1526.

A farsa das *Ciganas* foi criada para retratar o ambiente e as decisões constantes do Tratado de Madrid de 14 de Janeiro de 1526: a libertação do rei de França Francisco I – o Liberto, que não tem voz na matéria – o seu casamento com Leonor, viúva de Manuel I de Portugal (entre alguns outros casamentos preparados ou prometidos), a definição dos dotes, o estabelecer dos pagamentos pelos prejuízos da guerra e de vassalagem, os acordos de distribuição e alianças de alguns dos Estados europeus, a passagem de muitos deles para o domínio do imperador e, uma reflexão – como uma manifestação do *erasmismo espanhol* – sobre o que devia ser feito com o Estado Pontifício (o burro) de Clemente VII e a Igreja (a burrinha). Quem conhece o que se passou em Madrid em Janeiro de 1526, e assistiu a *Ciganas*, (ou leu a peça) detecta quase imediatamente o *retrato* da situação.

Entre *Ciganas* e *Pedreanes*, embora admitindo que pudesse existir alguma outra obra, não encontrámos outra peça do autor, apenas podemos dizer que Gil Vicente poderá (eventualmente, se não foi a Santa Clara⁶⁶ de Coimbra em 1526) estar a reter e a conservar a *Tragédia de Liberata*, escrita a partir do Natal de 1525 ou de Janeiro de 1526, para ser apresentada na sala onde morreu Inês de Castro.

Pedreanes, como dissemos antes, retrata a situação social e política na Europa decorrente da formação da Liga Clementina em 22 de Maio de 1526, em Cognac, após a libertação em Março do rei de França e, com o apoio do Papa, a afirmação deste, do não cumprimento das decisões assinadas em Madrid, pois, por estar sob prisão, teria sido forçado a aceitar todas as condições. A Liga é claramente para fazer a guerra a Carlos V e aos espanhóis e, sabe-se que o imperador requereu à dieta alemã a suspensão do *édito de Worms* – que ditava a perseguição a Lutero e aos luteranos – para obter dos príncipes alemães o apoio para a guerra contra a Liga Clementina. A dieta alemã está convocada para Agosto em Spira onde serão aprovadas as pretensões de Carlos, dando licença para as tropas de (mercenários) Frundsberg, os lansquenetes luteranos, avançarem para Itália, onde devem chegar em Janeiro de 1527. Isso mesmo consta da peça de Gil Vicente, que há de estar a ser escrita no Verão e terminada antes do Inverno de 1526, portanto, encenada e repre-

66 Não devemos esquecer que Santa Clara, onde terá sido representada a peça, não ficava no interior da cidade de Coimbra, mas na margem do rio Mondego oposta à cidade.

sentada no Outono em Alcochete, algum tempo antes do Natal, *casarás pelo Natal*, diz Pedreanes para Gonçalo, prevendo o acender da guerra – a *feira* – para essa altura. Todavia Gil Vicente previa para depois do Natal...

Gonçalo *Mui mau nadar faz Verão
até meado o Janeiro,
mas agora é o ribeiro* 615
que corta homem como cão.

O Verão deste verso (613) é a Primavera, refere-se à criação da Liga Clementina em 22 de Maio. *Mas agora*, ainda antes de Janeiro, a situação de Gonçalo (Povo) *está de cortar: que corta homem como cão...* Todavia, o mau nadar feito pelo Verão há de chegar *até meados de Janeiro*.

Estes versos levam-nos a afirmar que Gil Vicente ao introduzir na peça o Negro, figurando Lutero, está, como em muitos outros casos,⁶⁷ a *prever* o que se irá passar, – *figurando* um futuro provável – seguindo Aristóteles na *Poética*, quando este diz que a tarefa do *poeta* não consiste em descrever o que aconteceu, senão o que poderá ocorrer, *tanto o que for possível acontecer como o provável ou necessário que acontecesse* ou que venha a acontecer. Em verdade, o dramaturgo conhecendo a *situação trágica* do Povo (Gonçalo), conjuga as técnicas da comédia e da tragédia – *ao que é possível suceder* – ambas descritas por Aristóteles quando este compara o trabalho do historiador com o do artista (dramaturgo):

A distinção entre o historiador e o poeta não consiste em que um escreve em prosa e o outro em verso, pois podemos transferir para verso a obra de Herodoto, e ela continuará pertencendo à disciplina de história. A diferença reside em que um relata o que sucedeu, e o outro o que poderia haver acontecido, daqui que a Poesia (a Arte), seja mais filosófica e de maior dignidade que a História, posto que as suas proposições são do tipo universais, enquanto que as da História são particulares.

Especificando: por proposições universais entendemos a classe de afirmações, e actos, que certo tipo de pessoas (figuras) dirão ou que farão numa situação dada, tal é a finalidade da poesia (do *drama*), ainda que esta atribua nomes próprios aos protagonistas. Isto mesmo ficou claro *na comédia*, pois os poetas cómicos construíram os seus *mythos* a partir de *acontecimentos sucedidos* (e por isso sempre possíveis), e logo incorporaram outros nomes segundo a sua vontade. Na tragédia, os poetas aderiram todavia aos nomes históricos, e por esta razão, ao que é possível suceder, convence porque é fácil de acreditar, porquanto se não podemos estar seguros da possibilidade que algo venha ou não a suceder, *o que já aconteceu é desde logo possível, posto que não haveria sucedido se o não houvesse sido*.

67 Nomeadamente em o *Velho da Horta*, onde apresenta na Corte portuguesa em 1 de Novembro de 1512, o que, supostamente, se estaria a passar em Roma, no Museu do Vaticano – no *jardim das estátuas*, – nesse mesmo dia, o dia da inauguração da pintura de Miguel Ângelo na abóboda da Capela Sistina.

Do exposto, resulta claro e evidente, que *o poeta* deve ser mais o autor dos seus *mythos* ou tramas, que dos seus versos, sobretudo porque *ele é um poeta em virtude dos elementos figurativos do seu trabalho, que são as acções que configura, este é o objecto do seu trabalho.*

O poeta é um criador de imagens antes de o ser do texto, embora só as formule plenamente pelo texto que cria e as cria. E se adopta um tema da história real, se ele escreve sobre factos reais, nem por isso é menos *poeta*, já que alguns factos históricos podem, e muito bem, estar ou estão, na ordem provável e possível dos acontecimentos, pois como dissemos: *o que já aconteceu é desde logo possível, posto que não haveria sucedido se o não houvesse sido*, e nesse sentido, *para esses factos, e para essa época, ele resulta ser o seu poeta.*⁶⁸

A esta peça segue-se *Nau de Amores*, que foi representada em 20 de Janeiro de 1527 pela Entrada em Lisboa da rainha Catarina. Todas estas peças têm como substrato a liberdade humana, seja ela vista pela luta dos povos na perspectiva da sua libertação: *Templo de Apolo*, *Tragédia de Liberata*, *Ciganas* (considerando a situação dos ciganos em Maio de 1526); seja vista pela opressão e exploração do povo como em *Clérigo da Beira*; seja ainda, vista na luta pela livre expressão do pensamento, como em *Nau de Amores*. São lições eternas de consciência humana, na luta pela liberdade do Homem e do seu livre pensamento, enquanto ser de uma sociedade organizada. São também lições de alerta sobre as formas históricas de opressão dos Povos, enquanto classe produtora dos bens sociais (produzidos hoje e ao longo de gerações), enquanto classe construtora do mundo físico transformado, de toda a Cultura, Saber, Tecnologia e Ciência – sobretudo porque são produtos de gerações de Povos, como classe produtora do pensamento humano e por isso recriadora do Homem – de que, um pequeno grupo de gente (de uma classe dominante ao longo de gerações) se apropria (banqueiros e outras elites) em proveito próprio e em prejuízo dos Povos. Em *Clérigo da Beira*, Gonçalo alerta o Povo:

...Gonçalo *Quem se faz mais verdadeiro
crede que é o mentiroso... 630
E nunca vistes medroso
que não finja de guerreiro,
e o ladrão de piedoso.*

Saga da feira

Contudo, Gil Vicente dedica-se a diversos assuntos, a sua obra abrange muitos outros temas e, nem *Templo de Apolo*, nem a *Tragédia de Liberata*, nem *Nau de Amores*, fazem parte do conjunto de peças que agrupamos com o *Clérigo da Beira*

⁶⁸ Transcrito de *Resumo da Poética* de Aristóteles, publicado em 2010, em Gil Vicente, *Auto da Visitação, Sobre as origens...* (p. 158).

numa *saga da feira* (ou dos banqueiros),⁶⁹ a *saga* que se inicia com a definição do *pastoril português*, onde surge pela primeira vez Vasco Afonso, o imperador que tem de ir a Roma (Évora) exigir a sua herança do Sacro Império, herança que o Papa eleito em 1523 (o novo cura) e os Estados italianos (os quatro Frades) põem em causa. Referindo exclusivamente esta *saga*, podemos dizer que ao *Auto Pastoril Português* (1523) segue-se o *Auto da Feira* (1524), e no ano seguinte *Almocreves*, que pode faltar uma peça em 1525 – ou, porque Francisco I esteve preso, não houve motivos para mais que uma sobre a *feira* nesse ano – mas em 1526, segue-se *Ciganas* (os ciganos trocam os seus equídeos, até por dinheiro) e logo a seguir o *Clérigo da Beira*.

Depois, representada em Março ou Abril de 1527 em Lisboa, segue-se ainda nesta *saga da feira*, os *Escrivães do Pelourinho*⁷⁰ que, na sua figuração da realidade histórica, dá continuidade à situação vivida na Europa logo após a que ficou figurada em *Pedreanes*. Excluindo as peças que podem não fazer propriamente parte desta *saga* segue-se ainda *Serra da Estrela* (1527) e, após algumas outras peças que partilham esta *saga* com outras, como *História de Deus e Ressurreição* (1528), ou o *Auto da Festa* (1528) e *Triunfo do Inverno* (1529), a *saga da feira* termina com o *Juiz da Beira* em 1529, com a presença discreta de Vasco Afonso no *Auto*, como um reflexo do que será o tratado de paz entre Carlos V e o Papa (o Porteiro) em Barcelona, e a *paz das damas* no mesmo ano em Cambrai.

Talvez pudéssemos designar também por *saga da Beira*, mas parece-nos mais apropriada a designação por *saga da feira* dado que a questão fundamental tratada por Gil Vicente é o domínio da política pela Banca, primeiro o “distúrbio” provocado pela Igreja, ao tentar trocar os seus banqueiros, e só depois pelas heranças, a que Carlos recebe, a ideia do Sacro Império e, depois, a do burro, o Estado Pontifício. A qual dos Estados de Itália entregar o encargo do governo de Roma, ou melhor, a unidade da Itália ambicionada pelo Papa Clemente VII, como antes tinha sido objectivo do Papa Júlio II.

69 Na época, os banqueiros são grandes mercadores estabelecidos nas cidades com as feiras com maior volume de comércio (por grosso), a sua acção cobre a produção de moeda e os movimentos cambiais, a emissão de cartas de crédito, empréstimos a juros, etc., representam-se nas feiras onde lançam os produtos em que investem, ou comprando na produção – longínqua – ou investindo na produção. São eles que detêm o *cabedal* (capital) disponível.

70 O *Auto dos Escrivães do Pelourinho* é uma peça impressa por António Alvares em 1625, como de autor anónimo, como muitas outras peças quinhentistas. Desconhecemos a existência de impressões anteriores, pois tomámos conhecimento da peça em 2007, ano da sua publicação pela INCM, em colecção dirigida por José Camões, *Teatro Português do Século XVI*. O texto respeita a impressão original, das suas falhas, de cortes sofridos, de muitas pequenas alterações em parte significativa dos versos (com consequências na métrica e em algumas palavras, em especial nas falas do Negro), e de outros terão sido suprimidos. Tudo isto, muito possivelmente, porque a impressão mais antiga que se conhece se terá baseado em algum manuscrito muito usado por companhias de teatro, e saltimbancos, e recopiado ao longo de vários anos.

Em *Juíz da Beira*, na última peça da *saga*, o Juiz Pero Marques adia mais uma vez, para melhores tempos, uma decisão sobre o burro, a quem entregar os Estados da Igreja. E, assim não será tanto o poder imperial (a *Beira*) que estará em causa nas peças de teatro, embora nelas se comece a observar um protagonismo crescente das personagens que figuram Fernando de Habsburgo em detrimento daquelas que figuram Carlos V, com toda a certeza correspondendo à realidade histórica observada pelo autor das peças.

Sublinhamos a pertença de *Escrivães do Pelourinho* à autoria de Gil Vicente,⁷¹ pela sua perfeita integração na sua *História da Europa*. Pois, integra-se exactamente nesta *saga da feira*, com o mesmo tipo de elaboração da *acção dramática*, preenchendo o mesmo *lugar* e dando sequência ao *tempo* do desenrolar da *acção* da peça anterior, exactamente com a mesma tipologia de elenco e *acção* não descritiva, em suma, no contexto das obras, dando continuidade e perspectivando as peças seguintes. Vamos mesmo encontrar algumas das personagens de *Clérigo da Beira* no *Auto dos Escrivães do Pelourinho*, confirmando, completando e enriquecendo a caracterização dos figurados, como o Duarte (Fernando de Habsburgo), a Velha (Veneza) e o Negro (Lutero).

Além disso, nenhum outro autor do seu tempo alcançou, nem de perto, alguma das técnicas, ou do saber, nem uma Arte semelhante à do *mestre da Corte*, para poder construir ou reconstruir os *Escrivães do Pelourinho* e, assim, o integrar na *História da Europa* escrita por Gil Vicente.

Podemos afirmar, sem margem para erro, que não teria sido possível a nenhum outro autor da época – nem de época um pouco posterior – deter os conhecimentos *específicos* sobre a obra de Gil Vicente, seja pela necessidade de integração de um enredo na sua *mythologia*, seja pelo conhecimento dos acontecimentos sociais, políticos e ideológicos em curso – em cada momento a figurar numa peça – seja pelo sentido em criar um *mythos*, seja ainda, e sobretudo, pelas características da interpretação da realidade histórica do seu tempo e pela capacidade de criar e representar uma *acção dramática*, para, com tudo isso, poder integrar uma peça de teatro alheia, no contexto da obra do *mestre da Corte*.

71 Em *Teatro Português do Século XVI*, INCM 2007, antes da publicação dos nossos estudos, José Camões, além de apresentar um bom estudo sobre as mudanças da Feira da Ladra do Pelourinho Velho para o Rossio, correctamente, considerou a data da peça possível em 1527, pela referência das personagens a Francisco do Casal, meirinho das cadeias na época, mas colocou como hipótese de estudo, a autoria de *Escrivães do Pelourinho* a Ribeiro Chiado. Lembramos que as peças do Chiado são quase todas, *senão todas*, rapsódias (trechos não compreendidos e até modificados) das peças de Gil Vicente. Um pouco como ainda hoje fazem alguns encenadores, *rapsodos*. Se dizemos, *senão todas*, as do Chiado, é porque desconhecemos muitas peças de Gil Vicente, que se perderam, destruídas pela Inquisição.

Estrutura da peça

Esquema:

	Prólogo
1º. Episódio	Clérigo e o Filho.
	I – Parte
2º. Episódio	Gonçalo e o Clérigo
3º. Episódio	Gonçalo e os rascões (encaixado no segundo episódio).
	II – Parte (Re-inicia com o canto do Negro – separador)
4º. Episódio	Gonçalo e o Negro.
5º. Episódio	Gonçalo e Pedreanes (fecha os episódios).
	Epílogo
	Conclusão
	Êxodo

Descrição – Trama do mythos e enredo

Esta peça está muito bem estruturada, é de uma perfeição exemplar, com o *corpo* da *acção dramática* focado em Gonçalo, com ele se inicia o *drama* e com ele termina, quando ele, antes da sua saída de cena, finaliza: *Ora fiaí de rascão / que farpa todo o pelote / e não se farta de pão* (na estrofe 174e). O que se segue é um **Epílogo** (a partir do verso 780) que envolve necessariamente a *acção dramática*, pois trata da aliança tácita (ou não), que, por intermédio da *religião* de *Pedreanes* (do *Templo de Apolo*) terá sido estabelecida entre o imperador Carlos V e a Corte portuguesa, para que os portugueses contribuíssem para o pagamento das ambições imperiais dos Habsburgo (Carlos e Fernando), agora convertidas em despesas com a guerra que se prepara (*feira*), sublinhando o carácter submisso de alguns dos responsáveis pela posição política de Portugal (pelo dote de casamento de Isabel de Portugal, a aliança submissa), e dos que se opuseram às decisões da Corte, pois como se diz na peça: *e quais são mais namorados / e assim os que o não são*. De entre os citados, a que se devem juntar os já antes referidos pelo Negro, não terá sido apenas o Conde do Redondo que se terá oposto: *Esse conde, e outros assi, / por agora hão de ficar... / D'outrem podeis perguntar...*

No Epílogo há ainda que sublinhar a **Conclusão**, ou uma moral da peça,⁷² com uma referência a figura de Brezeanos. Porque, o verso: *no cabo da conculusão* (895), finaliza *no cabo* (na ponta) com tudo o que havia a dizer sobre os da Corte portuguesa, pois, pondo ponto final, por último Almeida quer saber sobre Gaspar Gon-

⁷² Sobre os conteúdos ou a moral da peça, estamos sempre a pronunciar-nos e sublinhámos para sua observação em *Outros primores da farsa*.

çalves, fechando o grupo destas intervenções dizendo: *Desejo sabê-lo em cabo* (891)... Assim, *no cabo da concurusão* (895), aponta também para o início (a ponta, *cabo*) da conclusão, que diz respeito ao Saber (Bresa) que só funciona através do desejo e do amor – desejo e amor pelo Saber – que anda agora pelos enganos, *e é tomado da lua, / muito seco dos espíritos*. E por *Fim* o Êxodo.

Esta peça é uma farsa – com muitos, muitos *outros primores*, – constituída por cinco episódios. Tem início com um extenso *prólogo*, que inclui em si o primeiro episódio formado por um diálogo entre o Clérigo e Francisco. Pois, pela nossa análise, não se deve agrupar o primeiro episódio numa primeira parte da peça, porque a acção global da farsa só se inicia com o fim do diálogo e a saída de Francisco de cena. Temos de considerar que a *acção dramática* da peça, que tem como protagonista o Povo, o seu *drama*, só se inicia com a entrada de Gonçalo, no primeiro diálogo deste com o Clérigo.

Assim, o *prólogo* (o primeiro episódio) ao contrário do é norma nas peças da época, sendo introdutório, não é meramente descritivo, – não é desprovido de acção – apresentando uma (outra) *acção dramática*, muito específica, que envolve e incorpora como suporte ou fundamento, a acção principal do drama que constitui o corpo da *acção dramática* da peça.⁷³ Então o prólogo, situa o ambiente, o lugar, o tempo e o contexto de toda a *acção dramática* desta farsa, com certeza, uma das mais perfeitas de Gil Vicente.

O prólogo tem três partes, sendo a primeira subdividida também em três, com um primeiro diálogo entre o Clérigo e Francisco, depois o monólogo do Clérigo e, com a reentrada de Francisco, o segundo diálogo até à *reza sarcástica* das matinas. Estas dividem-se em duas partes, a *cantata* e depois a parte discursiva. Por fim a última parte do prólogo, com o diálogo de recados para a Mãe de Francisco, a que é posto termo com a entrada de novos figurantes – Marcos Esteves da Corte – e a dispersão dos intervenientes, saindo Francisco de cena para não voltar.

