

RENASCIMENTO

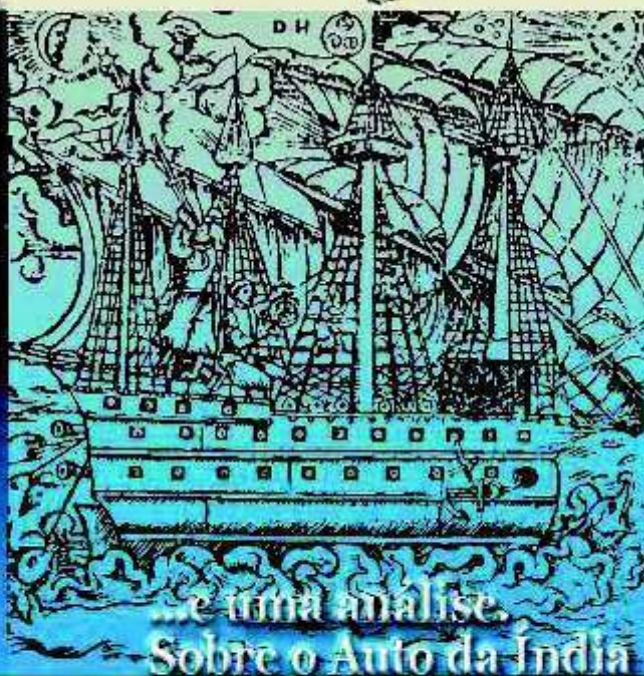
Gil Vicente



EUROPA 500

Carta de Santarém, 1531

uma prosa a el-rei



...e uma análise.
Sobre o Auto da Índia

Noémio Ramos

editor
Inês Ramos

Noémio Ramos

O curriculum vitae do autor pode ser consultado em

<http://www.gilvicente.eu/projecto/contactos.html>



Noémio Ramos (NR) a partir do terceiro ano (do total de cinco) das Belas Artes, entre 1966 e 71, concorre e expõe a sua pintura nos Salões Nacionais e da SNBA a par dos já consagrados pintores portugueses. E em 1970 faz parte da representação da pintura portuguesa – dos 20 seleccionados – a expor no Museu de Hudson River, USA.

A sua tese de fim de curso (1968/69) foi a primeira a ser realizada e avaliada no contexto da *Arte contemporânea*. Em Belas Artes foi o aluno mais bem classificado do seu tempo, e em 1976, em Concurso de Provas Públicas, adquire o grau académico de *Título Professor Agregado em Pintura*.

A partir de meados dos anos setenta considerou que não podia mais produzir um tipo de Arte que vinha arrastando a cultura aos seus mais baixos níveis, como se fosse a mais boçal e simples mercadoria – e quanto mais simplória melhor – ao serviço de negócios de moda (e de *vendedores*), em *enganos bem dirigidos* aos investidores com mais falhas de cultura do que de percepção da realidade. Este interromper da pintura terá surgido após e a par das muitas leituras...

Aqueles anos sessenta foram tempos aureos que deram muitos docentes às ESBA's, Lisboa e Porto, e com a integração das ESBA na UL (1992) o grau académico de NR foi para o lixo. Nunca foi docente nas Escolas de Belas Artes.

A pintura retomada a partir de 2000 é nova e estranha, sendo nela detectável um certo tipo de primitivismo, o que talvez seja culturalmente saudável. E as leituras vão variando, pois nas suas estantes (apesar dos "empréstimos", segundo diz), muito sublinhados ou sem quaisquer anotações, entre muitas centenas de autores das mais variadas áreas do conhecimento, da geometria e física às ciências naturais e humanas, da filosofia à Arte, história e teoria da Arte, constam além dos nomes da literatura, cultura portuguesa e universal, os livros mais especializados, só citando os que mais se repetem visíveis na arrumação, grande parte das obras (algumas completas) de Piaget, Jung, Freud, Lacan, Marx, Hegel, Lenine, Marcuse, Keynes, Darwin, Bachelard, Mauss, Levi-Strauss, Foucault, Derrida, Ricoeur, Deleuze, Lefebvre, Malinowsky, Sapir, Sollers, Pleyne, Jakobson, Benveniste, Bataille, Chomsky, Barthes, Todorov, Kristeva, Greimas, Hjelmslev, etc., etc., entre obras em Francês, Espanhol, Inglês e algumas das traduções editadas em português.

A "obsessão" pela obra *dramática* de Gil Vicente surgiu só em 2005, após a redescoberta e o estudo dos *Maiores* de Moncarapacho (Olhão).

Ficha técnica

Título

Gil Vicente, Carta de Santarém, 1531

e

Sobre o *Auto da Índia*

Autor

Noémio Ramos

Faro – Algarve

Lisboa

Edição de Inês Ramos

www.gilvicente.eu

Design gráfico de Noémio Ramos

e capa de Noémio Ramos

Revisão do texto por Maria João Ramos

Ano de 2010

ISBN 978-972-990008-2

Depósito Legal 308018/10

Impressão Guide, Artes Gráficas, Lda.

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

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

Autor
Noémio Ramos

Edição

Inês Ramos
2010
www.gilvicente.eu



Carta de Santarém - 9

Sobre a origem do problema - 17

A abordagem do problema - 18

Solução, o discurso retórico aos clérigos - 19

Observações complementares - 22

Epílogo - 25

Sobre o *Auto da Índia* - 29

Apendice - *fac-simile* da carta de Santarém - 53

Comentário de Introdução

FORA COM SALAZAR NÃO FAZ CÁ FALTA

Enquanto o jovem agilmente acabava de pintar a vermelho aquelas letras no muro já cinza de sujo, pela leitura que fazem, dois pides avançam para o prender. Contudo, o jovem arguto, adverte:
– Ainda não acabei!

Deixem-me acabar, que falta a pontuação...

FORA COM SALAZAR? NÃO! FAZ CÁ FALTA

Esta velha anedota serve para ilustrar que, se é admissível colocarmos uma pontuação em algum texto, por não nos ser compreensível, ou por alguma outra razão, já não podemos admitir que a um texto se retire a sua pontuação original, sob pena de lhe alterarmos o sentido, aquele que lhe foi dado pelo autor, ou se quiserem: *sob pena de prisão*, se lhe alterarmos o sentido que com a pontuação lhe foi dado.

Assim, na transcrição de qualquer texto antigo, podemos actualizar letras, palavras, mudar a grafia e até a fonética, desde que se mantenha exacto o seu sentido e significado. Mas em princípio, da pontuação original de um texto não podemos retirar nada. Podemos, em favor de uma compreensão mais rápida, mas cumprindo com rigor o sentido original, acrescentar outros ou novos sinais de pontuação – introduzir pausas, dar expressão ao texto – mas nunca retirar um sinal, qualquer que ele seja, pois ao retirarmos estaremos sempre a correr o risco de alterar o sentido do texto, aquilo que é mais importante de conservar.

O texto da carta Gil Vicente ao rei, escrita de Santarém em 1531, de que a seguir apresentamos o início, foi por nós transcrita da versão da *Copilaçam* fac-similada, de 1928 (BNP), não seguimos as orientações de Stephen Reckert (1963), nem de Osório Mateus (71-*Colóquio-Letras*, 1983; Quimera-editores, 1988), aliás, encontramos na versão deste último, várias alterações ao sentido do texto original, que denotam e provocam ainda mais erros de interpretação, erros sobretudo derivados da supressão da pontuação do texto, aquela que foi dada pelo autor da carta.

Copilaçam de... 1562

Carta que Gil Vicente mandou de Santarém a el-rei dom João, o terceiro do nome, estando sua alteza em Palmela, sobre o tremor da terra, que foi a 26 de Janeiro de 1531.