A *acção dramática* do prólogo expõe a situação derivada da Liga Clementina acabada de ser formada, com Génova (a *foroa*) esquecida, mas recuperada para o lado da Liga pelo rei francês a pedido, ou por exigência do Papa, passando pela Igreja (mãe de Francisco). De sublinhar na *acção* a situação da Igreja de Roma, sempre orientada pelo Papa (Clérigo), mas fazendo passar todas as recomendações (recados por intermédio de Francisco) através do rei de França, tratando do que se deve passar em Roma de modo a ter tudo preparado para a *feira*. Para além desta

73 Seguindo Homero, pela *Poética* de Aristóteles, (Gil Vicente ou) *Homero é o único poeta que não ignora o que lhe compete a ele fazer. De facto, o poeta, em si, deve dizer o menos possível, pois não é através disso que faz a imitação* [figuração]. *Os outros intervêm, eles mesmos, durante todo o poema* [descrevendo, dando um carácter descritivo à sua obra] *e imitam* [figuram] *pouco e raramente. Ele, pelo contrário, depois de fazer um breve preâmbulo, põe imediatamente em cena um homem, uma mulher ou qualquer outra personagem e nenhuma sem carácter, mas cada uma dotada de carácter próprio*. Da *Poética* de Aristóteles, (p.94), tradução de Ana Maria Valente, Ed. Gulbenkian.

acção de vai e vem de Francisco em Itália, há ainda a paródia da reza das matinas, que constitui uma descrição dos pedidos de financiamento para a guerra, dos apoios obtidos e requeridos, das dificuldades em obter ajudas, etc..

- Clérigo *Venite exultemus.*
Que cães e furão que temos 90
para tempo de mester...
- Filho *Domine dominus noster,*
nos dê com que os manter
e coelhos que levemos.
- Clérigo *Celi enarrant gloriam Dei...,* 95
não cuide Papa nem Rei
que está no cume da serra.

Como se pode ler, as matinas são uma verdadeira paródia aos salmos, que segundo José Camões se constroem arremedando a estrutura (seguindo a ordem) das *Horas de Nossa Senhora*.⁷⁴ Nesta paródia à religião, o Papa e o rei de França são caricaturados – numa farsa também ao carácter da religião – a pedir ajuda a Deus para a guerra onde, na oração, planeiam a obtenção de meios e de aliados, o dinheiro da corrupção e de impostos, etc., preparam o saque, pois não se cuidam já a dominar o território (*cume da serra*) de Itália (Sacro Império Romano), e assim, ao mesmo tempo que rogam pelo apoio financeiro para manter o Milanês (cães), o Genovês (furão) e os crentes recrutados (coelhos) pelo Estado Pontifício, vão descrevendo as alianças e os esforços já feitos na Liga Clementina.

Os versos que transcrevemos a seguir ilustram o que dissemos, tratam do recrutamento dos *coelhos*, dos fundos necessários à guerra, da corrupção e das cobranças possíveis. Porém, depois expõe-se a *descrição* dos apelos a Henrique VIII, o *beato imaculado* (*defensor da fê*), para o empréstimo de tropas de mercenários (*seu mulato*) e as suas respostas no sentido de não participar na guerra, *não o em prestar sem dinheiro*, sem que lhe paguem os custos.

- Clérigo *Se beato immaculato*
me emprestasse o seu mulato...,
mas não sei se quererá.
- Filho *Iam lucis orto si dará*
em que leves ti e o fato. 140

⁷⁴ Em *As Obras de Gil Vicente*, edição da INCM, 2002.(v. 5, p. 67).

- Clérigo *Dixi dominus que tinha
uma muito boa asninha
não cede a dextris meis.*
- Filho *Donec ponam, tem seis,
e mais uma mulatinha. 145
Vede se as havereis.*
- Clérigo *Beatus vir que tem sendeiro
que lhe aparou Deos Deorum.*
- Filho *Abet consilium impiorum
não o emprestar sem dinheiro. 150*
- Clérigo *Deus in nomine tuo dê graça
salva-me na tua faca.*
- Filho *Com dous arráteis de vaca
escusarieis a caça.*

De seguida, finalizam-se as matinas e fazem-se, de forma figurativa, as recomendações para a preparação das forças e da estratégia a seguir pelo Estado e pela Igreja. E, se nem sempre consideramos importantes as fontes *literárias* a que Gil Vicente muitas vezes recorre, porque a construção das suas peças nada têm a ver com tais recursos, a não ser quando as peças tratam directamente das ideologias publicadas no seu tempo – como é o caso do *Auto da Alma*, com a paródia ao *Enquiridion* de Erasmo, e muitos outros casos,⁷⁵ – nesta peça o autor apenas evoca alguns elementos, para o seu público, de uma das obras mais recentemente chegadas ao conhecimento da Corte, *donde sé que el saber sopra*.

O recurso veio a propósito das matinas, ou estas a propósito do Clérigo, e é expresso pelas recomendações a Francisco, o que Gil Vicente explora ao máximo, iniciando com os versos: *Dize-lhe que se eu tardar / que tanja a béspora e repique / muito bem, por que nam fique / a festa sem repicar*. (185) ...prosseguindo, e terminando em: *E que alimpe bem a pia, / nam asse sempre castanhas*, (205) */ e tire as teas d'aranhas / à mártel santa Luzia. // E solte a cabra também / que está presa pola estola, / e logo, nam seja tola*, (210) */ que correja tudo bem*.

São ao todo trinta versos que, em verdade, textualmente, não encontram relação com obras de outros autores, todavia, eles de certo modo *correspondem*, na *acção recomendada* e extensamente explorada, às reflexões da personagem do frade da comédia *Mandrágora* de Maquiavel, no início do quinto acto:

⁷⁵ Desde logo, todas aquelas peças que tratam directamente das obras de Erasmo: *Alma* (*Enquiridion*), *Cassandra* (*Elogio da Loucura*), *Frágua* (*Sobre o Livre Arbitrio*), *Nau* (*Hyperaspistes*), *Jubileu...?*, *Floresta* (*vida e obra de Erasmo*, entre outros temas), e talvez mais ainda; mas também outras, como as que se apoiam em romances de cavalaria, etc..

FREI TIMÓTEO – Não pude em toda a noite pregar o olho, tão grande era o desejo de saber como Calímaco e os outros se saíram. Passei o tempo em várias coisas: disse matinas, li uma vida dos Padres da Igreja, fui à igreja e acendi uma lâmpada que se tinha apagado, mudei o véu a uma Virgem que faz milagres. Quantas vezes recomendei a esses frades que a conservem limpa!...(etc.)⁷⁶

Comparando os autores, e estas obras, verificamos que a diferença fundamental é que, em Maquiavel embora haja acção aparente e drama entre a cena e o fora de cena, todo o seu teatro (em *Mandrágora*) é descritivo, a sua obra é sobretudo *literária*, descrevendo as acções das personagens, enquanto que esta obra de Gil Vicente é *acção dramática* em cena – Arte do Teatro – isto é, em geral, nas obras do português não se descrevem os antecedentes ou que já sucedeu, nem o que está sucedendo nem o aquilo que irá suceder... Tudo sucede em cena!

É evidente que esta peça de Maquiavel, só publicada em 1524, nada tem que se possa relacionar com a *acção* da peça de Gil Vicente, apenas se notando alguma relação no modo como, o frade de uma e o clérigo da outra, encaram a sua vida religiosa, portanto, aqui nas recomendações do Clérigo a Francisco, a eventual reminiscência de uma leitura de *Mandrágora*. Em verdade, esta ideia surgiu-nos porque na peça de Gil Vicente que se segue a esta, – pelo seu *mythos* e na data da sua produção, o *Auto dos Escrivães do Pelourinho*, – na personagem do Ratinho estar figurado Maquiavel, que se pronuncia na peça pelo Estado de Florença e, se o identificámos, foi porque aí a sua figura surge bem caracterizada como Calímaco, o protagonista de *Mandrágora*, quando, no início do quarto acto, se lamenta dos infortúnios da sua paixão e expõe os seus temores e esperanças.⁷⁷

Contudo nem o Papa nem Francisco tiveram tempo de preparar a defesa de Roma (mãe), como recomendava o Clérigo a Francisco, que devia ir a Roma para que a mãe tivesse tudo preparado (para a Igreja) receber bem as forças opositoras. Marcos Esteves avança em direcção ao Clérigo – o Cardeal Colonna avança em Roma fazendo o Papa recolher-se no Castelo de Santo Ângelo em Setembro de 1526 – mas antes desse encontro suceder, já Francisco com o furão (Génova) e os cães (Milão) terão desaparecido de cena, pois, no mundo real os franceses foram vencidos no norte de Itália em Julho de 1526 pelas tropas imperiais. Francisco sai de cena mas o Clérigo mantém a sua presença, ocultando-se...

Ficaram definidos por este extenso prólogo, construído em acção, o lugar, o tempo, a situação e o contexto da *acção dramática* da peça. Não é a primeira vez que Gil Vicente apresenta um *prólogo* sob a forma de uma *acção dramática*, que situa o *lugar* e o *tempo* da *acção* global da peça, mas é talvez a primeira vez em

76 *A Mandrágora*, Maquiavel, tradução de Carmen González. Editorial Estampa, 1970.

77 Mais adiante vamos tratar este assunto com uma análise breve e muito esquemática do *Auto dos Escrivães do Pelourinho*.

que o prólogo fica preenchido por um episódio completo, pois, como dissemos, o episódio expõe a situação e o contexto onde se vai desenrolar o *drama* de Gonçalo.

Pelo conhecimento que adquirimos, e no seu estado actual, Gil Vicente sempre que na sua obra dramática *figura* questões relacionadas com a Itália, pondo na acção a intervenção dos seus Estados ou dos seus governantes, evidencia ser a favor de uma nação italiana unida. Esta peça, como as outras, também mostra essa motivação do autor. Sendo a luta do Papa pela união da Itália, a personagem de Gonçalo (Povo) é ao mesmo tempo afilhado do Clérigo, que é chefe do Estado Pontifício, neto da Velha Brancanes, Veneza, e leva a vender à feira a Lebre do seu pai, os Capões do cunhado e da cunhada, estabelecendo assim o autor as relações familiares com os restantes Estados italianos. Entre as personagens (e as referências) que figuram os Estados italianos e Gonçalo, há aceitáveis relações de convivência, embora compartilhando ou criticando a sua desdita. Assim o observamos no segundo episódio, do Clérigo com Gonçalo, evidenciando-se o paternalismo do Clérigo em relação ao afilhado, e o mesmo acontece nas relações entre a Velha (protectora de Cecília, Florença) e Gonçalo.⁷⁸

O *conflito* essencial do *drama* reside nos confrontos do Povo com os estrangeiros em Itália, que na *acção dramática* se figuram com os abusos, a zombaria e o espoliar dos bens de Gonçalo. Todavia, a Itália e os esforços pela união estão valorizados, pois no primeiro episódio, é o Clérigo que exige a foroa e é ele que dirige os cães e os manda embora. Francisco é tratado como moço de recados, e sai de cena, figurando a fuga às tropas imperiais, não havendo confronto *de facto*, mas uma fuga de Francisco, que é posto fora de cena com o furão e com os cães. Enquanto que no segundo episódio, não há conflito entre o Clérigo e Gonçalo (padrinho e afilhado, ambos italianos) e observa-se um certo paternalismo do Clérigo para com o vilão, tanto no primeiro encontro como no segundo, falando o vilão com certa independência porque se julga muito conhecedor e apto ao desempenho do seu recado. Os conflitos acontecem entre Gonçalo e aqueles que se opõem à liberdade da Itália em decidir o seu próprio futuro: primeiro com os rascões que figuram os governantes da Espanha e da Alemanha, o projecto do Sacro Império.

Assim, no terceiro episódio está figurado o confronto principal, o primeiro que acontece e que tem por base a feira do Paço. E por ela (pelo domínio da Banca) e nela, com os irmãos Habsburgo, com Carlos e Fernando, figurados nos rascões do Paço, Almeida e Duarte. Pela feira, perante a assistência dominante, Margarida de Habsburgo (mulher do amarelo), dos banqueiros Fugger (o senhor sapateiro) e até de Henrique VIII (o do saco de palha), onde os manos rascões se coordenam para

78 Os restantes Estados italianos não estão em condições de intervir na defesa de Gonçalo, porque Nápoles está dominada pelos espanhóis e, de momento, também Milão. Enquanto que Génova e Florença tentam repelir os franceses, contra a aliança do Papa Clemente VII com a França. Assim, os Estados, referenciados na peça como os familiares, não têm intervenção na acção do *drama* de Gonçalo, senão nas ameaças, pois nem há acordo entre os seus governantes.

melhor espoliarem o néscio vilão, levando a cabo o roubo da Lebre de Gonçalo e, depois, de tudo o resto que lhe pertence.

O segundo confronto, surge no quarto episódio, dá-se com o Negro (Lutero). Contudo, pelo aviso do Clérigo, um conflito existe latente, desde logo entre ele e o Negro, ao qual o Gonçalo está alheio. Pois o Clérigo (o Papa) avisa-o: *Se topares lá em fundo / um negro, põe-te a recado, / porque é um perro malvado, / o maior ladrão do mundo.* (435) // *Não olhes no que falar, / que é muito falso o cabrão...* Isto é, o confronto com o Negro resulta sobretudo de um conflito entre eles, entre o Clérigo (Papa) e o Negro (Lutero). Gonçalo não leva a sério o aviso, o Povo sempre confia abertamente em quem se apresenta doutrinando, ou dando-lhe *lições*. E dessa confiança sai lesado, que ele lhe rouba a roupa, a bolsa, o pente, o cinto, etc.. Deste confronto sai em pelota a tiritar de frio...

O terceiro confronto, no quinto episódio, com Pedreanes é mais subtil. Embora haja um pacto tácito entre Pedreanes e Gonçalo, através da Velha, o vilão terá de se obrigar a tudo o que é decido para o seu futuro, verificando-se depois que existe uma aliança muito firme entre os irmãos rascões e Pedreanes. Isto é, Gonçalo (Povo) está manipulado e submetido aos rascões do Paço (aos Habsburgo, ao império) através de Pedreanes, o Povo está cativo da *religião* (neste caso da de São Pedro).

Depois destes confrontos surge o *epílogo*, que expõe a concertação por intermédio de Pedreanes (da religião) entre os rascões (Carlos e Fernando de Habsburgo) e a Corte portuguesa, no sentido de alcançar os financiamentos através dos amores entre Portugal e Castela, um assunto que já tratámos linhas atrás.

Por fim, a conclusão com a moral da peça – atrás descrita – e o Êxodo.

Cenários

Pela sua forma aparente, o enredo, e pelo *mythos*, o cenário da peça é todo ele em ambiente natural, ao ar livre: havendo (1) uma área de paisagem natural com moitas (e arvoredos) vendo-se ao fundo um ribeiro que passa perto e, do outro lado, uma feira montada, que serve ao primeiro, segundo e quarto episódios; e (2) uma outra área com ambiente de feira montada no pátio de um palácio, estando visível o palácio, que pode e deve ter figurantes, e que servindo ao terceiro e quinto episódios, servirá até ao fim da peça, neste último o ambiente de feira (que pode já ter terminado) pode ser substituído por convívio.

Convém ter presente que o ambiente principal é a feira, tudo se passa no seu ambiente ou proximidade, tudo para ela se encaminha ou de lá vem. Nela estarão presentes os figurantes, em especial a *mulher do amarelo* e o *senhor sapateiro* com a sua banca de *cabedal* para os cambios e outras operações financeiras.

Como o terceiro episódio está encaixado no segundo há de ser criado um mecanismo que *desloque*, ou mova, o cenário ao mesmo tempo que Gonçalo se des-

loca de modo a evidenciar uma maior distância percorrida. A mesma técnica (ou usando variantes) pode ser aplicada em todos os outros casos uma vez que tudo se relaciona com os percursos, o destino ou a desdita de Gonçalo. Esta técnica (ou outra do género) há de servir para sublinhar o protagonismo de Gonçalo e todo o seu pesado falhanço, pronunciando-se assim também o tempo nas deslocações entre os episódios com algumas paragens da personagem (em simultâneo com o movimento dos cenários), para seu descanso ou para apreciar a paisagem, até colocando aí algumas das suas falas, o que servirá também como uma facilidade para accionar o mecanismo com os segmentos do cenário.

Não sabemos como terá Gil Vicente resolvido a questão, porém como a peça terá sido concluída e representada em Alcochete, e muitas das suas peças foram representadas nos pátios interiores dos palácios (e claustros), com a sua fonte ao centro, como em *Velho da Horta* figurando o *jardim das estátuas*, ou em *Dom Duardos*, em *Amadis de Gaula*, e em algumas outras peças, acreditamos que esta tenha sido representada ao ar livre (como o *Auto da Alma*), ao entardecer, pela introdução na acção de uma referência ao banho de Gonçalo no ribeiro, onde irá supostamente beber, possivelmente um dos variados ribeiros que então deviam existir, ou a sua intervenção faz apenas referência ao ribeiro de Pegos Claros que também entra no estuário do Tejo em Alcochete. Na peça, Tejo é também nome de cão. E, deste modo, todos os cenários podiam ser dados pelo ambiente existente e as deslocações de Gonçalo, como antes as personagens do Clérigo e de Francisco, apenas teriam de se fazer, passando o protagonista para o local onde se desenrolaria cada uma das cenas, e, estes locais, dispostos à volta dos membros da Corte, seriam previamente preparados para aquelas representações: (1) a paisagem vista de frente a partir do palácio; (2) a frontaria de serviço do palácio; e os membros da Corte colocados lateralmente em relação à frente de serviço do palácio.

Qualquer que tenha sido a solução criada por Gil Vicente, a nossa preferência vai para os mecanismos de movimento do cenário, e hoje, modernamente, isso é muito mais fácil de realizar. De forma simplificada podem usar-se projecções de vídeo para obter tanto parte dos cenários como os seus movimentos.

Concluindo

Neste *Auto de Pedreanes*, o autor apresenta-nos a situação política que se vivia em Itália entre Junho e Agosto, ou início de Setembro de 1526. Entre algumas batalhas e outras campanhas militares, preparam-se as forças para a guerra (*a festa*) que vem na sequência da formação da Liga Clementina, em Cognac em 22 de Maio, após a chegada a França em finais de Março do seu rei Francisco I.

Da peça sobressai a desdita do Povo, os seus infortúnios, vítima de um conflito que tem as causas mais próximas: (1) na escolha pelo Papa de novos banqueiros

para a Igreja (*Auto da Feira*, 1524), abandonando a Banca dos Fugger, aliado dos Habsburgo da Áustria e Alemanha em favor da Banca italiana e francesa; (2) na tentativa do chefe do Estado Pontifício (Roma), o Papa Clemente VII, de expulsar os espanhóis de Itália, e de abandonar a ideia do Império, com o expresso objectivo de unir a Itália, todavia, aliando-se à França para poder alcançar uma vitória militar; (3) na reacção imperial a estas decisões do Papa, e para combater aquela aliança e recuperar o domínio sobre a Igreja de Roma, Carlos V, aparentemente toma o partido da Reforma, pelo ponto de vista de Erasmo – promove o *erasmismo*, – mas alia-se aos príncipes luteranos da Europa para obter as forças militares necessárias aos combates em Itália.

Contudo, de qualquer dos pontos de vista, o que está em causa é uma tentativa de libertação da Itália do domínio económico da Banca estrangeira, dos banqueiros que dominam as principais feiras da Europa, dominando também os Estados europeus aliados de Carlos V, mantendo a hegemonia dos Habsburgo e das suas forças políticas (por meio de alianças, casamentos) ou militares (dominados pelos seus exércitos) impondo o seu Império na Europa. Para alcançar o seu objectivo, o Papa aliou-se com Francisco I de França, uma vez ele dispunha das únicas forças militares capazes de fazerem frente ao Império.

Gil Vicente capta a realidade e figura de forma magistral a situação, já o tinha feito no Natal de 1524, em *Auto da Feira*. São os três amigos que se viram contra Roma. Agora em, *Clérigo da Beira*, estes três amigos estão presentes na feira: pensamos que estão figurados por aquelas três figuras a quem Gonçalo se dirige perguntando se viram a Lebre, ou o rascão com ela, e são eles: (1) o *domínio financeiro e económico*, pela Banca alemã (antes a Banca da Igreja) que contra a vontade do Papa se quer voltar a impor em Roma, e que, agora está figurado no *senhor sapateiro*; (2) o *domínio político e militar*, pelas forças imperiais (Sacro Império Romano Germânico, o imperador havia de receber o título de rei dos romanos) e pelos seus apoios, que se reflectem em oposição à vontade do Papa, de Roma, e que, agora está figura do na *mulher do amarelo*, afinal a mulher que representa o mais forte Poder do Império; (3) e o *domínio ideológico (religioso)*, a doutrina dos reformadores, agora luteranos, e seus derivados, contra Roma, e que aqui está figurado naquele *do saco de palha*, afinal a *palha* tem esse mesmo sentido – palavras ocas – também em *Almocreves*, e além disso Henrique VIII é o *defensor da fé*, mas os movimentos de luteranos crescem em Inglaterra.

Como o vocabulário que utilizámos pode parecer avançado para aquela época, podemos usar uma linguagem mais próxima daqueles tempos, dizendo que Roma em *Auto da Feira*, tem contra si os seus três velhos amigos: (1) o *dinheiro*, os banqueiros Fugger (os alemães desde o Papa Júlio II, antes os banqueiros haviam sido italianos); (2) o *poder*, os políticos europeus mais poderosos, os Habsburgo; (3) a *doutrina*, as lutas pela reforma da Igreja (Savonarola, Erasmo, Lutero, etc.).

Resumindo: em *Clérigo da Beira*, o autor apresenta em primeiro lugar a aliança entre o Papa e Francisco I de França, sempre sublinhando as questões financeiras nas suas matinas, figurando as bases da acção, o seu lugar e tempo, depois, a entrada de Gonçalo na *acção* para *participar na feira*, dirigindo-se (1) à *feira do Paço* (lugar privilegiado dos banqueiros, mercadores), assinalando na peça o lugar onde os roubos hão de acontecer, com o *sapateiro* e outros a assistir, (2) depois, já no local, mostra quem lhe rouba a liberdade, e como, pelo assalto, é espoliado de todos os seus bens pela actividade da gente do Paço, pelos líderes do Sacro Império, e (3) como se não bastasse, Gonçalo confronta-se com um enorme arrazoadado de doutrinas orientadas pelo Negro, que vem ao seu encontro (domínio ideológico) com recomendações, mas que acaba por lhe roubar tudo o resto deixando-o completamente em pelota. Por fim, no último episódio, volta a sublinhar o poder da banca italiana (1) com Veneza, e Florença manietada pelos Medici e por Pedreanes; (2) as alianças do poder político imperial e o seu financiamento em Portugal; e (3) a referência à campanha ideológica em curso com Brezeanos.



Sobre o *Auto dos Escrivães do Pelourinho*

A *acção dramática* da peça tem, como lugar aparente, a *nobre Feira / que há sobrenome Ladra* (segundo o patife do Duarte), a Feira da Ladra em Lisboa, o que constitui uma outra figuração muito semelhante àquela apresentada em Évora no Natal de 1524 – o *Auto da Feira* – a que Gil Vicente deu então o nome de Feira das Graças, e como então dizia o Tempo, falando em nome de quem a rege:

Tempo *Em nome daquele que rege nas praças
de Anvers e Medina as feiras que tem
começa-se a feira chamada das Graças
à honra da virgem parida em Belém.* 185

Fala em nome dos banqueiros alemães, em especial pelos banqueiros imperiais, em 1524 Jacob Fugger e agora, no Inverno de 1526 para 1527, com a morte de Jacob em Dezembro de 1525, o seu sobrinho Anton Fugger assume a direcção dos negócios da Banca. Portanto, para Gil Vicente, quer seja a *Feira das Graças* quer a *Feira do Paço*, ou a da Ladra, trata-se sempre da mesma Feira, é portanto a mesma *feira* onde o néscio Gonçalo (o Povo) é espoliado em *Clérigo da Beira*. Trata-se de figurar a *feira imperial* que é dirigida – por quem a rege – pela Banca dos Fugger. Então o lugar da *acção dramática* de *Escrivães do Pelourinho* é o Sacro Império Romano Germânico, cujo coração está em Itália, no lugar mais vivo da renascença, entre Roma (a cabeça), Veneza e a Lombardia, tendo o seu centro na Toscana. Estas regiões de Itália (lugar das guerras) é o lugar da Feira, e o tempo da peça decorre num qualquer dia, dos últimos de 1526 ou dos primeiros de 1527. A situação política é de expectativa.

Quando esta *saga da feira* começou, no Natal de 1523 – com a eleição do novo Papa, – ficou definido, digamos, a *campo da acção*, quando a Ama de Vasco Afonso (Carlos V) o manda a Évora (Roma) a exigir a sua herança (a Itália e a Igreja, como partes integrantes do *Sacro Império*) que alguém – o novo cura (o Papa) lhe quer tirar: *que minha ama / me dixе lá em Almeirim, / nam sei como se ela chama:* (65) // *Vai sandeu, / a Élvora por alvaral / del rei, que te dem o teu / como* [quando] *passar o Natal... / E a isto vinha eu...* (70)

Esta referência à ida do rei para Évora (*exigir o que é seu*) está aqui presente em *Escrivães do Pelourinho*, e se em *Clérigo da Beira* o tema, no seu âmago, anda à volta da Itália (território) e do seu Povo (Gonçalo) que está sujeito a todos os roubos e sacrifícios, nesta peça que se lhe segue, mantém-se a questão da Itália, mas agora tudo anda à volta da sua **Senhora**, a Igreja de Roma. E, excepto o Parvo e,

de certo modo, o Moço do Escudeiro, todos os outros querem aquela *Senhora*, pois a Velha quer o seu Gonçalo da Cortiçada (o Papa), o patife do Gonçalo que anda a jogar contra o Duarte, mas que já perdeu a sua mesa (Banca) noutros jogos e agora anda a tentar recuperá-la, ao jogo nas feiras, como diz o seu escrivão. Também o Ratinho se chama Gonçalo, tem o mesmo nome que o patife (Gonçalo) que figura o Papa, por ser uma figuração de Florença, ainda governada pelos Medici, em nome do Papa e de seus sobrinhos menores – Alexandre, n.1510 e Hipólito, n.1511,⁷⁹ – por alguém, em cuja equipa está Nicolau Maquiavel.

<i>Esquema</i>	<i>Observações</i>	
Prólogo	O Duarte, de <i>Clérigo da Beira...</i>	
I – Parte	Expondo a sua mudança de vida.	
1º episódio – Diálogo dos patifes		
2º episódio – Diálogo dos escrivães		
II – Parte	Cantiga do Negro	
3º episódio – Escrita das cartas	Seis cartas / seis cenas.	
Êxodo	Cantiga do Parvo, sua acção e saída.	
Personagens Os figurados		
Duarte	Fernando Habsburgo	Alemanha / Pelo imperador
Gonçalo	Clemente VII	Liga Clementina (1)
Primeiro Escrivão	Medici	Banqueiros italianos e franceses
Segundo Escrivão	Fugger	Banqueiros do Sacro Império
Fernão Capado, Negro	Martinho Lutero	Reforma (luterana), pelo imperador
Moço	Thomas Wolsey	Inglaterra, Liga Clementina (6)
João Lourenço, Vilão	Francisco I	França, Liga Clementina (2)
Ana Afonso, Velha	República Veneziana	Veneza, Liga Clementina (3)
Afonso Gil, Atafoneiro	Francesco II Sforza	Milão, Liga Clementina (4)
Gonçalo, Ratinho	Nicolau Maquiavel	Florença, Liga Clementina (5)
Parvo	Charles de Lannoy	Nápoles / Pelo imperador
Senhora	Igreja de Roma	a quem eles escrevem
Feira da Ladra	Feira das Graças	Criada no <i>Auto da Feira</i>
Évora	Roma	Do <i>Auto Pastoril Português</i>
Alcaide Velho	Jacob Fugger	Substituído por Anton Fugger 1526.

79 Clemente VII antes de ser Papa, em 1523, – Cardeal Júlio de Medici – governava Florença em nome dos seus sobrinhos, órfãos de Lourenço II de Medici, e ao seu serviço tinha Nicolau Maquiavel. Depois do saque de Roma, em 18 de Maio de 1527, os Medici (e por ser colaborador deles, Maquiavel) são expulsos de Florença, sendo declarada a República. Os florentinos eram contra a presença dos franceses, como eram contra os espanhóis.

Meirinho	Carlos V	
Rossio	Vaticano	
Hospital	Basílica São Pedro Roma	Hospital de Todos os Santos
Francisco do Casal	Francisco I	Dirige o varredor (segundo a Velha)
Escudeiro (do Moço)	Henrique VIII	
Dom Gaspar	(Papa...)	
Alfundão	Cognac	Liga Clementina (local casamento)
Cunhado	Carlos V	Tratado de Madrid, Janeiro de 1526
Serrado	Estados em disputa.	Pequenos Estados europeus
No batel	do genovês André Dorea	
João do Arado	Carlos Bourbon	Ou André Dorea

Claro que o cenário é de uma feira (a da Ladra), e por isso haverá algumas mais bancas e bancadas a comerciar, figurantes em movimento e, algumas das personagens podem passar a entrar e sair. Até que entra o Duarte e inicia a peça, expondo a sua mudança de vida em relação a *Clérigo da Beira*, o que serve de identificação da figura. Entra depois Gonçalo, que é um *jogador inveterado*, para avisar que o Conselho, o seu Conselho, decidiu mudar a feira para o Rossio (Vaticano), figurando com isto a mudança de banqueiros pelos Estados italianos do Papa. O referido Amo, de que Gonçalo vendeu a mesa, constitui uma referência aos banqueiros de Carlos V, segundo Duarte, um bom e honrado (rico) amo: *foste mal aconselhado / de tal amo te sair* (95). Prosseguem o diálogo em descrições sobre as suas nações (suas amas), onde a bebida e a embriaguês constitui uma referência às liberdades dos povos – como no *Pranto de Maria Parda* – e, depois, jogam, entram em disputa e luta de espada (guerra em curso), até que Gonçalo foge da feira.

Francisco do Casal, segundo José Camões, *foi meirinho das cadeias pelo menos entre 1515 e 1526*,⁸⁰ e seria ainda com certeza no início de 1527. Este indivíduo citado na peça, como noutros casos, terá servido ao autor para datar a obra pela sua forma tradicional, mas ao mesmo tempo para figurar uma referência a Francisco I de França, porque tal como Francisco do Casal põe alguém a *varrer* os patifes do Rossio, assim também Francisco I, rei de França, no dizer da Velha, põe o Papa, o padre que a *emprenhou*, como o seu *varredor* dos espanhóis de Itália.

No episódio dos dois escrivães, surgem as queixas da incompetência dos políticos, cada um deles tem queixas de sobra dos seus criados. O episódio figura a situação da Banca italiana e, no caso, o seu *patife* Gonçalo pretendia ter assegurado um lugar ganhando ao Duarte a banca (mesa) na *feira*, todavia, quando se dá conta, é afinal a Banca alemã que, pela força, ainda domina o mercado, e o italiano (patife Gonçalo) não tendo como se impor, vê-se obrigado a abandonar a feira.

80 José Camões, *Teatro Português do Século XVI*, I – INCM, 2007. Um bom trabalho do autor na recuperação do Teatro português e, uma referência permanente.

As ambições para dominar a Igreja de Roma são permanentes e estendem-se aos Estados mais poderosos da Europa, todos querem ter os seus cardeais e que algum deles venha a ser eleito Papa, e pagavam grandes somas para que isso sucedesse.

Porém, a ideia do Sacro Império vai mais longe, era necessário que o Império dominasse a Igreja e que o imperador recebesse do Papa a sua coroação. O projecto imperial, idealizado em conjunto pela aliança de Maximiliano (avô de Carlos V) com os banqueiros de Aubsburgo, os Fugger em especial, e apoiado pelos Reis Católicos, pela Espanha, – ao qual se opõe a França (e mais tarde a Inglaterra), sobretudo quando Francisco se candidata ao lugar de imperador e não é eleito, – correu sem grandes problemas até à eleição de Giulio de Medici, Clemente VII. Este Papa, deu-se conta que os banqueiros italianos estavam sempre em desvantagem e, logo que foi eleito em 1523, decidiu que a Banca italiana tinha de se impôr em Itália, primeiro pondo em dúvida as alianças estabelecidas pelo Império – *Pastoril português* – e, depois, ao proceder a uma nova escolha dos banqueiros para a Igreja, provoca com isso os conflitos mais declarados com o imperador em 1524, – *Auto da Feira* – e, porque não podia estar isolado, alia-se com o inimigo de Carlos V, Francisco I de França, – *Clérigo da Beira* – com a esperança de ficar melhor defendido e, ao mesmo tempo que a situação militar se vinha tornado mais duvidosa (com a prisão do rei de França), o Papa tentou assegurar que a Banca da Igreja se mantivesse em Itália, à porta de casa (Rossio, Hospital = Basilica de São Pedro, Vaticano) e assim, – *Escrivães do Pelourinho* – a Feira da Ladra deverá mudar, do Pelourinho Velho para o Rossio.

A ideia da Mesa (banca) dos Escrivães (um adereço também figurativo na peça) na Feira da Ladra (outra figura na peça), e a escrita e leitura das Cartas, foi talvez sugerida pela *mesa* dos banqueiros nas feiras e pelas *cartas de crédito e letras de cambio*, pela sua emissão e recepção movimentando moeda (na figura do vintém), que constituíam as actividades mais importantes dos banqueiros nas principais feiras da Europa: Medina del Campo, Antuérpia (Anvers), Lyon,⁸¹ etc.,

Uma aliança forte com a Igreja de Roma, com Clemente VII, constitui objectivo de todos os Estados italianos com a excepção de Nápoles, que está na dependência de Espanha, e libertar a Igreja do Império, pode constituir um objectivo para a Inglaterra e para a França, pois isso poderia resultar em serem estes a dominar a Europa, conquanto a Igreja se mantenha como instrumento de domínio de outros Estados, como é o caso de Portugal. Contudo, tanto a Alemanha (pela Banca) como a Espanha (política e militar) não abdicam do seu domínio sobre a Igreja. Assim os intervenientes na *acção dramática* desta peça pretendem casar, manter o casamento, manter-se sob o domínio ou dominar aquela Senhora, a Igreja de Roma.

81 No início não se distinguiam os conceitos de carta de crédito e letra de câmbio, mas na renascença, e nesta data, já havia uma diferenciação clara entre os dois conceitos e os objectos em causa, conforme consta nas *Crónicas* (conforme os negócios na Índia e em Malaca).

Cada uma das personagens que requer uma carta à sua Senhora (a Igreja) ou pretende obter dela uma resposta, como no caso do Moço do Escudeiro, vê nela uma Senhora diferente, idealizada pela sua concepção da entidade representada – o que constitui expressão de viva subtileza intelectual do autor – e assim, para cada interlocutor do diálogo com o escrivão, ela tem um nome diferente, pois, a cada figura (caricatura) da peça, foi dada pelo dramaturgo uma *imagem* conforme aquela que, cada personalidade terá construído para si da Igreja de Roma. Deste modo, a Senhora terá diversos nomes, cada um a nomeará de forma diferente.

Para o Negro ela é Caterina Rabular vivendo em casa de Dom Gaspar, em Évora; é Maria para o Moço do Escudeiro e para o Vilão; este casou na vila do Alfundão (Cognac) com ela, Maria, moradora em Santo Espírito daquela vila; para a Velha – claramente a mesma figura de outros autos, – a carta é para o padre (Papa) Gonçalo da Cortiçada que a *emprenhou*; para o Atafoneiro – para melhor sublinhar que cada Senhora condiz com a *imagem* que cada um concebe, *a atafona faz a farinha* – a Senhora é a sua *padeira*, Lianor Vaz, em Évora; e, para o Ratinho a Senhora chama-se Catalina de Olivar; mas para o Parvo ela é a sua mãe, ele apenas lhe obedece, segundo a cantiga final.

Um Escudeiro pelintra e cheio de bazófia, nas peças de Gil Vicente, como dissemos, desde *Quem tem farelos* (1509) e até *Floresta de Enganos*, figura Henrique VIII. Nesta peça o Escrivão caracteriza-o como um homem *vão*, – *isto para homens vãos / não é senão marmelada* – palavra que melhor traduz esta figura que todas aquelas que usámos quando nos pronunciámos sobre a figura do Escudeiro nas peças de Gil Vicente, pelo que, talvez seja esta a caracterização mais exacta que o autor faz de Henrique VIII. Aqui o seu Moço é Thomas Wolsey, encarregado de encontrar forma do Papa aprovar o divórcio do rei, insistindo junto de Clemente VII lembrando a sua aliança, ou desfazer o casamento – Henrique VIII e Catarina de Aragão (outra tia de Carlos V), – a fim de poder casar com Ana Bolena.

O **Moço** nem sabe o que fazer, sabe que a **Senhora** não dará uma resposta satisfatória ao seu Escudeiro, e por isso pretende uma carta falsa da Senhora para obter do seu amo as benesses que ambiciona. Todo este diálogo com o Moço traduz muito bem a situação controversa que representam as tentativas de Henrique em obter a aprovação da sua separação de Catarina, por parte do Papa, e os enleios e demoras deste em dar resposta, por causa das alianças políticas e das guerras em curso da Igreja contra o Império e os Habsburgo.

A **Senhora** é mãe do **Parvo** (Charles de Lannoy, vice-rei de Nápoles), mas ele não quer saber, não sabe ler nem quer aprender, está inquestionavelmente ao serviço do meirinho (imperador) e, portanto, também da *banca* do Escrivão, tal como o Duarte. Charles de Lannoy detém o comando dos exércitos imperiais no norte de Itália, há anos que suporta o maior peso da guerra, foi também ele que prendeu o rei de França em Fevereiro de 1524.

O **Negro** (Lutero) não quer senão que a **Senhora** não arranje outro negro, exige que a Reforma da Igreja seja a sua, a de Lutero e não outra, dada a proliferação de perspectivas de leitura da Bíblia e de seitas religiosas que surgiram entretanto. Sobretudo porque há uma grande falta de comunicação, sendo o afastamento tão grande que o mata de desgosto, e dela não obtem qualquer prazer por ela andar junto do Poder – do imperador – e nunca a poder ver.

Para o **Vilão** (Francisco I de França) a **Senhora** *é um cajo forte, / para mim, de grão cuidar...* Ele casou-se com ela, realizou uma aliança em Alfundão (Cognac), mas suspeita já de novos amores da parte dela, passados que são mais de três meses de separação. Mas depois de casar veio o cunhado (Carlos V) com apelação sobre as suas terras (Estados) e, assim desde Agosto de 1526 que anda nestas guerras, donde foi dela afastado (a França abandonou a Lombardia, Milão, com os seus exércitos fustigado pelas tropas imperiais em Julho de 1526). A carta resume a situação complexa da guerra, em que o Papa se mantém à espera dos franceses e estes, ainda não estão preparados para enfrentar a guerra.