Nossa transcrição (grafia actualizada)

Senhor:

Os frades de cá não me contentaram, nem em púlpito, nem em prática, sobre esta tormenta da terra que ora passou, porque não abastava o espanto da gente: mas ainda eles lhe afirmavam duas cousas, que os mais fazia esmorecer a primeira, que pelos grandes pecados que em Portugal se faziam, a ira de Deus fizera aquilo, e não que fosse curso natural, nomeando logo os pecados por que fora: em que pareceu que estava neles mais soma de ignorância que de graça do Espírito santo.

O segundo espantinho que à gente puseram, foi: que quando aquele terramoto partiu, ficava já outro de caminho, senão quanto era maior, e que seria com eles à quinta-feira uma hora depois de meio dia, creu o povo nisto de feição, que logo o saíram a receber por esses olivais, e ainda o lá esperam.

Transcrição de Osório Mateus *

Senhor:

Os frades de cá nam me contentaram nem em púlpito nem em prática sobre esta tormenta da terra que ora passou, porque não abastava o espanto da gente mas ainda eles lhe afirmavam duas cousas que os mais fazia esmorecer:

A primeira que polos grandes pecados que em Portugal se faziam a ira de Deus fizera aquilo e nam que fosse curso natural, nomeando logo os pecados por que fora em que pareceu que estava neles mais soma de ignorância que de graça do Spirito Santo.

O segundo espantinho que à gente puseram foi que quando aquele terramoto partiu ficava já outro de caminho senam quanto era maior e que seria com eles à quinta-feira ua hora depois de meo dia.

Creo o povo nisto de feiçam que logo o saíram a receber por esses olivais e inda o lá esperam.

* in Tormenta, Quimera Editores, 1988.

a carta de Gil Vicente continua...

Repare-se que só nestas primeiras palavras (em prosa) da carta de Gil Vicente, a transcrição de Osório Mateus provoca dois (2) erros no sentido do texto – a nossa leitura é feita pelo texto da carta na *Copilaçam*, cumprindo a pontuação:

1 (nossa leitura) – O que mais fazia esmorecer as gentes era apenas a primeira coisa que os frades diziam, e não as duas coisas que eles afirmavam. As gentes mais esmoreciam por os frades dizerem que o tremor de terra, não tinha sido por causas naturais, que tinha origem na ira de Deus por causa dos pecados tais e tais...

1 (Osório Mateus) – Nesta leitura o que faz esmorecer as gentes são as duas coisas que os frades diziam, a ira de Deus e o espantinho do futuro tremor de terra...

2 (nossa leitura) – O povo acreditou no espantinho, isto é, no engano introduzido pelos frades prevendo o futuro de novo terramoto bem datado, repare-se como a frase seguinte apenas se refere ao segundo espantinho: *creu o povo nisto de feição, que logo o saíram a receber por esses olivais, e ainda o lá esperam.*

2 (Osório Mateus) – Coloca como parágrafo a frase acima transcrita, *creu o povo...*, o que, na sequência do texto anterior e pontuação dada, surge como o resultado da *primeira* e da *segunda* coisa que os frades diziam, o que resulta manifestamente errado!

Alguns outros erros de interpretação do sentido do texto desta carta se vão encontrar mais adiante no texto transcrito por Osório Mateus, em geral provocados pela falta de rigor na transcrição do texto da carta, de onde lhe retira grande parte dos sinais de pontuação, e seguindo criando pontos e parágrafos onde eles não existem no texto conhecido da carta, evidenciámos estes dois erros de sentido como exemplo, e apenas para colocar a seguinte questão:

Se num texto de uma carta escrita em prosa, num texto *descritivo*, e aqui no exemplo ainda mais, narrativo e objectivo quanto possível, se em tão curto espaço encontramos *tantos* erros de sentido – dos quais aqui apenas transcrevemos dois, os do início da carta, – o que fará quando o texto for literário e artístico? Valerá a pena considerarmos como objecto de estudo tais, ou semelhantes, trabalhos, até agora tidos como investigação científica das obras de Gil Vicente? Não seria isso apenas uma orientação na direcção de um engano, e uma perda de tempo?

Quando o texto é uma poesia, quando o texto é poético, simbólico, metafórico, quando constitui a figuração de algo, uma fábula, em suma, quando é mais complexo ainda, quando o texto é um diálogo entre personagens de uma peça de teatro, da qual quase só possuímos o texto desse diálogo, como se entenderá o seu sentido e significados se lhe retirarmos a pontuação dada pelo autor?

Lembremos a simples prosa de uma curta frase pela anedota dos pides...

Carta de Santarém, 1531

*Copilaçam de todas as obras de Gil Vicente, CCLVII, (1562)**

Transcrevemos a seguir a carta com actualização do texto em tudo o que considerámos não susceptível de gerar equívocos de sentido e significado, mas mantivemos palavras fora de uso quando, por evidência simples, são diferentes daquelas que hoje usamos. Numa coluna à direita da transcrição da carta, para uma leitura mais rápida a não especialistas, anotámos alguns elementos auxiliares.

A carta, que constitui um relatório, contém encaixado e dividido em duas partes, aquilo que supomos ser apenas um resumo de um discurso não escrito: a *fala* que Gil Vicente fez aos clérigos em Santarém. As duas partes do discurso correspondem e dão resposta cabal aos dois grandes problemas detectados e expostos na primeira parte da carta. O primeiro, que mais fazia esmorecer as gentes, derivava da ignorância dos clérigos da sua própria doutrina, e consistia na atribuição das catástrofes a um castigo de Deus pelos pecados cometidos pela população; enquanto que o segundo era um vaticínio dos prelados, de que novo e maior terramoto iria acontecer e com data marcada, o que era entendido como um apelo incentivando ao *castigo* dos “pecadores” (gente sem fé, ou de outra religião), escandalizando-os, ofendendo-os com acções, como forma de salvação do novo mal (tremor de terra), como uma forma de reabilitação, de redimir os pecados da população.

Gil Vicente, no resumo que faz da sua intervenção, mantém viva a oralidade do discurso, para que de tal modo o rei possa dar conta do cumprimento da tarefa de uma forma mais próxima da realidade. Contudo, podemos dar conta que o que escreveu é apenas uma síntese, pela forma como apresenta os problemas detectados e depois a divisão do discurso, sobretudo pela falta de sequência na oralidade entre a primeira e a segunda parte do discurso. Assim, o que escreve na carta será, possivelmente, um resumo memorizado daquilo que foi o seu discurso, uma intervenção bem estruturada perante os clérigos.

*** Carta que Gil Vicente mandou de Santarém a el-rei dom João, o terceiro do nome, estando sua alteza em Palmela, sobre o tremor da terra que foi a 26 de Janeiro de 1531.**

* Em apêndice, pode consultar o texto da carta em *fac-simile*.

Senhor:

Os frades de cá não me contentaram, nem em púlpito, nem em prática, sobre esta tormenta da terra que ora passou, porque não abastava o espanto da gente: mas ainda eles lhe afirmavam duas cousas, que os mais fazia esmorecer a primeira, que pelos grandes pecados que em Portugal se faziam, a ira de Deus fizera aquilo, e não que fosse curso natural, nomeando logo os pecados por que fora: em que pareceu que estava neles mais soma de ignorância que de graça do Espírito santo.

prática, conversa

O segundo espantinho que à gente puseram, foi: que quando aquele terramoto partiu, ficava já outro de caminho, senão quanto era maior, e que seria com eles à quinta-feira uma hora depois de meio dia, creu o povo nisto de feição, que logo o saíram a receber por esses olivais, e ainda o lá esperam.

*por que fora, causadores
ignorância, falta de Razão
graça do ES, falta de Fé
espantinho, engano*

de feição, de tal modo

Exposto este sucinto relatório da situação encontrada com a identificação exacta dos problemas, Gil Vicente afirma que a seu rogo ajuntou os clérigos no claustro de São Francisco, ora esta sua autoridade só a poderia ter se atribuída pelo rei, e por mais ninguém, pois jamais o Bispo da região é referido (nem este se permitiria receber lições doutriniais de outrem, tais como as que Gil Vicente pronunciou no seu discurso), e além disso parece ter reunido padres e frades, num espaço bem amplo para o efeito e não apenas reservado às questões religiosas. Mais ainda, o rei havia requerido do Papa um poder acima dos Bispos, a exemplo do que acontecia em Espanha, chefiando a Inquisição. Todavia, em 17 de Dezembro de 1531, constata não lhe ter sido concedido tal poder pelo Papa Clemente VII.

Gil Vicente expõe ao rei a forma (*uma fala na maneira seguinte*) como construiu a sua retórica no discurso que realizou, mantendo viva a sua oralidade.

*

E juntos estes padres a meu rogo na crasta de São Francisco desta vila, sobre estas duas proposições lhe fiz uma fala na maneira seguinte.

na crasta, no claustro

fala, discurso não escrito

Cumprindo as pausas, umas vezes maiores ou menores, ainda que nos falte (e não só a informação sobre) o timbre da voz, a firmeza da dicção, a expressão colocada em cada momento, a variedade na locução e sua vivacidade, uma força mais pronunciada nos momentos mais sensíveis do discurso..., com a forma visual com que transcrevemos o texto, podemos imaginar, ver e constatar a sua oralidade, e

por isso requeremos do leitor uma leitura pausada a cada linha, tentando exprimir o conteúdo do texto para assim avaliar a sua construção.

A análise do conteúdo do discurso fica para depois de concluir a da carta.

*

Reverendos padres,

o altíssimo e soberano Deus nosso tem dois mundos:

(Pela ideologia da Igreja)

(sublinha a dualidade)

(o Céu)

*o primeiro foi de sempre e para sempre,
que é a sua resplandecente glória,*

(dirigindo-se ao objectivo)

(... pela retórica)

*repouso permanente,
quieta paz,
sossego sem contenda,*

(a ideia de quietude em
oposição ao terramoto)

*prazer avondoso,
concórdia triunfante,
mundo primeiro.*

avondoso, abundante

*Este segundo em que vivemos,
a sabedoria imensa o edificou pelo contrário,*

(a Terra, pelo contrário)

/S/ todo sem repouso,

[scilicet], como sabemos

*sem firmeza certa,
sem prazer seguro,
sem fausto permanente,*

(expõe a ideia de estar
tudo inseguro, sempre
sujeito a catástrofes)

...

*todo breve,
todo fraco,
todo falso,*

*temeroso,
aborrecido,
cansado,*

*imperfeito,
para que por estes contrários sejam conhecidas as
perfeições da glória do segre primeiro.*

segre, mundo

*E para que melhor sintam suas pacíficas
concordâncias,
todos os movimentos que neste orbe criou,
e os efeitos deles são litigiosos,*

(na Terra, Deus assim fez)

orbe, mundo
(litigio de contrários)

*e porque não quis que nenhuma coisa tivesse
perfeita duração sobre a face da terra,
estabeleceu na ordem do mundo que umas cousas
dessem fim às outras,*

(sempre um tempo de vida
determinado)
(sempre da vida à morte)

*e que todo o género de coisa tivesse seu contrário,
como vemos que contra a formosura do Verão,
o fogo do Estio,*

(sempre do melhor ao pior)
Verão, Primavera

*e contra a vaidade humana a esperança da morte,
e contra o formoso parecer as pragas da
enfermidade,*

*e contra a força a velhice,
e contra a privança inveja,
e contra a riqueza, fortuna;
e contra a firmeza dos fortes e altos arvoredos,
a tempestade dos ventos;*

fortuna, sorte, azar

*e contra os formosos templos e sumptuosos
edifícios,
o tremor da terra,
que por muitas vezes em diversas partes tem posto
por terra muitos edifícios e cidades,*

(e assim surge a
necessidade do terramoto)

*e por serem acontecimentos que procedem da
natureza não foram escritos,*

*como escreveram todos aqueles que foram por
milagre,
como templum pacis de Roma,
que caiu todo subitamente no ponto que a virgem
nossa Senhora pariu.*

(Pelo confronto entre:
o não escrito = ordem
natural;

e que ficou escrito =
ordem divina)

Templo da Paz
ponto, momento
(uma crença na época)

*E [como escreveram] o sovertimento das cinco
cidades mui populosas de Sodoma,
e dos Egípcios no mar Ruivo,
e a destruição dos que adoraram o bezerro,
e o sovertimento dos que murmuraram de Moisés e
Arom,
e a destruição de Jerusalém,
por serem milagrosos e procederem por nova
promissão divina,
sem a ordem deste segre nisso ter parte,*

sovertimento, derrube

Ruivo, Vermelho

Arom, Aarão

promissão, promessa

*e porque nenhuma cousa há aí debaixo do sol sem
tornar a ser o que foi,
e o que viram desta qualidade de tremor havia de
tornar a ser por força,
ou cedo ou tarde não o escreveram.*

(pela semente)

(...assim a necessidade)

ou cedo ou tarde não, nem
cedo nem tarde, nunca

*Concluo que não foi este nosso espantoso tremor,
ira Dei,*

ira Dei, ira de Deus

*mas ainda quero que me queimem se não fizer certo
que tão evidente foi e manifesta a piedade
do senhor Deus neste caso como a fúria dos
elementos e dano dos edifícios.*

fizer certo, (ser) for certo
(o melhor e o pior –
supremo bem e maior
catástrofe)

Após a conclusão retórica da *tão evidente e manifesta piedade* de Deus garantida com o risco da sua vida, ficou evidente aos clérigos a causa natural das catástrofes. Gil Vicente interrompe a descrição do discurso realizado para assinalar ao rei que, na sequência da primeira, reinicia outra construção retórica, esta agora destinada a demonstrar a falsidade dos vaticínios sobre o próximo terramoto.

*

*E respondendo à segunda proposição contra
aqueles que diziam que logo viria outro tremor, e
que o mar se levantaria a vinte cinco de Fevereiro:*

Como antes Gil Vicente recorre ao *saber* e às *crenças* do clérigos, à doutrina da Igreja, pois assinalara que *estava neles mais soma de ignorância que de graça do Espírito santo*, e com a ignorância (Razão) e as falhas na crença (Fé) fará ironia.

*

*Digo que tanto que Deus fez o homem mandou
deitar um pregão no paraíso terreal:*

[1 - **Lei Natural**]

(antes das Escrituras)

*que nenhum Serafim,
nem Anjo,
nem Arcanjo,
nem homem,
nem mulher,
nem santo,
nem santa,*

deitar um pregão, informar,
divulgar uma lei, ou
ordenação.