Os últimos quatro interlocutores do Escrivão são as figuras que, no masculino, representam os *chefes* dos principais Estados de Itália (para além dos Estados do Papa), Atafoneiro (Milão), Ratinho (Florença) e o Parvo (Nápoles), ou no feminino, representam as Nações como é o caso da Velha (Veneza). Mas tudo isto é comum nas peças de Gil Vicente e já o temos referido noutras ocasiões.

Assim, a **Velha** (Nação, República Veneziana) envia a sua carta ao **padre** (Papa) que lhe quer bem e a emprenhou, lembrando a garantia da aliança, mas desfazendo no valor dos aliados que o fazem varredor dos espanhóis, que *mais que eles valeis*. Lê-se claramente, na sua caracterização, que esta é a mesma figura da Velha de *Clérigo da Beira*, de *Festa* e do *Triunfo do Inverno*.

Perante a **Senhora** (Igreja) o **Atafoneiro** (Sforza, duque de Milão) está numa situação complexa e isso também está expresso no texto da peça. Para tornar a situação do ducado de Milão mais clara na Liga Clementina, o Escrivão até escreveria três cartas, – aos aliados italianos, ao Papa, a Veneza e a Florença – mas a situação é complicada, pois o imperador tinha prometido o ducado ao Sforza, mas ele aliou-se com os franceses na Liga, tendo depois sido expulso de Milão (Julho de 1526) pelas tropas imperiais, o que é assim figurado na peça: *Esta ida del rei para Évora / me deu mui grande canseira*, e, portanto, ele não domina o seu território, o seu ducado, porque tal como está, está ocupado por Roma (Évora), pelo Sacro Império, tal como a sua Senhora que está sob domínio do *rei* (o imperador, ou *el-rei* como em *Almocreves*).

Carta *Depois de me encomendar
em vosso chapado amor
para vos contar minha dor...*

595

*não vo-la posso contar
porque me falta favor.*

Vinde vós já dessa Évora (605) // Assim, senhora, que me não dê / com esses tiros tão mortais, / porque o que passo não vê... Já antes, para afirmar estar do lado da Liga Clementina, e portanto dos franceses, tinha prometido ao Escrivão, que se escrevesse *a seu prazer*, lhe daria um **melom** de Santarém (592).

E para concluir o **Ratinho** e sua **Senhora**, Catalina de Olivar. O Ratinho figura Florença mas o figurado não é o senhor da Nação (a Ama, o Povo) que, era governada pelos Medici, com Maquiavel ao seu serviço, onde o governante indirecto era o próprio Clemente VII (Giulio di Giuliano de Medici)⁸² que governava Florença antes de ser eleito Papa, pois os seus sobrinhos eram demasiado jovens, e onde o povo está revoltado contra os Medici, segundo o patife Gonçalo (o Papa), *Minha ama é desesperada, / não tem nenhuma razão / e, mais mal-aventurada, / pespegava-me punhada / que dava comigo no chão* (100),⁸³ e além disso, muito ao contrário do que se passava em Portugal – e em Espanha com a derrota dos Comuneiros de Castela, – onde mingua o vinho (a liberdade), havendo grande secura (*Maria Parda*), em Florença o povo mais consciente goza de certa liberdade, e para Gil Vicente, uma consciência de maior liberdade que na Alemanha (após as revoltas camponesas) onde a Ama (o Povo), segundo o Duarte, *a cada comer, uma canada, / há de beber de bom vinho*, pois sobre a consciência de liberdade da Ama do patife Gonçalo, o povo de Florença, Gonçalo afirma: *...falas-me numa canada? / Pois a minha, um almude / bebe de cada assentada* (110).

Da situação quanto ao governo de Florença, se em *Clérigo da Beira* o autor usou Pedreanes, falando através de Cecília (Florença) *demoninhada*, agora, em *Escrivães*, foi buscar um *ratinho* – aquele que na sua *Beira* (a de Vicente) é servidor de um senhor (Lourenço II e, depois, Giulio de Medici), mas que, da *Beira*, desce para servir outros senhores (o governo de Florença) de livre vontade, mas contratado a prazo, – e com a introdução de um *ratinho* na peça, há que o trabalhar de modo a figurar alguém (ou alguma entidade), e assim, surge a sua caracterização, a fim de poder ser identificado pelo público mais sabedor. Ficou então figurado na obra de Gil Vicente, Nicolau Maquiavel na personagem do Ratinho de *Escrivães do Pelourinho*, como o representante (na peça) do Estado de Florença. O carácter atribuído à personagem do Ratinho, foi o da figura de Calímaco, protagonista de

82 Por isso, como dissemos atrás, em *Clérigo da Beira*, Cecília (Florença) está *demoninhada* porque o povo está revoltado com a aliança do Papa (Medici) com os franceses. e quem fala por ela (Florença) é Pedreanes (o *religioso* de São Pedro, o Papa pela *religião*). O Povo não quer os estrangeiros, nem os franceses, nem os espanhóis ou imperiais.

83 O que veio a acontecer. Meses depois, dias após o *saque de Roma*, entre 16 e 18 de Maio de 1527, foi declarada a República em Florença, expulsos os Medici e com eles Maquiavel.

uma obra que, havia muito pouco tempo tinha sido lida (e quem sabe, representada) na Corte portuguesa: *A Mandrágora*. A personagem, além de falar consigo próprio, com a *cartinha*, (tremem-lhe as pernas, etc.) sente que o seu triste *coração lhe quer saltar*, que suspira de dor pelo *temor das esperanças perdidas* e, como Calímaco, desfaz-se em ais. Para melhor identificação da figura do Ratinho, com o carácter de Calímaco foi ainda introduzida no diálogo a questão da *receita*, perguntando o Escrivão: *Não vos deram alguma receita?* Logo após ter insistido: *Foste já ao espirital?* E o Ratinho ter respondido com as suas dores: *...Curaram-me os curadores / do espirital*⁸⁴ *dos perdidos / que mas fazem ainda maiores!* A ideia parece ser a de evocar a lembrança de alguma receita salvadora do *mal de amores*, como na *Mandrágora*. Aqui evocando Calímaco para ler Maquiavel.

Vejamos então parte do trecho de *Mandrágora* a que nos referimos, na entrada do quinto acto da peça, fala Calímaco⁸⁵ exprimindo o seu estado de espírito:

CALÍMACO — ...Em que angústia de alma estive e estou! E é verdade que a Fortuna e a Natureza equilibram sempre as contas: nunca nos é concedido um bem que não surja um mal contrário. **Quanto mais me cresceu a esperança tanto mais me cresceu o temor. Infeliz de mim!** Será possível que eu possa viver no meio de tantos cuidados, **agitado por estes temores e estas esperanças?** (...) **Ai de mim, que não encontro paz em sítio algum!** Por vezes procuro vencer-me, censuro-me este meu furor, e digo a mim mesmo: — “Que fazes? Estás louco? Quando a tiveres possuído, que farás? Conhecerás o teu erro, arrepender-te-ás das fadigas e dos pensamentos que tiveste. Não sabes quão pequeno bem se encontra nas coisas que o homem deseja, em relação ao que o homem imagina encontrar nelas? (...)” — e assim me encho de coragem, mas dura pouco, porque de todos os lados, me assalta tão grande desejo de estar uma vez com ela que me sinto, das plantas dos pés à cabeça, todo alterado: **as pernas tremem, as vísceras sofrem um abalo, o coração salta-me do peito, os braços caem, a língua emudece, os olhos toldam-se, a cabeça anda-me à roda...**

LIGÚRIO — (Que gente é esta? Ora de alegria, ora de tristeza, o que este quer é morrer). Tens a poção [da receita] preparada?

CALÍMACO — Sim.

LIGÚRIO — Que lhe vais mandar?

CALÍMACO — Um copo de hipocraz, que é bom para aquecer o estômago e animar o espírito. — **Ai de mim, ai de mim, ai de mim**, que estou morto!

84 Pelos dicionários, *espiritual* é hospital, mas antes hospital apresenta uma outra grafia, e a linguagem não é diferente, diz Gonçalves: *ele pode-nos prender / nas escadas do Hospital?* (75). No contexto deste diálogo da peça *espiritual* refere-se a espírito, ao verbo *espiritizar*, pois, citando José Pedro Machado no *Dicionário Etimológico*: Sec. xvi, “...em cuja bondade tínhamos postas nossas esperanças, para que *espiritasse* no coração del-rei querer-se informar da nossa verdade...”

85 *A Mandrágora*, Nicolau Maquiavel, tradução de Carmen González. Editorial Estampa, 1970. O sublinhado é nosso, com a intenção de evidenciar o que na peça de Gil Vicente pode também ter sido realizado — em *acção* — pelo actor na sua *actuação* na personagem.

De toda esta peça de Maquiavel este é o momento em que Calímaco mais diz de si próprio, é o momento em que a personagem se caracteriza pelos seus sentimentos, pensamentos e emoções. E este foi o trecho que serviu a Gil Vicente para juntar na figura do Ratinho a figura de Maquiavel, por Calímaco, por Florença, pelos Medici e, sobretudo, com o (conceito) *ratinho*. Com alguma *teoria* literária, ou da linguagem, se poderá especular sobre esta questão, uma vez que esta figura do Ratinho (da peça *Escrivães do Pelourinho*) incluiu em si um certo número de valências significativas importantes para a peça, para a obra de Gil Vicente e para a *teoria do teatro* e da Arte em geral, mas nada disso tem aqui cabimento.

Em relação à **Senhora** (Igreja) o **Ratinho**, além da sua paixão, considera por mais importante que ela não se case com ninguém, que não haja qualquer aliança, nem com França, nem com Espanha, nem com o Império (Alemanha). Na carta dizia a Senhora que lhe exigiam novas alianças (pelo imperador): *Cá me querem casar, / muito em que me pés. / Vinde-vos apresentar, / olhai que fazeis!* Todavia, ela está contrariada, pedindo a ajuda militar de Florença, uma ajuda que, na realidade, Maquiavel não está em condições de lhe poder dar, pois não consegue dominar as forças populares que querem a República, e assim o afirma: *Por ser vosso namorado / sempre cá ando chorando / sem me ter aproveitado* (710). // *Eu vos mando encomendar / que não caseis lá com ninguém, / e assim vo-lo mando rogar, / porque, vós sois o meu bem...* E a carta do Ratinho termina com: *De vosso esposo, Gonçalo*. Pareceria um erro de lógica elementar, se não percebêssemos o *mythos* da peça, pois se ela é casada como a querem lá casar, e porque pede ele que não se case lá com ninguém, em vez de lembrar dizer que é mulher casada!

Concluimos o que por agora temos a dizer sobre o *Auto dos Escrivães do Pelourinho*, transcrevendo aqui o diálogo do Ratinho com o Escrivão:

Vai-se o Atafoneiro e entra o Ratinho e diz:

Ratinho *Ai!... Se com este suspirar
se me fosse a paixão,
para me desabraçar
este triste coração* 625
que de dor, me quer saltar.

*Ai!... Hei por força de sentir
a dor daquesta ferida...,
pois me veo a ferir
a esperança perdida,* 630
para me nunca mais vir.

*Ah, cartinha quem te fez?
Por que não queres falar?*

- Ai!... Ajuda-me a suspirar,
porque é certo, que tu vens
da causa do meu penar.* 635
- Como vai a Catalina?
Não me queres responder?
Por quem te mandou escrever?
Nam quer a minha mofina
que o tu saibas dizer.* 640
- Em que cabo pôs a mão
aquele rosto pintado,
mais luzente que carvão,
para que o meu coração
nela seja pranteado?* 645
- Quero-te ir dar a ler...
Tu serás o meu perigo,
nisso, não há que fazer...
Deos vos ponha mais prazer
do que eu tenho comigo!* 650
- Escrivão 2º *Tu sejas mui bem chegado!
De que é tua paixão?*
- Ratinho *É um mal de coração
que o tenho asseteado,
sem cura, nem guarnição.* 655
- Escrivão 2º *Tenho grande dor e pesar
certo, deste vosso mal...
Por que dais a demonstrar
não se pode já curar.
Foste já ao esprital?* 660
- Ratinho *De ninguém é conhecido
meu mal, nem minhas dores...
Curaram-me os curadores
do esprital dos perdidos,
que mas fazem inda maiores!* 665
- Escrivão 2º *Muito bons mestres há i!...
Não sei como não sois curado,*

- assentai-vos para aqui.*
- Ratinho *Sempre este mal em mim* 670
está mui encurralado.
- Escrivão 2º *Não vos posso entender;*
não falais por via direita.
Fostes ao espirital ter?
Como pode isso ser? 675
Não vos deram alguma receita?
- Ratinho *Receita, senhor, si,*
hoje ma meteram na mão!
Ai!... Para o meu coração
sem chegar mais ao fim 680
e eu ter maior paixão.
- Escrivão 2º *Isso é carta de amores,*
e vós sois-me namorado?
- Ratinho *Essas são as minhas dores!*
- Escrivão 2º *Aqui tendes mil favores...* 685
[...ado]

Lê o Escrivão a carta que traz o Ratinho, e é a seguinte:

- Gonçalo amado*
e de mim mui querido:
Sois meu namorado,
porque já é devido
vos é ordenado! 690
- Cá me querem casar,*
muito em que me pés.
Vinde-vos apresentar,
olhai que fazeis!
Deos vos queira guardar... 695
Vossa amiga, Catalina.
- Ratinho *Ai! E não mandas mais dizer?*
Diz que a querem casar,
hei-me de pôr a chorar...
Quer-me ele escrever 700
a resposta, se mandar?

Escrivão 2º *Eu a farei muito bem,
mas haveis-me de pagar.
[...em / ar]*

Ratinho *Tomai lá esse vintém,
começai de assentar.* 705

Carta que nota o Ratinho para mandar à sua dama:

Carta *Vós me tendes já matado
ainda que vivo ando...
Por ser vosso namorado,
sempre cá ando chorando
sem me ter aproveitado.* 710

*Eu vos mando encomendar
que não caseis lá com ninguém,
e assi vo-lo mando rogar,
porque, vós sois o meu bem,
que Deos me queira guardar.* 715

*De vosso esposo, Gonçalo.
Ora lea-ma, senhor.*

Lê o Escrivão a carta acima escrita e diz o Ratinho:

Ratinho *Ora, está muito boa,
a todo meu contentar!
No sobrescrito há de levar:* 720
*À muito nobre pessoa,
Catalina de Olivar.*

Escrivão 2º *Esta carta seja dada
a Catalina de Olivar..
Ei-la aí, vai bem notada.* 725

Ratinho *Ora, Deos vos queira guardar.*

Escrivão 2º *Ele seja em vossa guarda.*

Esta peça está em domínio público e pode ser lida na Internet, no sítio do CET-FLUL, em <http://www.cet-e-quinheiros.com/> onde pode também encontrar mais informação sobre o texto. Para informações complementares, consulte o nosso sítio em <http://www.gilvicente.eu/>

Apresentação do Auto

Num dia do Outono de 1526, em Alcochete,¹ enquanto a Corte portuguesa aguarda que a cidade de Lisboa esteja livre da peste para poder dar entrada solene aos reis, Gil Vicente encena a peça que se conhece por *O Clérigo da Beira*, mas que outrora também foi designada por *Pedreanes*.

O espectáculo realiza-se ao ar livre, durante a tarde ou ao entardecer.

Na proximidade, em frente ou mais na lateral ao palácio,² avista-se o rio Tejo, com algum jardim interposto, bem composto, com vários tipos de arvoredos, do mais rasteiro, compacto e florido às árvores altas e robustas ou, se não há jardim, haverá simplesmente algumas árvores, algum canavial e outra vegetação mais rasteira que se apresente na forma de moitas. Na proximidade existirão ainda algumas pequenas ribeiras que alimentam o estuário e um ribeiro maior, o de Pegos Claros.

Uma das portas de serviço do palácio (frente ou lateral) dá para um largo pátio onde os aldeãos montam as suas bancas a fim de venderem os seus produtos para alimentar toda a comitiva da Corte, composta por muita gente, incluindo um mundo de servidores, que sempre acompanha o rei. Além dos alimentos os aldeãos vendem outras mercadorias e produtos artesanais, fazendo do local uma autêntica feira, enquanto os encarregados do economato, para abastecerem a despensa real – os Moços do Paço – inspeccionam e escolhem cada produto.

Estas “realidades paisagísticas” sugeriram o ambiente para a peça que estaria já antes a ser preparada. E esta “realidade” vai ser aproveitada, incluindo-a no desenrolar da acção da peça. Num dia especial depois daquela feira terminar, organizam-se os figurantes montam-se as bancas e tudo parece, ou está, tal como a “realidade”, alguns figurantes serão os próprios feirantes que foram recrutados por Gil Vicente para o serviço do teatro. E haverá que pagar a todos eles, figurantes, actores, alfaiates, pintores, mestres carpinteiros, etc., com aqueles parcos reais que o mestre de retórica da Corte recebe, que talvez fossem generosos ou suficientes se fossem só para si.

Contudo para além da sugestão da “realidade” dada pelo aproveitamento do que é uso e costume, haverá que projectar, construir, montar e pintar as bancas mais en-

1 A Corte portuguesa permaneceu em Alcochete entre o início de Setembro de 1526 e até 19 de Janeiro de 1527. Em 20 de Janeiro terá feito a entrada solene em Lisboa, onde nesse mesmo dia foi depois representada a peça *Nau de Amores*. Estes dados da estadia da Corte portuguesa em Alcochete e entrada em Lisboa, foram documentados por Braamcamp Freire, conforme escreve em *Gil Vicente Trovador, Mestre da Balança*.

2 Desconhecemos a que palácio nos estamos a referir. Aqui, palácio quer apenas dizer a residência em que o rei e a sua Corte estiveram hospedados durante o tempo de permanência em Alcochete, muito possivelmente o palácio onde nasceu el-rei Manuel I de Portugal. Haverá várias hipóteses de o identificar mas esse trabalho de momento não nos compete. Entretanto temos de fazer apelo à imaginação para toda esta recriação.

riquecidas que constituem o cenário da peça, criar os figurinos para as personagens e figurantes, etc., nomeadamente o homem *do saco de palha* (Henrique VIII), junto de uma banca ricamente decorada com os seus três leões, a *mulher do amarelo* (Margarida de Habsburgo) primorosamente vestida noutra mais sumptuosa e ornamentada, também com o seu leão rompante. Mas também a banca do banqueiro, a mais destacada na feira, firme e austera, burguesa, com a indicação de cambista com o desenho das moedas em uso. O *sapateiro* (o banqueiro Anton Fugger), vestido a rigor, com alguns clientes para cambiar moeda e outros a solicitarem conselhos, ou empréstimos que lhes conceda e que escreva as respectivas *Cartas de crédito*. Pode haver ainda outras bancas de outras *figuras* europeias.

O pátio onde se realiza a *feira do Paço* terá ao lado direito, ou esquerdo, de quem se senta a assistir ao fim da tarde à representação da peça, o jardim do palácio ou um matagal, como mais atrás referimos. Está assim montado o cenário da peça, de um lado a paisagem com o “matagal”, ainda que possa ter a organização de um jardim, e do outro, o pátio do Paço, onde sempre alguém vem vender produtos à gente da Corte, a *feira do Paço* ou da Corte.

Entretanto as personagens são compostas com as figuras criadas na peça, o Clérigo de vermelho com o seu apropriado gorro, o Francisco com a sua serpe e as suas flores de lis, ou com a salamandra, o vilão, simples, mas de chapeirão, o Negro, assim vestido, em traje de monge negro, de cara pintada ou com uma máscara, e de cruz ao peito, Almeida com a águia imperial, etc., todos eles perfeitamente identificáveis pelo traje e insígnias, mas sempre com alguma marca de subtil carácter caricaturado, de modo a desencadear o riso pelo contraste entre o reconhecimento das figuras e as suas atitudes e falas na *acção dramática* da peça. Haverá ainda cães e cadelas prontos a serem conduzidos por uma chamada da personagem do Clérigo e alguém que saiba imitar o ladrar do cão em várias tonalidades.