*nem santificado no ventre de sua mãe,
não fosse tão ousado que se intromettesse nas cousas
que estão por vir.*

por vir, por suceder no
futuro

*E depois no tempo de Moisés mandou deitar outro
pregão:*

*que a nenhum adivinhadeiro,
nem feiticeiro não dessem vida,*

e depois de feito Deus e homem,

*deitou outro pregão sobre o mesmo caso,
dizendo aos discípulos:*

*não convém a vós outros saber o que está por vir,
porque isso pertence à onipotência do padre;*

*pelo qual mui maravilhado estou dos letrados
mostrarem-se tão bravos contra tão hórridos
pregões e defesas do Senhor,*

*sendo certo que nunca cousa destas disseram,
de que não ficassem mais mentirosos que profetas,*

e não menos me maravilho daqueles que crêem [
daqueles que crem – dos crentes – daqueles
*que acreditam em Deus, que têm fé] **que***
nenhum homem pode saber aquilo que não
tem ser senão no segredo da eternal sabedoria,

*que o tremor da terra ninguém sabe como é,
quanto mais quando será,
e camanho será,*

*se dizem que por estrolomia que é ciência o sabem,
[-] não digo eu os de agora que a não sabem
soletrar, [-]*

*mas é em si tão profundíssima,
que nem os de Grécia,
nem Mousem nem Joanes de Monterégio
alcançaram da verdadeira judicatura peso de
um oução,*

*e se dizem que por mágica,
esta carece de toda a realidade,
e toda a substância sua consiste em aparências de
cousas presentes,
e do por vir não sabe nenhuma cousa;*

[2 - **Lei de Escritura**]
(com as Escrituras)
adivinhador, adivinho
dessem vida, ...crédito

[3 - **Lei da Graça**]
(com a Graça, Cristo)

(portanto:) ... **Não pela**
Religião... Pois nem pela
Razão nem pela Fé.

A – Não pela Razão (saber)
[irónico-1] *pelo qual...*
letrados, (aqui, os clérigos)
hórridos, ásperos
ficassem mais por
mentirosos que por profetas

B ... Pois nem pela **Fé**
[irónico-2] *e não menos...*
daqueles que crem, dos
crentes

como é, o que é e como...
camanho, quão grande

C - Não pela Ciência
estrolomia, astronomia
(estrolosia, astrologia)

judicatura, causa (ajuizada)
oução, ácaro (minúsculo)

D - Nem por Magia

*se por espírito profético já crucificaram o profeta
derradeiro,
já não há de haver mais.*

Concluo virtuosos padres sob vossa emenda,

*que não é de prudência dizerem-se tais cousas
publicamente,
nem menos serviço de Deus,*

*porque pregar não há de ser praguejar,
as vilas e cidades dos Reinos de Portugal
principalmente Lisboa,*

*se aí há muitos pecados,
há infindas esmolas e romarias,
muitas missas e orações,*

*e procissões,
jejuns,
disciplinas,*

*e infindas obras pias,
públicas e secretas,*

*e se alguns aí há que são ainda estrangeiros na
nossa fé,
e se consentem,*

*devemos imaginar,
que se faz por ventura com tão santo zelo,
que Deus é disso muito servido,*

*e parece mais justa virtude aos servos de Deus e
seus pregadores,
animar a estes,*

*e confessá-los,
e provocá-los,*

*que escandalizá-los e corrê-los por contentar a
desvairada opinião do vulgo.*

E - Nem por Profecia
Não há de haver mais
profetas depois de Cristo.

sob vossa emenda, senão
emendai-me – a forma de
dizer: **que vos emendeis...**
(porque) ...

praguejar, **rogar pragas a**
(praguejar as vilas e...)

(pois) ... se ...
há (também) ...

e se ...
e se ...

(então) ...

(finaliza - aconselhando) ...

provocá-los, *estimulá-los*

Concluída a descrição da sua *fala*, o seu discurso feito aos clérigos, Gil Vicente fecha a carta com a conclusão de que a sua tarefa produziu os melhores efeitos, pois como refere: após a *primeira pregação* (a que tinha assistido) não encontrou quaisquer Cristãos novos, todos haviam desaparecido e andavam atemorizados, e logo depois da sua *diligência*¹ (o cumprimento do seu serviço ao rei) verificou que no sábado seguinte ao dia do seu discurso, os clérigos seguiram aquilo que lhes foi dado cumprir.

Gil Vicente agradece ainda ao rei o encargo deste serviço público, um serviço que, se resolvido pela “ordem pública” poderia ter consequências dramáticas, mas que competiria à pessoa do rei decidir (se foi voluntariado de Gil Vicente não sabemos, não havendo outra referência documentada senão *esta carta*, é possível); uma *acção* que (sublinhamos) *foi de tanto seu serviço que nunca cuidou ter ocasião, ao fim de tão avançada idade ao seu serviço, de melhor empregar o desejo de servir o seu rei, tanto, como num caso como este, como num caso deste tipo, porque...* E a seguir faz gala do sucesso da sua tarefa, a *diligência* desenvolvida.

*

***E porque tudo me louvaram e concederam
ser muito bem apontado o mandei a Vossa Alteza
por escrito, até lhe Deus dar tanto descanso e
contentamento, como em todos seus reinos é
desejado, para que por minha arte lhe diga o que
aqui falece, e porém saberá Vossa Alteza que este
auto foi de tanto seu serviço, que nunca cuidei que
se oferecesse caso em que tão bem empregasse o
desejo que tenho de o servir, assim vizinho da morte
como estou: porque à primeira pregação os Cristãos
novos desapareceram, e andavam morrendo de
temor da gente, e eu fiz esta diligência, e logo ao
sábado seguinte seguiram todos os pregadores esta
minha tenção.***

apontado, dirigido

*falece, expira, extingue,
termina, acaba, morre...
porém, por isso ...eu
este auto, esta acção*

*fiz esta diligência, executei
este serviço*

* Em apêndice, pode consultar o texto da carta em *fac-simile*.

Antes de mais nada, podemos verificar que, de tal modo é evidente que não se trata de teatro como consideraram alguns investigadores, Osório Mateus e outros, nem muito menos de um *Sermão fingido* como o de Abrantes – onde o dramaturgo apresentou o seu projecto de trabalho para o teatro – que a isso não faremos mais referência, pois em Santarém trata-se de acalmar os ânimos da população, actuando no mundo real com uma *acção* – *auto* – bem determinada nesse sentido; do mesmo

1 *Diligência*: um termo dos tribunais (do Direito), que implica um *serviço* que se presta ao organismo de que se depende.

modo que não podemos acreditar que os *autos de fé* da Inquisição fossem porventura teatro. Sublinhamos que a palavra *auto*, no contexto em que está a ser utilizada, quer dizer *acção, esta acção*. Aliás, tanto na época como ainda hoje, as duas palavras eram e são utilizadas em diversas situações com este mesmo sentido e significado.

Sobre a origem do problema

Gil Vicente dirigiu-se a Santarém ao serviço de el-rei João III de Portugal, como diz na carta – também o concluimos porque só assim conseguiria reunir os padres a seu rogo, – e estava ali para resolver algo que ameaçava transformar-se num problema com cariz real de tragédia sangrenta, um *desastre social*, pois as populações estavam revoltadas contra os *cristãos-novos*, culpando estes por aquele tremor de terra seguido de maremoto que tinha ocorrido em 26 de Janeiro de 1531. E por algumas das palavras do discurso aos clérigos, percebemos que era fomentada alguma raiva contra as cidades, talvez aquelas mais danificadas pelo terramoto, ou com maior presença evidente de cristãos-novos: Santarém, Lisboa, *porque pregar não há de ser praguejar, as vilas e cidades (...) principalmente Lisboa*.

Havia precedentes de revolta sangrenta, como muito bem observou Braamcamp Freire, o perigo que se antevia era poder acontecer um desastre como aquele que já tinha sucedido em 19 de Abril de 1506 em Lisboa, quando se deu uma matança de milhares pessoas por causas algo semelhantes...