O rei, e a gente que o envolve, senta-se em lugar especial com vista permanente para os dois cenários. Uma boa parte dos citados na peça estão presentes a assistir à representação. Talvez o Marcos Esteves (capelão) não esteja e que, o Clérigo e o filho Francisco apenas simulem a sua aproximação, supostamente vindo do lado quase oposto ao do público, para dessa forma dirigir a fuga de Francisco em direcção aos espectadores, para assim não necessitar que o capelão seja visto em cena.

Neste ambiente imaginário, as entradas em cena fazem-se pelas costas do público, pela esquerda ou direita, num caso em direcção ao “matagal” noutro em direcção à “feira” e, as saídas terão em conta a acção. O caso de Gonçalo é especial, entra pelo “matagal” onde encontra o Clérigo, depois afastando-se do público, desaparece nesse cenário, voltando a entrar, aproxima-se, mas passando do “matagal” para a “feira” e, depois fará quase que o inverso, ao encontro do Negro. Por último, já em pelota, volta a afastar-se e, depois de iniciado o diálogo da Velha, entra no espaço da “feira”, onde entretanto a maioria dos “feirantes” já o abandonaram.

O Clérigo da Beira

Pedreanes

Gil Vicente, 1526

Na didascália consta que a peça terá sido representada em Almeirim, o que não seria possível pela *acção dramática* da peça.

Na *acção* constam acontecimentos que sucederam no norte de Itália em Julho de 1526, como a retirada dos exércitos franceses da Lombardia, depois de vencidos em Milão, bem como notícias (informações) de Agosto do mesmo ano provenientes da Alemanha, como as decisões da dieta de Spira, a suspensão do *Édito de Worms*, sobre Lutero e os luteranos. Mesmo admitindo que todas estas informações tenham chegado a Lisboa ainda em Agosto de 1526, ainda assim não teria havido tempo de escrever uma peça tão elaborada, preparar os actores e ensaiar para ser apresentada ainda em Almeirim e, no início de Setembro, já a Corte estava em Alcochete. Além disso, como se diz na didascália, a suposta *acção* (pela leitura das aparências) passa-se em vésperas de Natal, portanto foi representada, pela primeira vez, em Alcochete em 1526.

O diálogo entre o Clérigo e Francisco, trata de figurar a aliança entre o Papa e o rei de França, Fran-

Segue-se outra farsa de folgar que trata como um Clérigo da Beira béspera de Natal determinou de ir aos coelhos, e indo pera a caça com um filho seu rezam as matinas.

Trata-se, outrossim, de um vilão que indo vender à corte uma lebre e uns capões e um cabaz com fruta foi roubado, que até o chapeirão lhe furtaram, o qual furto foi descoberto por Cecília demoninhada em quem diziam que falava um Pedreanes.

Foi representada ao muito poderoso e cristianíssimo rei dom João, o terceiro do nome em Portugal, em Almeirim.

Era do Senhor de 1526.

[1.Episódio]
(Prólogo)

Entra o Clérigo com seu Filho, e diz o Filho:

- | | | | |
|---|---------|--|----------|
| 1 | Filho | Vós haveis de celebrar missa da festa, em pessoa, e nam fazeis a coroa antes que vamos caçar. | 1e |
| 2 | Clérigo | Pois, pai, nam haveis de olhar que sois clérigo da Beira, porque já a gente cabreira em tudo quer atentar. | 2e
5 |
| 3 | Clérigo | Ta mãe ma trosquiará nam cures tu de conselhos, cacemos nós dos coelhos que isso à noite se fará. | 3e
10 |

O Clérigo da Beira (*Pedreanes*)

Gil Vicente

cisco I, e os esforços em encontrar acordos para financiamento da Liga Clementina (aliança de Cognac de 22 de Maio de 1526), bem como adeptos para a sua causa entre as populações de Itália, figurada na *caça aos coelhos*.

A formação da Liga em Cognac, contou no princípio com seis aliados, Papa Clemente VII, França, Veneza, Francesco Sforza (por Milão), Florença e Inglaterra. Um Estado – por tradição aliado da França, – Génova não fez parte deste grupo inicial, mas pouco tempo depois juntou-se ao grupo. Na peça, Génova é figurada pela *foroa*, que ficou esquecida pela Igreja e Francisco I foi o responsável por juntar Génova ao *grupo dos seis* de Cognac.

A disputa do rei de França pelo ducado de Milão e, sobretudo, para partilhar com Roma (Estado e Igreja) uma aliança estável em Itália, está figurada na relação pai e filho que lembra aos portugueses a filiação do poeta Francisco Sá de Miranda, filho de clérigo, poderá estar aqui a ser referida por Gil Vicente.

O Papa pretende as tropas francesas em Roma e vai permanecer na esperança que essa ajuda chegue, contudo, a situação aqui figurada na peça, é um *vai e vem* de Francisco a sua mãe, num diálogo com a Igreja e, mais em particular, a de trazer os genoveses para a Liga Clementina.

Filho	Sabeis, pai, que esqueceu lá a foroa?	4e
Clérigo	Vai por ela.	
Filho	De uma légua hei d'ir trazê-la? melhor viv'eu que lá vá!	15
3		5e
Clérigo	Pesar da ida e da vinda, vai, torna pola foroa.	
Filho	Vá lá quem tiver coroa que eu nam na tenho ainda.	20 6e
Clérigo	Creo que a vara há d'andar se isso vai dessa maneira.	
Filho	Eu nam sou vossa oliveira que a haveis de varejar.	
4		7e
Clérigo	Renego dessas repostas... Vai muito asinha.	25
Filho	Eu creo que cuidais que sou correo, que vai e vem polas postas.	8e
Clérigo	Crê tu se me a mi nam fora que ta mãe logo se assanha já te eu dera uma tamanha que tu foras logo ess'hora.	30
5		9e
Filho	Requeiro-te que vás embora ante que se assanhe o abade. Ainda eu nam tenho vontade, lá é ela algures fora.	35
Clérigo	Vai Francisco!	10e
Filho	Si irás... Ide vós! Nam tendes pés?	
Clérigo	Filho de clérigo és nunca bô feito farás.	40 11e
6		
Filho	Piores são os de frei Mendo e os do beneficiado que vão tomar o bocado que seu pai está comendo.	12e
Clérigo	Vai que já está no cortiço senam tomá-la e trazê-la.	45

Com a saída de Francisco os comentários do Clérigo sobre o seu rapaz relacionam-se com a candidatura do rei de França à eleição para imperador do Sacro Império, a Corte referida é a imperial. Foi eleito Carlos de Habsburgo, de momento o inimigo do Papa, por isso, para o Clérigo o seu filho Francisco estaria muito bem na Corte... Depois faz uma relação das *qualidades* que mais devem ter os membros da Corte. A crítica do Clérigo (Papa) serve para qualquer Corte europeia (incluindo a Cúria Romana) mas apenas tem sido lida como uma crítica à Corte portuguesa.

No regresso Francisco diz ao pai que trate ele do que tem a fazer que, em Roma, a mãe (Igreja) tem as suas forças preparadas, *a ela não lhe escapa nada*. A questão está explicada mais à frente, António Alvares figura o Cardeal Francesco della Rovera, que comanda os exércitos do Papa, portanto *tem renda* na Beira e portanto o Clérigo ainda pede a Deus que lhe dê mais. O Papa, é um senhor da Beira (Sacro Império) e confirma: *Matinas de cá da Beira...* E depois: *que cá na Beira tem renda, / se rezam lá doutra lei...*

O verso 67, em vez de *como* pode ler-se *quando*. Naquela época usava-se *como* também por *quando*, assim: *que, quando homem se embaraça* (67) *nela, não é senão fogo*.

Filho Já màora vou por ela...
Mas hei de furtar chouriço.

Vai o moço pola foroa e fica o Clérigo antre si dizendo:

7 13e
Clérigo Medraria este rapaz
na corte mais que ninguém..., 50
porque, lá nam fazem bem
senam a quem menos faz. 14e

Outras manhas tem assaz,
cada uma muito boa
nunca diz bem de pessoa 55
nem verdade nunca a traz. 15e

8 15e
Mexerica que, por nada,
rebolverá sam Francisco,
que pera a corte é um visco
que caça toda a manada. 60

Vem o Filho com a foroa e diz: 16e

Filho Já minha mãe tem tascada
a regueifa do bautismo,
andai vós cá, pai, ao bismo
que ela nam lhe escapa nada. 17e

9 65
Clérigo Rezemos matinas logo,
antes que entremos à caça,
que, como homem se embaraça
nela, nam é senam fogo. 18e

Filho Matinas de cá da Beira
ou como quereis rezar? 70

Clérigo Si, pera que é mudar
cada dia uma maneira? 19e

10 19e
Porque os capelães del rei
que cá na Beira tem renda,
se rezam lá doutra lei... 75
Tem outra lei de fazenda. 20e

Mas Deos dê muita prebenda
Antone Alvarez... Que é rezão!

Pelo início das matinas com o *Nome de Deus, começar...*, leva-nos a crer que antes há um momento de preparação do lugar, espaço onde vão rezar, talvez uma escolha do melhor chão ou a arrumação de algo mais fofo para pôr os joelhos, a procura do breviário e, logo que ajoelhados, começam.

Francisco tem pressa de começar, mas corrige o Clérigo quando ele começa pelo *Pater noster*.

As matinas decorrem em tom sarcástico em relação à religião, pois seguem a normativa dos salmos que são figurados na peça.

Rogam dinheiro para manter do seu lado e prontos para a guerra os cães (milaneses), o furão (genovês) e todos os coelhos (crentes) caçados.

Humilde o Clérigo refere-se e si próprio e a Francisco I de França: *nam cuide Papa nem rei / que está no cume da serra*.

A *reza* das matinas pretende ser feita em tom de arremedo, naquela aparência de recitação semi-cantada mais habitual nas igrejas, referindo o Clérigo a opção de entoarem um cântico, ao que o filho se escusa, dizendo que *cante o beneficiado / que nós pouco pão colhemos*.

Entre a crítica *figurada* aos senhores da Beira (Sacro Império e os pretendentes, rei de França), sugem as críticas reais à corrupção dos

Que ele e outros que lá estão
nos leixaram esta lenda. 80

[os dois preparam a cena para a *reza*]

[**Matinas**]

11 21e
Filho Nome de Deos, começar.
Clérigo Pater noster.

Filho Que siso!
Na caça pera que é isso
senam domine labia. Andar.

22e
Clérigo Domine labia mea... 85
Tu priol a pé irás.

Filho Se cansares, assentar-te-ás,
pois que nam tens facanea.

12 23e
Clérigo Venite exultemus.

90
Filho Que cães e forão que temos
pera tempo de mester...
Domine dominus noster,
nos dê com que os manter
e coelhos que levemos.

24e
Clérigo Celi enarrant gloriam Dei..., 95
nam cuide papa nem rei
que está no cume da serra.
Filho Domini est terra
que é senhor de toda grei.

13 25e
Clérigo Ora Te Deum laudamus 100
pois que tal menhã levamos
pera provarmos a perra.
Filho Jubilate Deo omnis terra
diz que rezemos e vamos.

26e
Clérigo Assi manda Deus, Deus meus, 105
e nos dá dia par eles.
Filho Lauda dominum de celis
pois os coelhos são seus.

14 27e
Clérigo Cantate, diz que cantemos 110
cantar novo e nam usado.
Filho Cante o beneficiado
que nós pouco pão colhemos.

senhores da Corte portuguesa, e da casa real *Nuno Ribeiro / que nunca paga dinheiro...*

Seguem-se alguns versos com o desenvolver de críticas e denúncias de corrupção não identificadas, mas que, pela *acção dramática*, percebemos que se dirigem tanto aos figurados nas personagens como a alguns membros da Corte ou responsáveis do património do Estado.

Depois, a necessidade de extorquir dinheiro *a todo o homem que tem* para pagar a guerra: *que é cousa perigosa / andardes à caça a pé*.

A partir de (33e) sabemos que se refere a Henrique VIII (o *defensor da fé*, título atribuído por Leão X, porque escreveu contra Lutero), que apesar de fazer parte da Liga Clementina, não pretende enviar as suas forças militares para a Itália (o *seu mulato* – mercenários).

Quando aqui são referidos mulatos quer dizer derivados das doutrinas luteranas (crentes em igrejas autónomas), que na época já tinham entrado em Inglaterra. Assim surge a seguir, ter dito *que tinha / uma muito boa asninha* (burrinha, Igrejinha), mas que não a cede (ao Papa).

O filho Francisco diz que tem seis (em Cognac) *e mais uma mulatinha...* E oxalá que as conservem.

Ainda que decidido em *concílio ímpio*, a questão é que não avançam,

Clérigo	Laudate Deum omnes gentes..., laudate Nuno Ribeiro que nunca paga dinheiro e sempre arreganha os dentes.	28e 115
15 Filho	Levavi oculos meos..., vi que os dinheiros alheios muitos os repartem crus.	29e
Clérigo	Nisi quia dominus nos dará milhores meos.	120 30e
Filho	Qui confidunt in domino tem esperança direita.	
Clérigo	In convertendo boa peita, deste tal, nam hajas dó.	125 31e
16 Filho	Beati omnes que tem, que estes podem dizer bem, letatus sum in iis.	
Clérigo	Lauda Hierusalem a todo homem que tem vinténs tostões e ceitis.	130 32e
Filho	Sepe expugnauerunt me diz Lira na sua grosa que é cousa perigosa andardes à caça a pé.	135 33e
17 Clérigo	Se beato immaculato m'emprestasse o seu mulato..., mas nam sei se quererá.	
Filho	Iam lucis orto si dará em que leves ti e o fato.	140 34e
Clérigo	Dixi dominus que tinha uma muito boa asninha nam <i>sede</i> [cede] a dextris meis.	
Filho	Donec ponam, tem seis, e mais uma mulatinha. Vede se as havereis.	145 35e
18 Clérigo	Beatus vir que tem sendeiro que lhe aparou Deos Deorum.	
Filho	Abet consilium impiorum nam o emprestar sem dinheiro.	150

ninguém empresta os exércitos sem ser a troco de dinheiro e menos ainda Henrique VIII que tem o Parlamento contra despesas em guerras.

Possivelmente a referência aos *dous arráteis de vaca* quererá dizer que com mais artilharia escusava a caça, não precisaria de mais coelhos. Terminam a parte da *oratória semicantada*, tal como é comum nestas *rezas* de arremedo.

Concluem-se as matinas com nova arrumação, e depois, o Clérigo pede a Francisco para reunir os cães, o furão e as redes para ele...

E enquanto juntam os cães, vão trocando as palavras do diálogo entre pausas maiores ou menores, até que tudo esteja reunido e arrumado, para o Clérigo concluir: *Pater noster*.

Após uma pequena pausa o Clérigo retoma o diálogo, mas agora para mandar o filho para casa, a sua mãe. Assistimos assim a uma gostosa troca de palavras entre as duas personagens, com toda a certeza plena de gestos e deslocções em cena do filho, Francisco, pois tudo se transforma num grande discurso vivo de recomendações ao filho e de recados a sua mãe (a Igreja).

Francisco não chegará a casa (a Roma), vai fugir e desaparecer de cena. O público há de vê-lo fugir...

Clérigo Deus in nomine tuo dê graça
salva-me na tua faca.
Filho Com dous arráteis de vaca
escusaríeis a caça.

36e

19
Clérigo Ir à caça cada dia...
Aleluia. Aleluia.

37e

155
Filho Vamo-nos a bom bispo,
pedrada no teu toutiço.
Clérigo Oremos.
Filho Bem faremos.

[conclui a *reza* em diálogo falado]

Diz aqui:

Clérigo Venham-me os cães
as redes e o forão,
mas o coelheiro não,
que vives e reinas
na vila do Pedrogão.

38e

160

20
Filho Abém.
Clérigo Requiescant in pacem.
Filho Maus pagadores te paguem.
Clérigo Inducas in tentationem.
Filho Responda-te Luís Homem.

39e

165

Clérigo Exaudi orationes nostras.
Filho Azambujo nessas costas.
Clérigo Pater noster.

40e

170

[fim das matinas]

[Pausa após arrumação e recomeço]

21
Filho Torna a casa muito prestes
e leva esse brivairo.
Em dia dalgum fadairo
foi quando vós pai nacestes.

41e

175

42e

Porém, se eu lá bolver,
benzei-vos se cá vier!
Clérigo Virás, Francisco ora vai,

O Clérigo inicia então um rol de recomendações que Francisco deve transmitir a sua mãe.

Os critérios e a imaginação do encenador dirão como deverá ser recriada esta cena... Que passos e movimentos devem ser feitos pelas personagens, que pausas introduzir entre cada unidade de sentido, que dicção e expressão deve ser dada em cada momento, como lida o Clérigo com os cães, etc..

Por entre o rol de recomendações, onde estão encaixados os movimentos do Clérigo com os cães, haverá que escolher os momentos de indecisão ou retorno desta personagem a lugares onde antes já esteve, simulando um voltar atrás, a condizer com uma nova lembrança para dizer algo mais, que quer feito em casa.

A aproximação do momento da chegada, ou avistar do Marcos Esteves pode ser realizado com o vagar suficiente para o apresentar como uma *peripécia* com que vai terminar o prólogo.

Com o *Ai ai...*, que nos parece um verso isolado, dá-se início à *que-la peripécia*, e então, o tom e expressão do discurso do Clérigo deve mudar por completo.

Logo de seguida haverá corrida para apanhar e juntar os cães, que são postos fora de cena pelo Clérigo, que em seguida se esconde ou sai.

que filho és de bom pai
e ta mãe boa molher. 180

22 43e

Dize-lhe que, se eu tardar,
que tanja a béspera e repique
muito bem, por que nam fique
a festa sem repicar. 185
44e

E há mester que correja
muito bem essa igreja,
e as galhetas, bem sabe ela
que hão já mister barrela...
E olhe tudo e proveja. 190
45e

Anda Tejo, à fragueira...
E dirás a ta mãe mais,
que me guarde os corporais
que ficam na cantareira. 46e
195

E o cales, achará
no almário de cá,
atado c'os seus toucados,
e os amitos, pendurados
onde a minha espada está. 47e
200

E a vestimenta achará
dobrada sobre a albarda,
que ponha tudo em guarda
como ela sabe já. 48e
205

E que alimpe bem a pia,
nam asse sempre castanhas,
e tire as teas d'aranhas
à mártel santa Luzia. 49e
210

E solte a cabra também
que está presa pola estola,
e logo, nam seja tola,
que correja tudo bem. 50e
215

Porque se, Deos, cá aportar
Marcos Esteves da corte,
e achar tudo dessa sorte...,
vê-lo-eis vós espirar... 215

Ai ai.

Francisco foge de cena por saída diferente daquela onde saem os cães, para corresponder aos versos, quando o Clérigo diz: *Ei-lo!* - e depois se dirige a Francisco, dizendo: *Vai pela portela, sem cadela e sem cão.*

Será o Clérigo a levar os cães e o furão para fora de cena...

Em palco, e se saem as duas personagens de cena, diríamos que acaba aí mesmo (225) o prólogo da peça, e que a primeira parte (2º episódio) se inicia com o regresso do Clérigo ao palco, voltando para desabafar (53e): *Oh arrenego da vida!*...

Esta quadra de lamento do Clérigo, em termos de significado faz parte do prólogo, mas isso não quer dizer que não se possa iniciar a **I-Parte** com a reentrada do Clérigo com as suas lamentações sobre o sucedido. No mundo real foi uma antecipação e avanço dos exércitos imperiais antes da Liga Clementina estar preparada para a guerra.

Aos infortúnios do Clérigo vai juntar-se agora o **drama** de Gonçalo (o Povo), que se verá roubado tanto pelo Paço (poder político imperial), como pelo Negro (doutrinas luteranas) e, para um e outro foi desde logo alertado pelo padrinho (o Papa). Afinal tanto o Paço como o Negro são declarados inimigos do Clérigo.

O significado da mercadoria que Gonçalo leva a vender ao Paço,

26 51e
À ribeira! Que esse é ele...
Polos santos evangelhos,
já lhe ele pruem os artelhos
e se lhe escarrapiça a pele. 220
52e

Cão ão ão.
Clérigo Guard'o cabrão.

Cão ão ão.
Clérigo Ora cadela.

Cadela Au au.
Clérigo Ei-lo!... Vai pola portela,
sem cadela e sem cão. 225

[Saem de cena]

(fim do 1. Episódio)
(fim do Prólogo)

[I – Parte]

[2. Episódio]

[Volta o Clérigo e diz:]

27 53e
[Clérigo] Oh arrenego da vida!
Perdoe-me Deos consagrado...,
algum grande escomungado
me olhou à minha partida.

Vem um filho dum lavrador e traz um cesto
coberto e uma lebre e dois capões e, chegando
ao Clérigo, diz:

28 54e
Gonçalo Ora Deos vos dê prazer.
Clérigo Que é isso que levas i? 230
Gonçalo Uns marmelos levo aqui,
samicas pera vender.

E esta lebre, pera haver
dinheiro dos cortesões,
e levo este par de capões
e limões pera os comer 55e
235

prende-se com a acção, com o roubo dela, com busca do vilão, com aqueles a quem pergunta por ela e com o destino da lebre – encoberta em casa de um alfaiate – com o destino dos capões, etc..

A Lebre adquiriu especial significado com a *Tragédia de Libertata* e, aqui, por ter sido a primeira coisa roubada, pela qual o vilão na tentativa da sua recuperação vem a perder todas as outras coisas, não ter qualquer utilidade para quem a roubou e ter ficado em casa de um alfaiate (uma referência a Fernão Vasques). Trata-se de uma figuração da Liberdade de Gonçalo (Povo).

Enquanto Gonçalo se afasta do público do lado campestre do cenário, entram em cena os dois irmãos, moços do Paço. Entram pelo lado do cenário onde se figura a **feira do Paço**. O pátio onde feirantes levam mercadoria a vender ao Paço. Haverá muitos figurantes e, destacados, alguns obrigatórios.

Em primeiro lugar, o diálogo trata de identificar (distinguir) as figuras nas personagens. Almeida usa a metáfora da *nau perdida*..., e Duarte desdenha da veia poética do irmão. Almeida refere que já alguém lhe tinha dito bem do *motejar* de Duarte. Quer dizer, Almeida dirige o Paço e não está controlando a rota da nau. Para a Corte portuguesa

29			56e
Clérigo	Qu'eles dinheiro terão. Pois, que vás vender à corte! Olha bem polo virote nam te fies de rascão.		240
Gonçalo	E rascões que aves são? Samicas são alguns bichos.		57e
Clérigo	Mas são lobos pera michos, e raposas de nação.		245
30			58e
Gonçalo	Bem hei de saber vender.		
Clérigo	E eles melhor comprar! Se te puderem furtar as orelhas hás de ver.		
Gonçalo	Nam me quero mais deter, vou-me, e Deos vá comigo.		59e
Clérigo	Olha bem por ti amigo.		250
Gonçalo	Bem sei o que hei de fazer.		

[3. Episódio (encaixado)]

Entram dois moços de paço muito louçãos, um chamam Duarte outro Almeida, o qual começa dizendo ao Duarte:

31			60e
Almeida	A tormenta da má vida que eu levo neste paço, sabes que conta lhe faço? Que vou numa nau perdida rota pelo espinhaço.		255
Duarte	Bô dizer é esse, porém dai a Deos tal apontar.		61e
Almeida	Isso nam será zombar já me disse, nam sei quem, bem do vosso motejar.		260
32			62e
Duarte	Abasta, folguei de ver sair-vos Túlio do seo, muitos criará o centeo mas poucos de tal saber.		265

Duarte tem formação mais avançada na poesia e na retórica, foi educado em Espanha, enquanto que Almeida foi educado na Flandres, vem lá de cima e, já alguém o quis ver como um ratinho – uma referência à chegada de Carlos a Espanha – mas difícil será fazer o actor corar...

A conversa animada prolonga-se enquanto vão percorrendo a feira e vendo os produtos em exposição, fazendo referências ao que na Corte se conhece sobre os dois figurados nas personagens.

Há as dificuldades de Almeida (Carlos) em pronunciar bem as palavras (no castelhano), em dirigir o seu gado – casos de actualidade tanto em Itália como na Alemanha – pois é Duarte (Fernando) que tem resolvido as situações militares, mas refere também a dificuldade em associar consequência do prognatismo de Carlos.

Nesta peça torna-se pela primeira vez evidente, na obra de Gil Vicente, o modo como o autor enaltece o protagonismo *político* de Fernando de Habsburgo relativamente a seu irmão Carlos. Embora seja Almeida ainda a dirigir a situação. Duarte chama mesmo *porqueiro* (nível mais baixo de entre os *pastores*) a Almeida ao chamar *guarda-porcos* a Gonçalo.

Almeida	Logo vos foram dizer que era eu ratinho senhor.	63e
Duarte	Nam sei, vós tomastes cor, eu nam sei que isso quer ser.	270
33		64e
Almeida	E vejo-vos mano, morto, e tendes ar de mirrado. Vós estais mais aguçado que canivete do Porto.	275 65e
34	Viva o conde do Redondo que lhe furtais quanto tendes..., mas, da sua graça Mendes, vos acho eu todo mondo.	66e
Duarte	Logo falais per mondar, como homem daquela terra, já vós veríeis na serra algum gadozinho andar.	280 67e
35	Nam digu'eu par'ò guardar, senam vê-lo-íeis pacer e, para vosso prazer, <i>sabereis</i> [saberíeis] assoviar.	285 68e
Almeida	Per muitas formas zombais, formas bem as conheceis, olhai nam vos demudeis primeiro que me entendais.	290 69e
Duarte	Assi como bafejais ainda me cheirais a nabos.	
Almeida	Bem parece que a dous cabos coseis tudo o que falais.	295 70e
36		
Duarte	Eu vejo vir um vilão... Hei-o certo d'abraçar porque se pode acertar que será algum vosso irmão.	
Gonçalo	Guarda-porcos, dá cá a mão. Nunca os eu guardei per mi. Mas já eu a vosso pai vi morder bem mau cordovão.	71e 300

Gonçalo responde bem a Duarte e salva a cara a Almeida que por isso o elogia. Depois, abandona o confronto com o vilão para se dirigir a Duarte, *olhai cá...*, que o interrompe mostrando-se enfadado, pela situação, pois é Carlos que está mais sabedor das intrigas políticas com o Papa – *dom priol daqui* – e os banqueiros italianos, é ele que tem a espionagem activa em Itália.

Gonçalo não entende a que se refere o Duarte quando este se está dirigindo a Almeida e, logo comenta, considerando o sujeito muito *alterado* – pela forma abrupta frente a Almeida – mas também muito pouco esclarecedor, atacando a fraca cortesia destes moços do Paço (os Habsburgo) pelo uso de tais atitudes entre si.

O comentário de Gonçalo desperta a fúria de Duarte que o castiga com a linguagem, mas o vilão não se *submete*, mostra-se altivo, respondendo a percebeito. Todavia, está desencadeado o confronto entre Gonçalo e os moços do Paço.

Os roubos a Gonçalo são coordenados pelos irmãos do Paço, primeiro Almeida (Carlos), rouba-lhe a Lebre (liberdade), depois, enquanto o vilão anda à pergunta da Lebre, Duarte (Fernando) acaba por lhe roubar tudo o resto.

37			72e
Almeida	Parece-me que por sua arte vos sacode ele a badana. Dos michos desta somana te dou vilão minha parte.		305
			73e
Duarte	Olhai cá, senhor Duarte... Almeida, que me quereis? Tantas cousas pareceis que nam sei de qual me farte.		310
38			74e
	Porque é certo que eu vos vi levar já merenda à vinha, e cá, pregais à boquinha coma dom priol daqui.		315 75e
	E propriamente assi, sabeis todo à narizinhos, e onde fordes vezinhos grande frio fará ali.		
39			76e
Gonçalo	Bofá, vejo eu portugueses da corte muito alterados, mais propincos dos arados que parentes dos Meneses.		320
			77e
Duarte	Ó fi de puta avisado... E o vilão é castiço, o rapaz papa-chouriço, rapaz mouro engragueijado.		325
40			78e
Gonçalo	Vós sombreiro acutilado, cuidareis que sois alguém? Pois vos eu conheço bem, falai vós mais conchavado.		330
			79e
Duarte	Rapaz, és tu namorado? Ora fala, sem sabor... Rapaz, que mudas a cor... Ora estais bem aviado.		
Gonçalo			335
41			80e
Almeida	Vendes a lebre vilão?		
Gonçalo	Si fidalgo.		
Almeida	Mostra cá. Quanto a dás? Que custará?		

O Clérigo da Beira (*Pedreanes*) Gil Vicente

Como dissemos, toda esta mercadoria está carregada de simbologia e, se durante o espectáculo não se torna importante decifrar os significados de cada adereço, tudo aquilo que depois há de ficar na memória do público, pela reflexão de cada um, o deve transportar do universo sensível memorizado para o universo inteligível da *metáfora*, permitindo atingir outros significados.

Em verdade a *metáfora* está em toda a peça, e sobretudo, na *acção dramática*, como está na Arte em geral. Nas obras de Gil Vicente a *acção* sobrepõe-se a todos os outros componentes do todo.

Pela *acção* sabemos estar num ambiente de feira, pelo *sapateiro* e pelo *do saco de palha*, como também sabemos que Gonçalo veio vender ao Paço. Pela *acção* também sabemos que haverá mais gente na feira, atenta aos seus próprios afazeres, o que permite a Almeida escapar sem que ninguém se aperceba do sucedido. Mais gente, pois Gonçalo pede a Duarte, *olhai-me vós per equi*.

Mas Gonçalo acaba por ser roubado pelos dois irmãos que, entre si, repartem o saque: *partiremos / como irmão com irmão*.

Depois de ter andado à pergunta da Lebre, Gonçalo chega à conclusão que não mais a vai recuperar

Gonçalo	Samicas meo tostão.	
Almeida	E no cesto que tens lá?	340
		81e
Gonçalo	Trago aqui estes capões..., e bôs marmelos, valentes, se deles fordes contentes..., e er, também trago limões pera aguçardes os dentes.	345
	Enquanto Gonçalo se abaixa a descobrir o cesto para mostrar tudo o que traz, foge Almeida e leva a lebre, e Gonçalo achando-a menos diz:	
	42	82e
Gonçalo	E a lebre que foi dela?	
Duarte	Que sei eu?	
Gonçalo	U-lo parceiro?	
Duarte	Nam te deu ele o dinheiro?	
Gonçalo	Pardeos! De graça vai ela..., lá a leva ele o escudeiro.	350
		83e
Duarte	Vai, vai correndo asinha, que inda agora vai per i.	
Gonçalo	Olhai-me vós per equi, porque ela nam era minha e é mal perdê-la assi.	355
	43	84e
Duarte	Oh que gostoso vilão, e que boa festa temos... Almeida e eu partiremos como irmão com irmão.	
	44	85e
Gonçalo	Ou, molher do amarelo, vistes cá, se vem à mão, um fidalgo terrastão com uma lebre no capelo?	360
		86e
	Ou, vós, do saco de palha, vistes-me cá minha lebre? Ó dou-me a Deos que me leve, nam hei d'achar nemigalha.	365
	45	87e
	Dizê, senhor sapateiro, a minha lebre vai cá?...	

e desiste da busca conformando-se com a situação.

A quadra (88e) em que exprime a sua desdita, que será interpretada por Pedreanes como uma oferta dos seus bens, ou perdão do roubo, tem também outro sentido, porque afinal Gonçalo se refere apenas à Lebre (a liberdade), e diz que a levem...,

porque lhe somos obrigados eu, e todos meus heréus.

Quando regressa à procura do Duarte e da sua mercadoria, então dá conta que lhe roubaram tudo, que o interesse dos rascões pela mercadoria, como depois o roubo da Lebre, obedeceu a uma estratégia para lhe roubarem tudo o que levava. E assim o comenta: *Pior é que me dá cá / na vontade que os capões / foram com os outros rascões...* Os outros rascões, porque os haverá mais na feira como figurantes.

Reflectindo no sucedido, Gonçalo tira algumas conclusões que vai expondo, e depois de passar bem os olhos pelo local, comenta sobre *as almas dos cortesões*.

Com os comentários que vai fazendo e sempre atento ao ambiente da feira do Paço, Gonçalo decide regressar à sua aldeia, pondo-se a caminho. Conforme o que dissemos (entre milhões de possibilidades), Gonçalo afasta-se da boca de cena, até desaparecer do lado da feira,

Pera que é buscá-la já...
dou já ò demo o escudeiro. 370

88e

Leve-a, por amor de Deos,
pola alma de meus finados,
porque lhe somos obrigados
eu, e todos meus heréus. 375

(fim do 3. Episódio)

Duarte, tanto que Gonçalo se partiu a buscar a lebre, foi-se e levou o cesto e os capões. E diz Gonçalo quando não acha novas da lebre:

46
Gonçalo Pior é que me dá cá 89e
na vontade, que os capões,
foram c'os outros rascões,
caminho da ira má.

90e

Pardeos, tal vos é ela a vós,
isto é o com que eu renego,
fezera mais um Galego
na meta de uns matos sós. 380

47 91e

Uma escândola com'esta
enche de birra a pessoa...
nem tal chufa nam é boa
pera béspera de festa. 385

92e

Como assi se usa cá
ai eramá que é mal...
que quem furta um furto tal
outro melhor furtará. 390

48 93e

As almas dos cortesões
são coma nau sem governo,
porque cuidam que o inferno
que se come com limões. 395

94e

O carmelita nos sermões
bem lhes mostra o paraíso,
mas tanto vem eles isso
como eu vejo os meus capões.

para, pouco depois, voltar a entrar do lado do “matagal”, onde volta a encontrar o Clérigo.

O diálogo vai fechar a actuação do Clérigo que, embora acarinhando o vilão, zomba dele durante todo o tempo, chegando a prometer ir com ele a casa, mas, para que o pai não deixe de o castigar.

Gonçalo confessa não ter sido sisudo, todavia considera que se lá voltasse, tudo haveria de tomar um outro rumo. O Clérigo desdenha, sabe exactamente o que aconteceria se o vilão lá voltasse:

*torna lá com um par de patos
que, se os capões vão baratos,
estes assim hão de ser.*

...mas, ainda assim, satisfaz o pedido de Gonçalo de *um responso ou uma aquesta*, para que Deus lhe apare a cesta. Contudo o Clérigo alerta-o melhor para a perspectiva de que tudo quanto quiser vender, tudo vir a perder. Usando o habitual “latim de comédia”.

O Clérigo mostra pressa de ir *catar cousa para matar a brasa*, mas não deixa de avisar Gonçalo do perigo que é acreditar no Negro:

Não olhes no que falar...

Avisa Gonçalo que é ele o *maior ladrão do mundo*: – *olha por teu chapeirão* (olha pela tua cabeça), que ele te há de atentar, vendo se tens o discernimento capaz de não se deixar doutrinar:

se tens tu olhos ou não.

O Clérigo da Beira (*Pedreanes*) Gil Vicente

Indo assim Gonçalo tornando-se para a sua aldeia, torna a achar o Clérigo, o qual lhe diz:

	49		95e
Clérigo	Já tu Gonçalo vendeste?		400
	Asinha tu despachaste!		
Gonçalo	Praza ao mártire Santiaste que nunca lha lebre preste!		96e
Clérigo	Abaste. Eu nam fui sesudo.		405
Gonçalo	Conta, rogo-to Gonçalo. Mais porei eu em contá-lo que eles em furtar-me tudo.		
	50		97e
Clérigo	Estava isso mau de ver.		
Gonçalo	Sois profêtego padrinho. Mas se eu torno outro caminho nam há ela assi de ser.		410
			98e
		Porém quereis-me dizer um responso ou uma aquesta, que m'apare Deos a cesta, e dar-vos-ei do que tiver.	415
	51		99e
Clérigo	Si queres miracula ver torna lá c'um par de patos... Que se os capões vão baratos estes assi hão de ser.		100e
			420
		Calamitas demones hás de trazer, porém o dinheiro será de mau mês. Cedunt mare vincula res que perdunt quanto vieres vender.	101e
	52		101e
		Quero ora ir catar cousa que me mate a brasa.	425
Gonçalo	Eu nam ousou de ir a casa..., meu pai há-me de coçar.		
			102e
Clérigo	Espera-me a par do lugar e eu irei lá contigo, e rogar-lhe-ei como amigo que nam te deixe de dar...		430
	53		103e
		Se topares lá em fundo um negro, põe-te a recado,	

Gonçalo mais uma vez se afasta da boca de cena para sair, e talvez chegue a desaparecer para depois voltar. Contudo o Clérigo sai de cena invertendo o sentido da sua entrada, em sentido oposto ao de Gonçalo. Este, regressa por onde desapareceu, enquanto que o Negro entra tomando outra direcção.

Mais uma vez, alertamos o leitor de que estas nossas “visões de cena” estarão entre milhões de hipóteses.

A didascália sublinha:

Depois de cantar o Negro.

O canto do Negro estabelece a separação entre as duas partes da peça, possibilitando haver um intervalo entre elas.

Logo que o canto vai chegando ao fim, Gonçalo aproxima-se, dirigindo-se ao encontro do Negro, mas dando tempo de espera para que ele acabe de cantar. E inicia o diálogo.

O Negro (Lutero) está cativo, preso pelo Tibau (Frederico o Sábio, da Saxónia) com o ferro no pé, mas ele pertence ao Maracote (Carlos V). Mantido cativo pelo duque, por isso mesmo, ele goza de plena liberdade. O duque Frederico atraiçoa as intenções do imperador e da *dieta* Alemã, pelo *Édito de Worms*, que decreta a prisão de Lutero e a perseguição a todos os da doutrina. Como o duque perante o imperador, o Negro diz:

É masa tredora aquele (Tibau).

porque é um perro malvado,
o maior ladrão do mundo.

435
104e

Nam olhes no que falar,
que é muito falso o cabrão...
Olha por teu chapeirão,
porque ele há-te d'atentar
se tens tu olhos ou não.

440

(fim do 2. Episódio)

[II – Parte]

[4. Episódio]

Indo Gonçalo seu caminho, apartando-se do Clérigo, topa um Negro grande ladrão.

E entra cantando, buscando um mulato, e diz Gonçalo depois de cantar o Negro:

(Canto) ...

54
Gonçalo Dize Negro és da corte?
Negro Quesso?
Gonçalo S'és da corte.
Negro Já a mi forro nam! Sá catibo.
boso conhecê Maracote?

105e

Corregedor Tibao é...
Ele comprei mi primeiro,
quando já pagá a rinheiro
deitá a mi fero na pé.

106e
445

55
Gonçalo É masa tredora aquele,
aramá que té ro Maracote.
Mais tredoro era o rascote
quem me a mi furtou a lebre.

107e

Negro Que é queso que te furtai?
Gonçalo Uma lebre de meu pai,
de meu cunhado, uns capões...,
e marmelos, e limões,
abonda, tudo lá vai.