A catástrofe natural foi horrível, tendo-se iniciado a 7 ou 8 de Dezembro de 1530, alcançou o seu auge em 26 de Janeiro de 1531, depois, logo após o grande terramoto e por alguns momentos, o rio Tejo terá perdido ou engolido as águas, para se voltar a encher com toda a força do mar a entrar por terra adentro. A sequência de calamidades que só veio a terminar com as réplicas de 31 de Janeiro e de 2 de Fevereiro daquele ano, contribuiu para manter a situação de temor e ansiedade da população da região de Lisboa e de todos lugares do vale do Tejo, em especial as grandes lezírias (Azambuja, Almeirim, Santarém). Os acontecimentos mereceram referências em alguns autores dramáticos, mas dos cronistas apenas Diogo de Couto na *Década IV* lhe fez referência, todavia, ficaram descritos por Garcia de Resende na sua *Miscelânea*, em que o autor lhe dedicou mais de cem versos, onde nos diz: *Deste grande ao primeiro / cincoenta dias houve (...) dois meses assim estiveram / na mor força do Inverno...*

*Gretas, buracos fazia
a terra e se abriu,
água e areia saía
que a enxofre fedia
isto em Almeirim se viu:
(...)
Também se sentiu no mar:
sem vento mares se alçaram,
navios foram tocar*

*no fundo com quilhas dar,
como perdidos andaram:*

(...)

*Muros e torres caíram,
vilas, paços, monesteiros,
igrejas, casas, celeiros,*

(...)

Infinda gente morreu...

Possivelmente só dias depois da segunda réplica (de 2 de Fevereiro), quando os ânimos da população mais se inquietaram, é que Gil Vicente terá sido enviado (se terá deslocado) a Santarém, talvez em meados de Fevereiro, conforme se pode entender pelo texto da carta – pois os clérigos vaticinavam, ou apoiavam a ideia de um maior tremor para quinta-feira dia 25 – entende-se pela proximidade da data marcada, para o *outro* (maior terramoto) *de caminho*.

A abordagem do problema

O acirrar da população contra os *cristãos-novos* (sobretudo judeus), incentivado pelo espírito mais primário de alguns clérigos que se aproveitam do drama social vivido pela gente de todo o vale do Tejo, terá sido bem mais grave do que aquilo que poderemos supor pela aparente simplicidade com que Gil Vicente resolveu o problema, e de que faz humilde gala na sua carta ao rei – o relatório da acção realizada – descrevendo o seu desempenho da tarefa.

O teor da carta leva-nos a crer que o rei, para resolver aquela situação, terá recorrido a Gil Vicente – ou que este se terá oferecido – por ele ser um espírito hábil no uso da palavra, com perícia única na retórica, capaz de utilizar os conceitos e a linguagem mais apropriada a cada momento e a cada tipo de público, assim conforme o elogio feito – exactamente nesse mesmo ano – ao poeta e dramaturgo (ao artista), por João de Barros em *Ropicapnefma* (publicado em 1532), a que já fizemos referência em publicação anterior.

Perante o problema social que se complicava, Gil Vicente, como refere na carta, foi ouvir o que alguns dos padres (e frades) diziam nos seus sermões a partir do púlpito das igrejas, e terá conversado (*praticado*) depois com estes ou com outros de entre os clérigos da região, além disso já tinha auscultado o pensar e sentir da população, observando e trocando impressões. Assim estudado e identificado o problema e a sua origem, organizou um *discurso retórico* preparado para atingir toda a gente através daqueles – clérigos, frades e padres – que de algum modo, se não tinham causado o problema tinham-no alimentado e agravado, em vez de lhe porem termo. E se com o decorrer do tempo, e o afastamento para o passado de tais problemas, podemos ver melhor quais as soluções que teriam sido desejáveis, sabemos que em cima dos acontecimentos tais problemas são muitas vezes difíceis de identificar, e sempre se torna complexo encontrar soluções rápidas, eficazes e socialmente justas.

A descrição (relatório) que faz da sua actuação (*este auto*, esta acção) denota a perícia de um especialista que sabe como dominar uma multidão heterogênea, ao ponto de identificar com precisão as raízes do conflito e os meios mais indicados para a sua solução (apontando as causas aos clérigos, em vez de se limitar às aparências atribuindo aos populares mais enfurecidos as culpas da situação), atacando o problema no seu âmago (ideológico) através de um *discurso retórico*, com toda a certeza exposto oralmente, *lhe fiz uma fala* sem a preparação e ajuda mais completa de um texto escrito, foi um *discurso vivo* que hoje desconhecemos, pois que nos ficou apenas pela *Copilaçam...* de 1562, a carta ao rei, com o seu relatório da tarefa executada (que inclui um resumo do discurso proferido): *E porque tudo me louvaram, e concordaram ser muito acertado, o (a fala) mandei a Vossa Alteza por escrito, (...) para que por minha arte lhe diga o que aqui falece, e porém...*

Solução, o discurso retórico aos clérigos

Esta carta tem servido para aliar o pensamento de Gil Vicente com o de Platão, como se o texto da *fala*, o *discurso vivo*, aquele que é apenas dirigido aos clérigos, correspondesse à ideologia ou à forma de pensar do seu autor e como se uma certa concepção do mundo exposta constituísse a sua cosmogonia ou a de Platão.

Não encontrámos aqui nesta carta nenhuma cosmogonia de Platão – mas isso é outra questão na qual não entramos agora, porque nada tem a ver com esta carta – nem sequer aqui encontramos qualquer outra *visão do mundo* que se possa identificar com o pensamento do autor sobre uma tal questão. Pois neste aspecto, pelo que o autor da carta expõe, usou a própria cosmogonia dos clérigos, usou as concepções daqueles a quem dirige o seu discurso, e se alguém vê nela um *platonismo*, está a ver (ler) apenas aquele (“platonismo”) que foi recriado (filtrado e reconfigurado) e introduzido pela visão dos teólogos da Igreja – e ainda mais, desenvolvido por Erasmo – na sua própria doutrina.

O que Gil Vicente descreve ter feito em Santarém, foi colocar os clérigos em confronto com a sua própria cosmogonia, expondo-a, porque *neles havia maior quantidade de ignorância* (conhecimento da doutrina, de falta de saber, de Razão) *que de graça do espírito santo* (Fé), e estabelecendo a sua relação com o comportamento que os padres (e frades) vinham tomando, demonstrando-lhes assim, quão erradamente vinham actuando em relação à sua própria fé, doutrina e religião. Pois Gil Vicente até fez ironia com o comportamento dos (*letrados, crentes*) clérigos.

Assim, quando a seguir aos *pregões* mandados por Deus, segundo a ideologia, nos *três tempos* da sua lei (de Natureza, de Escritura e da Graça), tal como é assumida na literatura por diversos autores da época (Erasmo, João de Barros entre muitos outros), expõe com a sua ironia a oposição arrogante dos (*tão bravos*) clérigos aos *pregões* mandados por Deus, *pelo qual mui maravilhado estou dos letrados mostrarem-se tão bravos contra tão hórridos pregões e defesas do senhor* (na época, a Razão); e de seguida ironiza da *crença* dos religiosos (a Fé), por poderem acreditar existir *alguém que fosse tão ousado que se intrometesse nas coisas que*

estão por suceder no futuro, – pondo em evidência a ignorância e o fraco carácter da crença religiosa, que se reflectia na actuação pública dos clérigos – dizendo: *e não menos me maravilho daqueles que crêem – daqueles que acreditam em Deus, que têm fé – que nenhum homem pode saber aquilo que não tem ser senão no se-gredo da eternal sabedoria.*

Quanto à questão dos dois mundos, no discurso de Gil Vicente aos clérigos constitui apenas a exposição da ideologia religiosa dos clérigos, a da Igreja.

O mundo perfeito do *além* – segundo Erasmo, de onde viemos e para onde irão as almas que hão de ser salvas – e o mundo real, onde, seguindo a doutrina da Igreja, e portanto dos clérigos (e ainda neste aspecto, também a doutrina assumida de uma renovação pretendida e defendida por Erasmo), um mundo que se caracteriza por todas as imperfeições: *sem repouso, sem firmeza certa, sem prazer seguro, sem fausto permanente, todo breve, todo fraco, todo falso, temeroso, aborrecido, cansado*, e por todos os seus conflitos.