108e

455

Nesta peça Gil Vicente ridiculariza o Papa Clemente VII, Lutero e Pedreanes (a religião de São Pedro) – que fala através de Cecília, que tem o demónio no corpo – não deixando escapar nada do extracto da realidade que traduz pelo *mythos* na *visão mundo* que faz da História da Europa entre Maio e Agosto de 1526.

Como as figuras do Clérigo e de seu filho Francisco, a figura do Negro é excepcionalmente cómica, e estas figuras são, desde logo, garantias de sucesso da farsa.

Primeiro assistimos à reza das matinas pelo “Papa” e, agora, com o Negro ouvimos, com certeza que em parte lidas pelo breviário (tal como nas matinas), as orações “luteranas” (o Pai Nosso e a Salvé Rainha), e muitas outras prelecções da “Igreja de Lutero”. Aparentemente Lutero estaria a ser mais criticado (ridicularizado), pelos roubos a Gonçalo, contudo, há que ter presente a corrupção e outros roubos que também estão presentes na peça com o Clérigo e através de Pedreanes, mas os roubos do Negro que o Clérigo denuncia, pretendem reflectir os assaltos praticados na Alemanha aos bens da Igreja romana e seus fieis.

Depois de Gonçalo descrever o que lhe aconteceu o Negro passa a rezar e, da reza, passa a doutrinar o vilão (o Povo) que, como tal, se mostra confiante e compreensivo.

56			109e
Negro	Jesu Jesu Deoso consabrado,		
	aramá tanta ladrão...		460
	Jesu Jesu, um Caralasão,		
	Furunando sá sapantaro.		
57			110e
	Jesu Cralasão. Pato Nosso,		
	santo paceto ranho tue figo		
	valente tue sinco cego		465
	salva tera pão nosso quanto dão		
	dá noves caro e debrite nose		
	debrita noses já libro noso galo.		
	amen Jesu Jesu Jesu.		
58			111e
	Sapantara Furunando,		
	dize rogo-te, falai,		470
	conhecê tu que furtai,		
	por que tu nam bruguntando?		
Gonçalo	Perguntarei por meu pai.		112e
Negro	Cal-te! Deoso cima sai		
	que furtai, ere oiái...		475
	Deoso nunca vai dormi,		
	sempre abre oio assi		
	tamanha tu sapantai.		
59			113e
	Guarda-ma Reso mal		
	e senhora prito santo,		480
	nunca rirá home branco:		
	Furunando furatá real.		
			114e
	Nam sabe mi essa carera,		
	para quê, para comê?		
	Muto comê, muto bevê,		485
	turo, turo, sá canseira.		
60			115e
	Dirá mundo turo canseira		
	senhor grande canseira		
	home prove canseira		
	muiere fermoso canseira		490
	muiet feo canseira		
	negro cativo canseira		
	senhor de negro canseira		
	vai misa canseira		
	pregação longo canseira		495

Vida deste mundo, tudo, tudo é cansaia. Assim termina o Negro a sua grande prelecção, e depois conclui voltando à questão dos roubos para dizer que não merece a pena furtar porque *o diabo sempre sabe...*, abre o olho todo o dia.

O Negro despede-se de Gonçalo dizendo que vai em busca do mulato. E o vilão, também um *ratinho*, diz-lhe que fica a aguardar o padrinho, o Clérigo, para que vá consigo a seu pai como prometido. Com essas palavras, o Negro afasta-se deixando Gonçalo sozinho.

Enquanto o Negro se distancia, diz Gonçalo reflectindo: *E vou ao rio, porém...* Mas a distância a que está o Negro há de permitir ouvir o que diz Gonçalo, de modo que logo encontra um lugar para quase se ocultar do vilão e ver uma boa parte do que ele está fazendo.

Despindo-se, Gonçalo esconde a roupa e restantes haveres de modo a que de *lá* (do local onde está o Negro) ninguém veja, para que não lhe venha a acontecer o mesmo que sucedeu na feira do Paço: *não me aqueça outra tal feira.*

Assim, o Negro comenta o que vai assistindo: que ele se despe, que deixa escondido, mas sem poder ver exactamente onde ele foi meter os seus haveres. Então, há que pedir aos santos e dizer algumas orações em seu proveito.

crérigo nam tem muiere cansaia
crérigo tem muiere
grande cansaia
firalgo solto cansaia
chovere muito cansaia 500
nam podê chovere cansaia
muito filho cansaia
nunca pariro cansaia
papa na Roma cansaia
essa ratinho cansaia 505
nam vamo paraíso: grande, grande,
grande cansaia...;
vira resa mundo, turo, turo é cansaia.

61 116e

Mi nam falá zombaria,
pos para que furtá...;
que riabo sempre sá,
abre oio turo ria... 510

117e

Mi buscá mulato, bai,
ficar abora ratinho.
Gonçalo Eu aguardo meu padrinho,
que vá comigo a meu pai. 515

62 118e

E vou ao rio, porém,
porque hei sede e beberei,
e sicais, que nadarei
enquanto o clérigo vem. 520
119e

Leixarei o chapeirão
metido nesta moureira,
e o cinto, e esmoleira,
porque lá logo o verão...;
nam me aqueça outra tal feira. 525

Espreita o Negro como Gonçalo esconde o
chapeirão e o al e tanto que se vai entra dizendo: 120e

63
Negro A mi abre oio e vê...;
ratinho tira besiro,
ere dexe aqui condir...
Nam sei onde ele metê. 121e

Senhora santo Francico,
santa Antónia, sam Furunando, 530

Assim surge a Salvé Rainha e logo que a termina inicia a busca do esconderijo. Depressa encontra os haveres de Gonçalo na moita e com geito de bom observador analisa cada peça e o que cada peça pode ainda conter.

Enquanto observa cada peça comenta sobre ela e sobre o que nela encontra, relacionando os seus resultados com Gonçalo, o proprietário dos objectos. São momentos de grande comicidade, onde o autor faz apelo à imaginação do público no confronto entre a ideia criada no espectador da figura de Gonçalo e a ideia exposta pelo Negro a cada momento perante cada um dos objectos, ou da expectativa e perspectivas da sua existência ou da sua falta. Tudo isto a juntar à dicção da linguagem, ao conteúdo dos comentários e, com certeza, às atitudes e expressões do actor na personagem.

Este processo de criar o motivo cómico é logo depois ampliado com a referência ao mundo real, onde a ideia da figura de Gonçalo se torna abstracta acumulando o que cada espectador criou (tem) de cada uma das personalidades referidas pelo Negro. Acresce ainda que tais personalidades se relacionam de modo directo com o objecto principal da busca do Negro, o roubo de dinheiro, porque Gonçalo, *esse vilão amargurado, está mais pobre que cão*.

pois mi há d'andar buscando
e levarê ele na bico.

64

122e

O seuro santa Maria!

Sabe à regina matoa misercoroda
nutra dum cego savel até que vamos.
A oxulo filho d'egoa alto soso peamos
já mentes já frentes Vinagre qu'ele
quebraram em balde já ergo a quarte
nossa há ilhos tue busca cordas oculos
nosso convento e jeju com muito fruta
ventre tu já tremes já pias.

Seuro santa Maria dinhero me lá
darão que é vê esa carta dame mucho
que furte cantara Furunando.

Acabada assi esta Salve Regina, acha o Negro
o que Gonçalo leixou escondido e diz:

65

123e

Negro

Ei-lo, aqui sá, Deso graça...,
graça Deso esse é capote,
nunca dexá aqui palote,
ratinho, quem te forcase.

535

124e

Aramá que té ro vilam!
Que palote sabasam,
barete também bô era...,
mi cansai, e a deradera,
a mior fica sua mão.

540

66

125e

Vejamos bolsa que tem,
u u u pente para..., que bô!
Três ceitil Sá qui sô...,
ratinho nunca bitém.

545

126e

O riabo ladarão,
corpo re reso consobrado,
essa vilam murgurado
sá masa prove que cão.

550

67

127e

Quando bolsa mi achase
Fernand'Álvaro, esse si,

Fernando Álvaro é o Tesoureiro Mor do reino e, possivelmente, seria calvo. Quando toda a gente esperava que comentasse a bolsa pelo dinheiro, ele diz: *nunca pente está ali*.

Nuno Ribeiro é da nobreza da casa real, um homem corrupto, é do conhecimento geral a sua demissão do cargo que ocupava por esse motivo. Ele diz: “*Já dinheiro feito é*”... *Em hora má, que até do gaitero!*

Entre 1526 e 1527 muitas pessoas tiveram de fazer declarações das quantias que lhe entregaram. (Torre do Tombo)

O Negro volta a Fernando Álvaro, mas agora para comentar o dinheiro gasto a pagar casamentos (Lutero casou-se em 1525), sendo uma referência aos custos do casamento de Isabel com o imperador.

Para terminar a sua actuação o Negro dirige-se a Marcos Esteves, esmoler, a quem muitos se dirigem a pedir dinheiro, e que põe, naturalmente, dificuldades em ceder. Talvez este capalão de el-rei tenha sido um bom contador “estórias”, de casos reais dramáticos, contados com humor... Isto pode ser um reflexo, pois Gil Vicente aproveita muitas vezes aquilo que a Corte já conhece para produzir motivação para rir.

O autor destaca duas situações para alguém pedir dinheiro, os muitos filhos que tem, ou os gastos no consumo de álcool. Em qualquer dos casos há recusa do esmoler.

nunca pente sá ali.
Ah reso quem te furtase!

555
128e

Bolsa Nuna Ribeiro
home vai buscá rinheiro
a toro ere rize:
já rinheiro feito é...
Aramá que té ro gaitero.

68 560
129e

Fernand'Álvaro m'acontenta,
ele nunca rize nam,
logo chama cá crivam:
crivaninhai esormenta.

130e
565

Toma rinheiro vás ambora.
Voso home debe que busacai?
Mi da cureiro agarbá sai.
Boso que buscai corte agora?

69 131e

Buscai a rei jam Joam
pagá minha casaramento.
Dá cá, moso, trae esormento,
crivaninhai boso crivam.

132e

Home tomai, um, dos, quatro, sete...,
vás ambora: turo, turo,
sua rinheiro sá seguro...
Mioro que ele promete.

70 133e

Marco Estavez, moladeiro,
ele rize: santa Maria!
Dinheiro boso queria?
Bai bai durmir paieiro

580
134e

Boso que pedir muiero?
Tanta filho mi tem qui.
Quem manda boso pari,
boso grande parideiro!

71 135e

Boso seria muito bó
vaca ne Francico paia
tenha seis filho e mi só
nam temo comere nimigaia.

585

Elle rize:

136e

O motivo dos muitos filhos serve, na época, para sugerir outras actividades em casa... Mas não será aqui o caso, parecendo mais um elogio, criticando apenas o descontrolo da situação. Enquanto o motivo do alcool serve para o Negro referir que morreria de fome se tivesse que lhe pedir, tal é a dificuldade em obter dele algum dinheiro.

Conclui então que, graças a Deus, nunca lhe falta o que furtar...

*pouco cá, pouco de lá,
pouco aqui, pouco dali,
grão a grão o galo farta-se.*

Entretanto há de furtar a camisa que está no muro. E com isso finda a sua actuação saindo de cena.

Note-se que nesta abordagem da gente da Corte, o autor expõe a corrupção (Nuno Ribeiro), o dinheiro do reino que o Tesoureiro Mor distribui pelos mais poderosos (dote Isabel), e a enorme dificuldade que a gente do povo pobre, com filhos, tem em receber ajuda do Esmoler, capelão do rei.

Quando Gonçalo regressa do seu banho já não vê o Negro, embora ele ainda possa estar roubando uma camisa que alguém deixou a secar num muro.

Enquanto comenta o frio do fim do Outono, Gonçalo aproxima-se do local onde havia escondido os seus haveres, dando logo falta do chapeirão que cobria tudo o resto. Sem nada encontrar certifica-se se seria mesmo aquela a “sua” moita.

Que culpo tem a rei jam Joam
boso pari como porco?
Bai buscai sua pai torto
que dai a sua fio pam.

72 137e

Velha que boso querê
molla que a mi pobre sai.
Elle rize:

Por que boso nam guardai
rinheiro que boso bebê?

138e

Jeju, Jeju moladeiro,
sá riabo aquela home...,
quando a mi morê da fome
nunca busucaí sua rinheiro.

73 139e

Porém, graça reos, a mi
nunca minga que furtá...,
pouco cá, pouco relá,
pouco requi, pouco reli...,
grão e grão galo fartá.

605

140e

Quem furtá home sesuro
e louvar a reoso com turo,
e senhora prito santo...
A mi bai furtá, em tanto...,
camisa que sá na muro.

610

Vem Gonçalo tremendo com frio e diz:

74 141e

Gonçalo Mui mau nadar faz Verão
até meado o Janeiro,
mas agora, é o ribeiro
que corta homem como cão.

615

142e

Jesu e o meu chapeirão,
e o cinto, e esmoleira?
Pois esta era a mouteira,
e este é o mesmo chão.

620

75 143e

Agora merecia eu
um par de trochadas boas...,
porque fiar nas pessoas
nunca outro fruto deu.

Gonçalo lamenta-se de tanto se fiar nas pessoas, no que lhe dizem e no que pregam, e alerta porque:

*quem se faz mais verdadeiro
crede que é o mentiroso...*

Quase nu e com frio Gonçalo vê chegar a sua avó, a Velha (Veneza). Ela já sabe do que lhe aconteceu na feira do Paço, soube através do Clérigo: *que lá contou o vigário*.

No verso (639) devia ler-se:

ui Gonçalo, neto meu

A Velha afirma que o quer proteger do pai cruel e da mãe que, de tão ingénua e tola, foi buscar uma vara de azemel para o pai lhe bater.

Como a Velha se assustou com a vara, trás com ela Cecília (de seu nome), mas a mulher tem o demónio no corpo e, assim, através dela fala Pedreanes (da religião de São Pedro), que há de pôr a descoberto a cilada que prepararam a Gonçalo.

Como dissemos, Cecília figura Florença, que era governada por Júlio de Medici (Clemente VII) antes de ser eleito Papa, exercia em nome dos seus sobrinhos ambos ainda de menor idade. Na realidade o Papa continuaria a orientar o governo de Florença à distância. Assim surge Pedreanes, um de São Pedro (pela religião), pondo e dispondo no que há de suceder.

O sentido da crítica encontra-se no facto de ela estar *demoninhada* e falar por ela a *religião* de São Pedro.

Bem vi eu que o guinéu
me viu tudo aqui deixar...,
mas o seu negro pregar
me levou a mi o meu.

144e
625

76

Quem se faz mais verdadeiro,
crede, que é o mentiroso...,
e nunca vistes medroso
que nam finja de guerreiro,
e o ladrão de piadoso.

145e
630

146e

Já todo o mundo é raposo,
já nam há i que fiar,
a mim mesmo hão de furtar
se m'eu daqui nam m'acosso.

635

(fim do 4. Episódio)

[5. Episódio]

Roubado assim Gonçalo, vem uma Velha sua dona e traz consigo Cecília da Beira em que fala Pedreanes.

Entra a Velha e diz:

77
Velha

Amara do meu fadairo
ui Fernando, neto meu,
qu'ê do que teu pai te deu?
Que lá contou o vigairo
quão pouco trazes do teu.

147e

640

148e

E teu pai é tam cruel
e tua mãe tam sandia,
que trouxe da estrebaria
uma vara d'azemel
pera te tirar a azia.

645

78

Quando vi tamanha aquela
trago esta demoninhada...,
a Cezília nomeada,
fala Pedreanes nela
e descobrirá a cilada

149e

650

O Clérigo da Beira (*Pedreanes*)

Gil Vicente

É muito provável que Gil Vicente tenha atribuído o papel do Clérigo e de Cecília ao mesmo actor. Em Cecília ele surge vestido (de mulher florentina?), **em trajos de carafate**, de peito avantajado e abonada de ancas, bem maquiado de *mulher possuída*, mas reconhecível e com a mesma voz (de homem) do Clérigo. Cumprindo melhor com o *mythos* da peça, esta ideia encaixa muito bem, fazendo todo o sentido.

Neste sentido, é talvez ainda mais provável que o actor em causa tenha sido o próprio Gil Vicente. E, pela sequência da *acção dramática*, é ainda possível admitir que o autor tenha também desempenhado o papel do Negro usando uma máscara.

Todas as cenas que se seguem são envolventes da personagem Cecília, que se apresenta com a figura de uma mulher possuída pelo demo (por tradição a expressão ausente em relação a tudo o que a circunda). E haverá curiosidade expressa pelas outras personagens em volta dela.

O *chamamento* por Pedreanes será forte pois tem de provocar em Cecília a atenção sobre o mundo envolvente, para que ela possa ouvir as perguntas.

De salientar o destino da Lebre, a que fizemos já referência, e o facto de os capões já terem destino.

Perante o facto de tanto adivinhar o futuro e saber o que sucede em outros lugares, Gonçalo requer que Pedreanes lhe diga algo sobre o futuro, sobre o seu

			150e
[chama]	Pedreanes.		
Pedreanes	Aqui estou.		
Velha	E aqui haveis d'estar...		
	E haveis-vos d'assentar.	655	
	E pois, sabeis quem roubou meu neto, fazei-lho achar.		
79			151e
Pedreanes	Nam há muito de tardar...		
	Mas logo aqui virão ter quem isso lhe foi fazer...,	660	
	e se quiserem pagar eu bem lho hei de dizer.		
			152e
Gonçalo	Que é o que me furtaram?		
	Vejamos se adivinhais.		
Pedreanes	Dous mancebos te enganaram...,	665	
	e os limões que te levaram venderam por seis reais.		
80			153e
	E uma moça corcovada,		
	está agora depenando		
	o capão de tua cunhada,	670	
	e o outro, se está assando...,		
	e a lebre pendurada.		154e
	Ainda por mais sinal,		
	cobriram-na c'um sombreiro		
	em casa dum alfaiate.	675	
Gonçalo	Que besteiro é este tal !...		
	Este é o dexemo inteiro		
	em trajos de carafate...		
81			155e
	Mais hei hoje de saber,		
	pois m'eu acho aqui à mão...	680	
	Assi Deos te dê prazer,		
	que tu me queiras dizer,		
	s' hei de casar cedo ou não?		156e
Pedreanes	Casarás polo Natal		
	com molher sem tua perda.	685	
	Seu corpo como cristal,		
	e achar-lhe-ás um sinal		
	no meio da coxa esquerda.		

casamento, mas a resposta que obtem não lhe agradou nada.

A noiva de Gonçalo é a *imagem* da guerra: *E tem na teta direita / um luar com três cabelos*, o símbolo da morte. O Poder imperial o encaminha para tal.

E casará pelo Natal, *até meado o Janeiro* quando chegar o *Mui mau nadar* (que) *faz Verão* (a Primavera, o 22 de Maio de Cognac).

Com a deixa do casamento de Gonçalo, a Velha dá início à *saga* do seu. Em *Clérigo da Beira*, começa a *saga da Velha* (Veneza) pelo do seu casamento (terminando com a aliança entre Veneza e a Alemanha), que vai atravessar algumas outras peças.

Em *Escrivães do Pelourinho* a Velha lembra a Gonçalo da Cortiçada, que é o Clérigo de *Clérigo da Beira*, os votos que fez por a ter *emprenhado* (a aliança Clementina), mas por agora, a previsão do autor da peça é, que, em pouco mais de um ano a guerra terá terminado com a vitória do marquês (Carlos V), e que então a Velha fará a uma aliança com um seu criado, com Fernando *sapateiro* (Alemanha).