Gil Vicente recria, a partir desta *ideologia* religiosa muito corrente, as dualidades – retóricas – para entidades, virtudes ou qualidades e para os acontecimentos, e logo depois, para o confronto do sucedido descrito nas escrituras bíblicas com aquilo que sucede por força da natureza, para que através das dualidades descritas, tacitamente impostas ao ouvinte pelo seu discurso, poder referir que o segundo mundo, *a natureza* criada por Deus, tem os seus aspectos bons e de esplendor, mas tudo que criou e entregou à natureza, a este mundo terreno, tem de ter o seu fim. Pois tudo o que nasce morre! Assim a natureza tem os seus sucessos e todos com o seu ocaso. E tudo o que o homem faz, e edifica, tem o seu tempo, que não está determinado, porque nem cedo nem tarde ficou escrito nas *sagradas escrituras*.

Seguindo sempre a estrutura do discurso criado, dirá ainda que os acontecimentos que constam da Bíblia, em contraposição aos sucedidos pela própria natureza, mesmo os mais terríveis, sucederam por desígnio e foram previstos por Deus, e que só ele pode prever o futuro, portanto o que não ficou escrito pertence ao segundo mundo, à natureza, e em consequência ninguém o poderá prever...

Simples retórica! Elaborada com uma estrutura sequente dirigida para a segunda parte do discurso, conduzindo o ouvinte a optar por uma das hipóteses da dualidade criada e desenvolvida pelas ideias (e imagens) expostas no discurso: pois se sois crentes, acreditaís em Deus e nas sagradas escrituras, então a vossa conclusão tem de seguir a opção de que o terramoto foi de ordem natural e não divina; e no segundo caso, se conheceis a doutrina da Igreja, pela Lei Natural, de Escritura e da Graça, pois todos os letrados a têm de conhecer, não será pela religião (nem pela doutrina nem pela crença) que podeis prever o futuro, e como também não será por ciência, nem por magia, nem profecia, então vós *tereis que vos emendar*, corrigir o vosso comportamento, pois se sois **religiosos**, **sabedores** (pela Razão) e **crentes** (pela Fé), deveis actuar em conformidade e conforme vos digo...

Houve quem quisesse ver nesta carta, em especial no seu discurso aos clérigos, a forma de pensar do autor, a sua religiosidade como o seu *platonismo*, e isto transformou-se em *crença*, que por falta de brio e rigor de alguns se expandiu por

todo o mundo (enciclopédico, incluindo a Internet), e este modo de ver, e de ler a carta de Santarém, consideramos completamente errado e sem qualquer base sustentável, pois todo o discurso de Gil Vicente foi construído em função daqueles a quem se destinava, – *simples para as almas simples* – os *letrados* na Bíblia.

Se no *discurso retórico* – no *discurso vivo* de Gil Vicente – há algo de Platão, será apenas como um reflexo dos ensinamentos do filósofo grego para a construção do discurso, na **retórica**, lida sobretudo pelo *Fedro*² (os sublinhados a seguir, em itálico, são desse *texto* de Platão), onde o filósofo orienta o orador na elaboração do discurso vivo, com princípios que Gil Vicente segue metodologicamente.

(1) *Conhecer a verdade* – na análise do conflito social, o seu objecto – identificar com exactidão a questão: (a) algo incontrollável, o tremor de terra, gerou **um sentimento indefinido de revolta**, a que os clérigos ou dão forma, ou ajudam a formular culpando alguém pelo sucedido e, incentivando, culpam a uns pelos seus **pecados** (a ignorância da doutrina), e a outros (cristãos-novos) por **falsas crenças**, por falta de fé;³ (b) canalizar tudo para uma ideia simples, *reduzir a uma ideia única, que se possa abarcar de um relance, as várias realidades dispersas por muitos tópicos*.

(2) *Estudar bem a mentalidade daqueles a quem se destina o discurso e proceder da mesma maneira que se procedeu para o objecto da questão*: pela ignorância da doutrina em que se formaram (letrados) e pela falta de fé (a convicção nas suas crenças), os clérigos ansiosos pelo aumento e domínio do seu rebanho, e querendo engrandecer a sua religião, são levados a fazer **profecias** incentivando as pessoas contra (ou a **castigar**) os **pecadores e não crentes**; assim, pois (273e) *se uma pessoa não puder fazer a lista completa das diversas naturezas de quem vai escutar, se não for capaz de dividir os seres segundo as suas espécies, e de reduzir cada uma dessas espécies a uma só ideia, jamais será um bom técnico da oratória*.

(3) Partindo daquela mesma ideia, única e simples, desenvolver o discurso para cobrir todas as variantes e aspectos que se relacionem com as questões em causa, de tal modo *que se saiba dividir de novo em diferentes espécies, segundo as articulações naturais, até atingir o indivisível, mas de modo a não provocar rupturas*.

(4) Expor o discurso, a cada mentalidade conforme as suas capacidades, de forma a encaminhar cada uma das *almas* para aquela ideia única antes identificada (o problema – a verdade – no conflito social), tendo em conta que *todo o discurso* deve ser *complexo e repleto das mais variadas harmonias para as almas mais complexas e simples para as almas simples*.

Em suma, reduzir tudo a uma única ideia, *construindo uma dualidade para tudo*, (no caso de Santarém, até na identificação dos problemas), conduzindo todas as dualidades alcançadas para aquela dualidade na ideia única, o que naquele conflito – após detectada naqueles clérigos *mais soma de ignorância que de graça do Espírito santo* – se reduz à verdade da questão: *ou estais com Deus (graça do Espírito santo), ou não estais...* Ora, se estais com a doutrina de Deus, se sois crentes, só podeis

2 Esta questão do *discurso retórico* em Gil Vicente, nomeadamente a partir do *Fedro* de Platão, já foi por nós tratada em *Gil Vicente e Platão, Arte e Dialéctica, Íon...*

3 São os dois aspectos em que Gil Vicente vai introduzir a sua ironia, transferindo estes para os clérigos: a ignorância dos letrados na doutrina e a falta de fé nas suas crenças.

aceitar e actuar como vos digo – pois até zombei de vós pela vossa ignorância das *sagradas escrituras*, e pela falsa fé que demonstrais nas vossas próprias crenças – emendai-vos pois, deveis agir conforme vos roga a vossa religião!

Esta nossa análise do discurso feito em Santarém aos clérigos, que acabámos de expor, demonstra que o seu autor está bem acima das questões que organiza e expõe, não se podendo portanto confundir o seu pensamento, nem com o modo de pensar dos religiosos a quem se destina o discurso, nem sequer com a ideologia exposta, nem com quaisquer outras variantes. Aliás, tal como verificámos – quando, mais em forma de sarcasmo que de ironia, se refere aos letrados na doutrina e sobretudo aos crentes – o autor não se inclui no seu discurso, nem como *letrado* na matéria, nem muito menos como *crente*: ***pelo qual mui maravilhado estou dos letrados (...) e não menos me maravilho daqueles que crêem***, daqueles que têm fé ainda que *fraca soma de Espírito santo*.

Estas expressões de maior sarcasmo são usadas logo após a exposição de uma *síntese retórica* da uma auto-recriada doutrina da Igreja – apenas para as finalidades do seu discurso – formulada e dirigida em função da questão em causa, na constituição do *repouso* e do *tremor*, e do *mandar dos pregões* bem enquadrados na ideologia da época. E depois, na conclusão do seu discurso, a ironia de Gil Vicente é mais fina – diplomática – quando ao dizer que os clérigos, eles próprios, é que se devem emendar, adopta uma forma indirecta: ***sob vossa emenda...*** Quer dizer: *emendai-me se estou errado!* E logo a seguir repreende-os em todos os aspectos da sua actuação e com muita firmeza diz que comportamento devem seguir.