O excelente ânimo da Velha, com a novidade sobre o seu casamento, só é interrompido com a entrada dos dois irmãos, os moços do Paço.

Duarte e Almeida que se tinham comportado como grandes foliões e que tinham zombado e espoliado Gonçalo, agora, perante a Velha e Cecília, comportam-se para com elas com esmerada

82		E tem na teta direita um luar com três cabelos, pola cinta muito estreita..., de uma nádega contreita e zambra dos cotovelos.	157e 690
Gonçalo		Nam hei de casar dessa arte, nem Deos nam há de querer.	158e 695
Pedreanes		Esta mesma hás tu d'haver! Nem cases em outra parte senam pouco hás de viver.	
83		Bento e louvado serás! Deos e a virgem da Franqueira que me tirou de canseira, de casarás, nam casarás, sei freira, nam sejas freira.	159e 700
Velha			
Pedreanes		Pois que vós isso dizeis e nam me preguntais nada, antes de um ano e um mês vós haveis de ser casada c'um criado do marquês.	160e 705
84		Agora me quero eu rir..., sabedes vós isso certo?	161e 710
Velha		Digo que estais tam perto como eu de me partir pera o meu negro deserto.	
Pedreanes			162e
Velha		Pedreanes, nam vos vades, rogo-vo-lo, que ainda é cedo. Sabedes vós, eu hei medo serem isso vaidades, e essoutro estar-se quedo.	715
		Vem Duarte e Almeida.	
85		Mantenha-vos Deos Brancanes! Deos vos dê sempre boa hora.	163e 720
Duarte			
Velha		Não falês em Deos agora porque está aqui Pedreanes que chegou agora est'hora.	

atenção e delicadeza. Para eles é como se Gonçalo não estivesse presente.

A República de Veneza seria conhecida (?) pela sua brancura. Na cidade, a pedra usada nos seus edifícios: 90% feitos em pedra (muito branca) de Istria. Adquiriu o nome pela península no território da República Veneziana (hoje na Croácia). Usada também em Ravena, Florença (catedral), etc.. Jacopo Sansovino escreveu um tratado sobre esta pedra, de cor branca e limpa, semelhante ao mármore, mas muito mais rija, próxima do granito. Donde Gil Vicente, algo conhecedor da pedra, e de Veneza (?), usar o nome de Brancanes para Veneza. Aliás, pelo que diz no *Auto da Festa*, esteve para casar com a Velha (Veneza).

Impõe-se entretanto na acção a vontade de Duarte (Fernando) que, com toda a cortesia se dirige à Velha para afirmar a urgente necessidade de se encontrar com Pedreanes para lhe entregar a sua alma,

*tudo quanto ele quiser
que o leve, muito em boa hora.*

Figuram-se assim as tentativas de um acordo entre os banqueiros alemães e a Igreja (de São Pedro) de Roma, onde, aqui na peça, o portavoz da Banca dos Fugger é Fernando de Habsburgo. Ele dirá de seguida:

*porque minha fé vos dou
que somos vossos em fim.*

Mas antes que o Duarte conseguisse contactar com Pedreanes, já a Velha se insinuava, exibindo a sua beleza e juventude ao moço do Paço, numa tentativa de o seduzir. Vai ser

			164e
Duarte	A ele buscamos, senhora, que o havemos bem mester. ...	725	
	E dar-lh'-emos d'alma em fora, tudo quanto ele quiser que o leve, muito embora.		
86			165e
Velha	Pedreanes, a um grou achará o rasto no ar..., pois que me ele foi achar, que velha assi como estou, hei ainda de casar.	730	
			166e
	Creo-o-lho polo que vejo, porque eu sou muito sadia e tenho a pele macia, coma costas de cranguejo ou lagosta da Atouguia.	735	
87			167e
	E tenho minhas arnelas... Ponde-m'ora aqui a mão mancebo, e haj'eu perdão, ainda eu como co elas uma posta de cação.	740	
			168e
	O bafo a Deos louvores é coma algália da Arruda, or'eu farei outras cores..., porque hei d'entrar em muda como fazem os açores, entam venham meus amores.	745	
88			169e
Duarte	Pedreanes.		
Pedreanes	Aqui estou.	750	
Duarte	Estai, por amor de mi, e nam vos vades daqui, porque minha fé vos dou que somos vossos enfim.		
			170e
Pedreanes	Se quereis levar na mão isso por que me buscastes, pagai a este vilão a lebre que lhe tomastes, e três vinténs por capão.	755	

preciso esperar pelo *Triunfo do Inverno* (o Triunfo de Carlos V) para ficarmos a saber que o Duarte cedeu aos amores da Velha e que se casarão muito em breve.

Pedreanes aparentemente defende o vilão, pois para fazer frente aos rascões, pretende que estes paguem a Gonçalo o que lhe devem. Mas os irmãos afirmam-se depenados, que não venderam nada na feira do Paço. E com isso, depressa Pedreanes ultrapassou a defesa daquele povo que pretende governar, lembrando ao Gonçalo que ele mesmo lhes havia perdoado. E que quanto ao chapeirão e tudo o resto, que vá pedir *ao negro do Maracote*.

Estas afirmações de Pedreanes para Gonçalo, concluindo o *drama do povo*, constitui mais uma **peripécia** nesta peça, pois, muito embora corresponda à realidade (da época, ou de agora), pelas firmes afirmações anteriores de Pedreanes e da Velha, o público não estará à espera que isso aconteça e, portanto, mais um motivo para rir com o infortúnio do vilão (o Povo).

Com esta peripécia Gonçalo afaste-se e sai de cena protestando, quase nu e com frio de cortar, o vilão dirige-se ao público desabafando.

Finda o *drama de Gonçalo* mas não a peça e, se até aqui o protagonismo estava entre o Duarte e Pedreanes (um foco mais no terreno

89		171e
	E um tostão dos marmelos...,	760
Velha	Parece-me a mi rascões	
	que vos tornais amarelos.	
Duarte	Paguemos-lhe três tostões.	
		172e
Almeida	Duarte, tendes vós i	765
	dinheiro na faldriqueira.	
Duarte	Eu vendi patos na feira?	
Almeida	Nem eu tam pouco os vendi,	
	nem tenho eira nem beira.	
90		173e
Pedreanes	Gonçalo, sei tu lembrado	770
	que dixeste que, por Deos	
	lhe havias por perdoado...,	
	pola alma de teus heréus,	
	e nam te devem cornado...	
		174e
	Vai pedir o chapeirão	775
	ao negro do Maracote.	
Gonçalo	Ora, fiaí de rascão	
	que farpa todo o pelote	
	e nam se farta de pão.	

(fim do drama)

(epílogo e conclusão da farsa) [Epílogo]

91		175e
Almeida	Já nós somos sabedores	780
	que é muito teu poder...,	
	e queríamos saber	
	planetas dalguns senhores	
	e sinos de seu nacer.	
		176e
	E a que são inclinados	785
	per sua costolação,	
	e quais são mais namorados	
	e assi, os que o nam são,	
	porque são desnamorados.	
92		177e
	E também as condições...,	790
	de que planeta lhes vem,	
	declarado por itém....	

O Clérigo da Beira (Pedreanes)

Gil Vicente

em Itália, com o Gonçalo), agora será entre Almeida (Carlos V), a Corte portuguesa e Pedreanes. Como é que a Corte de Portugal contribuiu e está a contribuir para o Poderoso Vencimento (*Templo de Apolo*) do imperador e de *sua casa*, pela religião do *Templo* de São Pedro (Pedreanes) e, com isso, a financiar as ambições de domínio imperial da Europa.

Sobre esta parte, não há a menor dúvida, Pedreanes afirma saber tudo e muito bem!

Sobre o que se segue já nos pronunciámos no espaço que dedicámos à análise da peça, e mesmo antes, sobre a questão do embaixador do imperador ser Carlos Popeto, e este não ser castelhano.

Depois da *gracinha* sobre o conde de Penela, que era casado há quase quarenta anos com a mesma mulher, Almeida (Carlos) esclarece que o maior namorado de Portugal e Castela (aquele que mais ama Portugal e Castela), é o *embaixador do César emperador*, Carlos Popeto, pois foi ele que fez de “*corpo presente do imperador*” no casamento de Carlos com Isabel em Almeirim.

Como aconteceu isso se ele nem é castelhano? Pois, foi a Lua e Vénus que assim o quiseram e, o fizeram *de condição tão graciosa...*, *que não tem nada de grosseiro, senão só ser castelhano*.

Como o homem não tem nada de castelhano (que os portugueses consideravam grosseiros) a afirmação desencadeia o riso do público.

Pedreanes	Dizei embora rascões que eu sei isso muito bem.	178e 795
	Porque, per ostrolomia conheço os seus nacimentos, e pola filosomia, sei todolos pensamentos que trazem na fantasia.	
93 Duarte	Qual é o mor namorado de Portugal e Castela?	179e 800
Pedreanes	É o conde de Penela, mas anda dissimulado por amor da sua estrela.	
	O senhor embaixador do César emperador! Creo que nasceu no céu, mas se na terra nasceu, qual planeta em seu favor foi a que lhe aconteceu?	180e 805
94 Pedreanes	Naceu uma noite clara, quando a lua aparecia e Vénus tomava a vara com que as graças repartia..., como em ele se declara.	810 181e
	E estando assi lustrosa, o fez tam sábio e humano de condição tam graciosa..., que nam tem em nada grossa senam só ser castelhano.	815 182e
95 Duarte	O conde de Marialva sabes quanto há de viver?	820 183e
Pedreanes	Mau é isso de saber, que ele nam é flor de malva que apodrece sem chover.	825 184e
	Com todas suas feridas e muito enferma canseira, contratou-se de maneira que Deos lhe deve três vidas, e esta é inda a primeira.	830

Já dissemos que Gil Vicente destaca aqui todos aqueles que, na Corte portuguesa, mais se terão esforçado no apoio ao casamento de Isabel com o imperador, e com certeza de entre estes, aqueles que mais defenderam o super valioso dote de Isabel, exigido por Carlos V.

Depois de já se ter referido a Fernando Álvares, o Tesoureiro Mor do reino, surgem agora alguns outros homens distintos que nesta listagem devem agora constar:

- (1) *quais são mais namorados*
(2) *e assim, os que o não são porque são desnamorados.*

Assim agrupados em (1):

Conde de Penela
Conde de Marialva
Vedor da Fazenda
Vasco de Fóis
Afonso de Albuquerque
Jorge de Melo
Gaspar Gonçalves

Todavia encontramos apenas um nome nos que foram agrupados em (2), mas havendo outros:

Conde do Redondo...

Esse conde, e outros assim, por agora hão de ficar...

Parece-nos pois evidente que numa representação da peça, na acção dramática e na actuação dos actores, deverá fazer-se sentir esta diferença que acabámos de sublinhar. De salientar que, depois de Fernando Alvares, é Jorge de Melo,

96			185e
Almeida	Do vedor é necessário saber a planeta sua.		
Pedreanes	Sua planeta é a lua, o sino é Sagitário com uma frecha da tabua.	835	186e
	Tem fôlego como gato, digo, vida perlongada, porém nam coma de pato senam só uma talhada, inda que custe barato.	840	187e
97			
Duarte	Sabes quantos anos há que Vasco de Fóis é nado?		
Pedreanes	Quando foi a do Selado era ele mancebo já, mas nam era tam barbado.	845	
[... estrofe em falta?]			
98			188e
Almeida	O senhor conde, meu senhor, do Redondo, em que estrela ou que planeta é aquela que o fez tam sabedor, pera que adoremos nela?	850	189e
Pedreanes	Esse conde, e outros assi, por agora hão de ficar... D'outrem podeis preguntar... Mas eu tornarei aqui e vós me ouvireis falar.	855	190e
99			
Almeida	Afonso d'Albuquerque, irmão que foi ao emperador, que signo tem por senhor..., e por que a sua condição nam pudera ser melhor?	860	191e
Pedreanes	Mercúrio é a sua estrela..., e será bem esquençado se jogar jogo assentado, porém, se jogar à pela nam lhe ficará cruzado.	865	

Para Gil Vicente será uma conclusão da peça, uma moral sobre o saber, o desejo e amor pelo Saber. Posto em contraste com o uso indevido por abuso da generosidade das pessoas e das suas ideias, atraíçoando-as... Assim também a resposta de Pedreanes será pausada e feita com todo o cuidado e cerimónia.

100	Duarte	Eu tenho Jorge de Melo por um padre sam Gião... traz sempre contas na mão, mas nam sei lá no capelo como vai à devação.	192e 870 193e
	Almeida	Ele reza pola rua, que traz contas todo o dia ou é por galanteria?	
	Pedreanes	Mui boa vontade é a sua mas o cuidado o desvia.	875 194e
101		Reza mais que cinco donas a Deos se está sem paixão.	
	Duarte	Que lhe pede na oração?	
	Pedreanes	Que lhe dê sete atafonas à porta de sant'Antão.	880 195e
		E que lhe dê tanto gado como Isac trazia... e uma capitania com que fôsse tam honrado como ele merecia.	885 196e
102	Almeida	Gaspar Gonçalves, Pedreanes, em que signo naceria? Faze-me esta obra pia, e olha, que nam me enganes porque vai sobre perfia.	890 197e
	Pedreanes	Desejo sabê-lo em cabo. Naceu no escorpião, afaga-vos co a razão mas despeja-vos c'o rabo no cabo da concrusão.	895
[Conclusão]			
103	Duarte	E Brezeanos, guardador das damas, qu'es perro viejo?	198e
	Pedreanes	Esse Brezeanos, senhor, o seu signo é do cranguejo porque anda a través do amor e a través do desejo.	900

Sobre o significado deste final já nos pronunciámos com a sua análise e, correndo o risco de ainda mais nos repetirmos, acrescentamos que Gil Vicente faz aqui uma crítica muito feroz ao *erasmismo* em voga, ao mesmo tempo que reconhece que Erasmo não é por esta nova ideologia responsável, porque estão a utilizar as suas ideias como campanha para obter resultados opostos aos defendidos pelo autor das ideias, opostos às ideias de Erasmo.

Depois, como que desanuviando a situação, Pedreanes termina com mais duas quintilhas de ânimo sobre os próximos dias, prometendo pelo autor *cantigas com que folgueis*.

Assim Gil Vicente concluiu uma das farsas mais perfeitas que conhecemos, e lembramos:

...
*é inda que toque cousas lastimeiras
sabei que as farsas todas chocarreiras,
nam são muito finas sem outros primores.*

E é tomado da lua,
muito seco dos espritos,
porque há i signos malditos
que nam tem graça nenhuma.

199e

905

(fim do 5. Episódio)

[Êxodo]

Fim:
104

200e

E ao que quereis saber
das damas e amadores,
o domingo que vier
eu direi quanto souber,
delas e seus servidores.

910

201e

Insinar-vos-ei então
cantigas com que folgueis,
e agora, nam canteis,
fique por concrusão
que esse dia cantareis.

915

Deo gracias.



Jacob Fugger com o seu contabilista.

Representação da época.

Na lista de cidades, pode ler-se: Lisboa (a última)

Índice

Introdução	7
Sobre o <i>Clérigo da Beira – Pedreanes</i>	13
Fixando a data da peça	13
Antecedentes – <i>Auto das Ciganas</i>	21
Algumas referências culturais	25
A Beira, o ratinho, o galego, o rascão, o sapateiro, o negro.	25
Os <i>Objectos de Clérigo da Beira</i>	31
Aspectos formais do texto da peça	31
O Lugar – Corte ou Feira – Feira do Paço	32
As personagens e outras figuras	33
Figurantes obrigatórios	41
Outras referências ou figurantes	43
Gente da Corte portuguesa citada	44
Outros primores da farsa	51
Cronologia das peças mais próximas	54
Saga da feira	56
Estrutura da peça	59
Descrição – Trama do mythos e enredo	59
Cenários	65
Concluindo	66
Sobre o <i>Auto dos Escrivães do Pelourinho</i>	69
Apresentação do Auto	81
O Clérigo da Beira	83
[1. Episódio]	83
(Prólogo)	83
[Matinas]	86
[I – Parte]	90
[2. Episódio]	90
[3. Episódio (encaixado)]	91
[II – Parte]	97
[4. Episódio]	97
[5. Episódio]	103
(epílogo e conclusão da farsa)	107
[Epílogo]	107
[Conclusão]	110
[Êxodo]	111

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 <i>cavaleiro cristão</i>
-	1505	*LUTO - Morte 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 contra a 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	...na despedida da rainha velha
14	1519	Barcas III (Glória)	Páscoa	...já com Leonor de Habsburgo
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 mesteres» num contrato de doação outorgado pelos vereadores da Câmara Municipal de Lisboa, (Braamcamp Freire).

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

Gil Vicente – Enquadramento cronológico na História do Teatro Europeu

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

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

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

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

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

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

1562 Primeira publicação da ***Copilaçam de totalas obras de Gil Vicente***,
com Privilégio Régio, não isenta dos cortes da Censura, e muito incompleta.

1548 Luis de Camões (1524? – 1580) – obra 1548-1578.

1553 António Ferreira (1528 – 1569) – obra 1553-1569.

1565 (1563-1567) Nascimento da *Comédia del Arte* em Itália.

1585 Marlowe (1564 – 1593) – obra 1585-1593.

1585 Miguel de Cervantes (1547 – 1616) – obra 1585-1616.

1590 William Shakespeare (1564 – 1616) – obra 1590-1616.

1598 Felix Lope de Vega (1562 – 1635) – obra 1598-1634.

1620 Pedro Calderon de la Barca (1601 – 1681) - obra 1620-1680.

1624 Tirso de Molina (1571? – 1648) – obra 1624-1648.

1645 Molière (1622 – 1673) – obra 1645-1673.

Obras de Gil Vicente,

Por: **Noémio Ramos**

978-989-97749-7-1 (1ª Edição, 2014) – PDF

Gil Vicente, Auto Pastoril Castelhana, A autobiografia em 1502.

978-989-97749-6-4 (1ª Edição, 2013) – PDF

Gil Vicente, Exortação da Guerra, da *Fama* ao *Inferno*.

978-989-97749-5-7 (2ª Edição, 2013) – PDF

Gil Vicente, o Clérigo da Beira, o povo espoliado – *em pelota*.

978-989-97749-1-9 (2ª Edição, 2012) – PDF

Gil Vicente, Tragédia de Liberata, Do *Templo de Apolo* à *Divisa de Coimbra*.

978-989-97749-4-0 (2ª Edição, 2013) – PDF

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

978-972-990009-9 – Ed. 2012 – brochura.

Gil Vicente, o Clérigo da Beira, o povo espoliado – *em pelota*.

978-989-977490-2 – Ed. 2012 – brochura.

Gil Vicente, Tragédia de Liberata, Do *Templo de Apolo* à *Divisa de Coimbra*.

978-972-990006-8 – Ed. 2010 – brochura.

Gil Vicente, Auto da Visitação, Sobre as Origens.

978-972-990007-5 – Ed. 2010 – brochura.

Gil Vicente, o Velho da Horta, de Sibila Cassandra à “Tragédia da Sepultura”

978-972-990008-2 – Ed. 2010 – brochura.

Gil Vicente, Carta de Santarém, 1531. Sobre o Auto da Índia.

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

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

2014



2013



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



2010

2008



2012

2ªs. Edições



Outras Publicações

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

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

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

cartaz manifesto - 2008

Gil Vicente e

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

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

Liberdade de pensamento e expressão

Ideologias e o Poder na Europa



As figuras nas personagens dos autos

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

A História da Europa por Gil Vicente

Teatro da Renascença

A Europa do século XVI