Quer dizer, este seu discurso não nos informa em nada sobre a sua ideologia, nem a concepção ou visão do mundo, e muito menos, sobre qualquer religião professada. O autor apenas nos permite alcançar informação do seu profundo conhecimento da retórica, pelos ensinamentos de Platão e ou daqueles que se lhe seguiram no estudo desta actividade, do seu prazer em servir o bem estar das populações, do serviço público, das suas capacidades e da sua perícia nas técnicas do discurso retórico ao vivo, bem assim, da sua memória e perfeita organização do pensamento para uma reprodução sumária daquele *discurso vivo* na carta ao seu rei.

Observações complementares

Numa primeira observação, um simples pormenor, o *Templo da Paz*, que foi por Plínio considerado o edifício mais belo de Roma, terá sido mandar construir por Vespasiano em 71. Gil Vicente estará aqui a fazer referência a alguma suposição histórica ou, bem mais provável, a uma crença que se mantinha pela Igreja na época.

Na questão onde o discurso se torna irónico pela segunda vez: ***e não menos me maravilho daqueles que crêem***, numa primeira abordagem experimentámos uma referência anterior: ***daqueles que crêem [saber o que está por vir] que nenhum homem pode saber aquilo que não tem ser senão no segredo da eternal sabedoria***, que cabe bem subentendida e em perfeição na frase, contudo, no contexto geral do discurso, Gil Vicente está a enumerar e anular as possibilidades de os clérigos, ou

alguém, poder *saber o que está por vir*, a na sequência criada pelo autor, segue-se a fé, obedecendo às crenças e religião dos ouvintes, pois a ordem por que organizou o discurso, foi: (a) por conhecimento da doutrina (letrados); (b) pela fé (crença); (c) pela ciência; (d) pela magia; (e) e por profecia, quem pode ser aqui profeta?

Deste modo a interpretação tem de ser: ***e não menos me maravilho daqueles que crêem [dos crentes – daqueles que acreditam em Deus, que têm fé] que nenhum homem pode saber aquilo que não tem ser senão no segredo da eternal sabedoria.*** Só aparentemente não há nas duas interpretações grande diferença.

Outra observação que devemos deixar registada refere-se ao “*porém*” de Gil Vicente na carta: *o (discurso oral, a fala) mandei a Vossa Alteza por escrito, (...) para que por minha arte lhe diga o que aqui falece, e porém saberá Vossa Alteza que...*

Com o nosso fraco conhecimento das questões das *letras* e por isso sujeito a muitos erros, não deixamos contudo de afirmar que este “*porém*” corresponde ainda a um “*por isso*”, pois implica a **causa** e prepara a **conclusão**: *...para que (...) lhe diga o que aqui falece, e porém (por isso) saberá (...) que...* Para que o rei conheça pelas suas próprias palavras (*por minha arte*) **e não por outrem**, tudo o que lá ficou resolvido, aquilo a que pôs termo (*aqui falece*)... Logo, o autor expõe no fim do período (e da carta): *e porém (por isso) saberá que (...) andavam morrendo de temor da gente, e eu fiz esta diligência, e (...) seguiram todos (...) esta minha tenção.*

Numa análise mais rigorosa, afirmamos que este “*porém*” implica ainda *o sujeito* na justificação da conclusão e resolução da causa, e constatámos que em muitos textos isso mesmo parece acontecer. Assim, o *porém*, para Gil Vicente será: *por (mim) isso*; ou ainda noutros casos aqui não exemplificados, *eu por isso, por isso eu, por isso ele, ele por isso*; etc... Quer dizer, aquilo que na carta Gil Vicente expõe, será: *porém = (por isso) saberá por mim, e que por meu lado...* Logo, também se refere à sua parte (ao eu), ao prazer obtido em servir o seu rei num caso deste tipo, apesar da já avançada idade: ***que este auto (esta acção) foi de tanto seu serviço, que nunca cuidei que se oferecesse caso em que tão bem empregasse o desejo que tenho de o servir, assim vizinho da morte como estou...*** E resumindo a causa (*porque à primeira pregação os Cristãos novos desapareceram...*), justifica pela sua *diligência* a resolução do conflito, concluindo que: logo ***seguiram todos os pregadores esta minha tenção.***

Ainda na prosa, este mesmo ***porém*** é usado por Gil Vicente no *Preâmbulo*:

Os livros das obras que escritas vi (...) não deixaram cousa boa por dizer, nem invenção linda por achar, nem graça por descobrir (...) me fora formosa guardida não dizer senão o que eles disseram, ainda que eu ficasse como eco – nos vales – que fala o que dizem, sem saber o que diz.

Porém [por isso] ***querendo eu*** no presente *preâmbulo* *ajudar-me do seu costumado estilo (...) como eles fazem aos senhores a quem suas obras endereçam...*

Após sublinhar ter completado todas as leituras dos *antigos e modernos*, o autor prossegue, em grande parte do texto relacionando o seu trabalho com aquela cultura, como ***um eco deles no lugar e tempo (nos vales) em que viveu***, requer do rei a protecção das suas obras, para que não sofram os danos da Inquisição, que não sejam

alteradas: querendo *navegar pela rota do seu exórdio deles*, pedindo a V.A. favor e amparo, para que minha enferma escrita não seja ferida de línguas danosas...

Deste *porém* (eu / eles ...) apresentamos exemplos muito significativos nas pesquisas incluídas no estudo analítico do *Auto do Velho da Horta*.

A questão do *porém* prende-se com o *falece*. Seria diferente se o significado de *falece* fosse outro?⁴ Para os significados de *falece* no texto da *Carta* apontámos: *expira, extingue, acaba, termina, morre...*, para dizer que a *questão de Santarém* ficou resolvida, que se pôs termo aos problemas.

Gil Vicente em 1509, no *Auto da Índia*,⁵ usa o termo *falecerei* como sinónimo de *faltarei*, mas na *carta de Santarém* não nos parece que este sinónimo, ainda hoje usado, se aplique, como se o autor quisesse referir que na carta lhe tinha *escapado* (faltado) algo, porque o que ele vai expor a seguir é uma múltipla conclusão sobre si próprio e o termo dos conflitos: o que descreve ao rei para o descansar, sentindo-se pleno de satisfação pelo bom termo da tarefa desempenhada (a *diligência*).

Por fim a questão da **Razão**. Entendia-se então por *Razão* o **Saber Instituído**, alcançado pelo estudo racional dos clássicos – em especial da Bíblia – desenvolvido nas universidades. Os conflitos da Razão e sobre a Razão⁶ são frequentes na época, sobretudo a partir do incremento estudos humanísticos. Assim a referência de Gil Vicente aos *letrados* e depois aos *crentes* no seu discurso, relaciona-se directamente com a **Razão** e a **Fé**, o que, na sua *fala*, Gil Vicente expõe de uma forma mais popular, tendo em consideração os espíritos a quem se dirige. Os fundamentos doutriniais (pela Razão) da época tinha já exposto com a *ideia* (então generalizada) dos *dois mundos*, ao traçar as linhas ideológicas da doutrina perfilhada pelos clérigos e, depois, após referir as *três leis*, está a ironizar com os *letrados*, com a ignorância que têm da doutrina, falta-lhes a Razão e, na *crença*, também a Fé.

Retornamos ao início com uma última observação: Se se não entendeu a prosa de uma carta, nem de um discurso retórico (Platão), *simples para as almas simples*, como se entende um poema do mesmo autor por mais simples que seja? Como se entende alguma das suas peças de teatro? Como se teria entendido – se se teria entendido – a *acção dramática* de uma peça de teatro? E o conjunto da obra?

4 Antes do século XV os sinónimos para *falecer* incluíam outros significados, no entanto os que apontámos já estavam bem sedimentados na linguagem corrente como refere José Pedro Machado no *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*.

5 Em *Índia* fala a Ama para o Castelhana: *Entonces vos abrierei / Entonces vos abrierei / pois sois homem de verdade* (190) / *nunca vos falecerei*.

6 Este conceito de **Razão** ficou expresso por João de Barros em *Ropicapnefma* (1532), onde, esta Razão, como figura, tem um confronto com a figura do Entendimento (conhecimento empírico), este, apoiado pela Vontade (Desejo e Querer) e pelo Tempo (Memória e História).

Em Outubro de 1529 tinha-se realizado o Colóquio de Marburgo com o tema a **Fé e a Razão**, com a participação de Lutero e Zwingli. Neste ano Juan de Valdés publica *Diálogo de Doctrina Cristiana*; em Junho de 1530 é publicada a *Confissão de Augsburgo* de Melanchthon e logo após a sua apresentação na Dieta (Augsburgo), surge a *Confutação Católica* dando o prazo de um ano aos luteranos para regressarem à Igreja. O confronto **Razão e Fé** está presente na época.

Epílogo

A carta de Santarém com aquela que foi escrita para servir de *Preâmbulo*⁷ à *Copilaçam*, constituem a prosa conhecida de Gil Vicente. E por serem estes os únicos textos conhecidos *de facto* em prosa, são importantes para se poderem analisar algumas das particularidades do pensamento do autor, e não apenas pelo conteúdo do texto das cartas, mas pelos textos colocados em confronto com a *função* que desempenharam, *motivação*, *intenção* e *razão* de ser da sua produção.

Realizada a sua análise, o trabalho realizado pode e deve ainda servir de base para se avançar para um conhecimento mais profundo da *obra poética e dramática* de Gil Vicente. Contudo, os avanços que vamos alcançando são sempre passos em direcção a zonas que, permitindo-nos observar melhor a paisagem geral, nos deslocam para regiões mais fantásticas e com muitos outros obstáculos pela frente, e se não conhecermos bem aquela floresta encantada para onde nos dirigimos e que há muito pensámos estar ganha como terreno conhecido, os passos percorridos, com aqueles a percorrer, podem-nos conduzir a labirintos sem destino ou mesmo a uma grande floresta de enganos, perdendo-se a visão mais geral da paisagem, de toda a floresta e do seu encanto.

A obra dramática

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

Sem entrar em citações (de intertextualidades, ou outras) podemos dizer que todos os significados de uma obra de arte passam pelas vivências do seu autor, e

⁷ Sobre a carta *Preâmbulo* presente na *Copilaçam de todas as obras de Gil Vicente*, de 1562, já nos pronunciámos quando realizámos a análise do texto em 2008, exposto em *Gil Vicente e Platão, Arte e Dialéctica, Íon de Platão...*

estas são sempre pessoais (biológicas, afectivas, sensíveis, racionais, etc., como todas as actividades humanas, nem mais nem menos do que em qualquer outra actividade, e em pesos semelhantes a cada um dos aspectos), mas em Arte (cultura) as *vivências* são, sobretudo, sociais e culturais, entendendo-se que no social e no cultural se encontra a história do individuo produtor, e o *histórico-social* do meio em que vive, da sociedade política, económica e cultural do seu tempo.

E se os significados são dados pelas vivências conforme acabámos de expor, é pelos significados, em confronto com a forma de cada obra (peça de Arte), a cultura e ideologias da época, que se hão-de encontrar os conteúdos pelos quais se guiou o autor para dar aquela forma à sua obra. No caso de Gil Vicente, desconhecida a sua biografia, há que estudar cada uma das obras mais profundamente, encontrar os elos de ligação à sociedade do seu tempo para compreender na obra o seu pensamento e só a partir daí tentar conhecer o homem. Contudo, o seu tempo é o da Inquisição, um período em que o homem mais dissimulou as suas ideias.

Em geral os meios culturais e científicos têm desenvolvido investigação sobre a Inquisição, contudo, consideramos que o essencial não tem ficado bem explícito.

A essência da Inquisição, o seu verdadeiro âmago e a sua mais firme instituição, as ideias e o suporte da sua actividade mais danosa (a sua defesa e ataque), sempre foi o saber universitário, o saber desenvolvido e ensinado nas instituições dedicadas ao saber e por elas reproduzido.

O que constituiu a essência da Inquisição é o *Saber Instituído*, e este *saber* tem por suporte um sistema de segurança milenário que tem por base a vassalagem. Exactamente, as *relações de vassalagem* constituem, ainda hoje, a base da sua segurança, um sistema que ainda se mantém e que serve como forma de reprodução e autoregulação. Um medieval e bem instituído *diz-se diz-se*, isto é, as bem assinaladas citações dos ilustres letrados, e dos seus antecedentes, e estas, remetendo às anteriores e aos seus antecessores, assim se dirigindo ou em diagonal, ou progredindo por limitados palmos para a frente, para o lado, ou atrás, até atingir o *dogma*, que em tempos mais remotos seria chegar à Bíblia e à sua interpretação, também ela (a interpretação) fundamentada pelas citações de citações dos *especialistas*.

Os *sábios* das instituições sempre se entrelaçaram entre si (em colóquios, conferências, congressos, publicações controladas e reservadas, etc.) em *ideologias*, muitas vezes primárias, que defendem como ciência, donde se constituem por donos e senhores únicos do *saber*, cilindrando tudo e todos os outros. Não eram sempre os professores doutores, as Cátedras das mais importantes universidades da Europa, que eram chamados para ajuizar das publicações mais polémicas? E não o serão (são) actualmente?

Para fazer um juízo do pensamento (obra) de Erasmo em 1527, em Valladolid, reuniram-se as principais Cátedras de Espanha, Portugal (Pedro Margalho, Diogo de Gouveia Sénior, e D. Estevão de Almeida), Itália, etc..

Quem ajuizou as obras de Giordano Bruno ou de Galileu, não foram as Cátedras das mais importantes universidades da época?

Gil Vicente denunciou algo que se aproximava desta situação quando escreveu na didascália inicial do *Auto de Inês Pereira*, porquanto duvidavam certos homens de bom saber se o autor fazia de si mesmo estas obras, ou se as furtava de outros autores..., contudo a preferência da Corte pelo seu trabalho foi, ao longo de toda a sua vida, a sua melhor defesa, mantendo o laço atado ao pé, tal como expôs pelo Parvo e Filósofo de *Floresta de Enganos*.

O que hoje em dia se passa em relação ao desenvolvimento do saber nas Cátedras universitárias não é muito diferente do que já se passou séculos atrás, somente as técnicas dos sábios das instituições são outras! Hoje quem contraria o **Saber Ins-tituído** é apenas silenciado, não se faz de um **simples galileu** qualquer referência para que nem haja um mínimo de divulgação, dele se omite a existência e a dos seus trabalhos publicados. Como se não existissem, tudo fica invisível à sociedade, cujo comportamento é também semelhante ao de outros tempos, que apenas se diferencia pela maior eficiência que o progresso tecnológico nas comunicações trouxe para a cultura e sua divulgação.

Hoje já não se acusa nem se organizam processos de inquirição, pois para isso seria necessário assinalar e dar conta de algo como existente; hoje já nem sequer se permitem dar a conhecer, nem se contrapõem argumentos, nem se negam – repetimos, porque se omitem de forma sistemática como se não existissem – além disso, esta nova forma de censura inquisitória (não agindo nem reagindo) é mais económica e mais limpa, mais ecológica, dado que, por fim, nem é necessário aquele método primitivo da fogueira, pois há novos métodos mais silenciosos que não provocam poluição nem alarmismos sociais.

Porém, alguém poderá pensar que, ao contrário de há séculos atrás, hoje existe Ciência e que, por essa razão, as coisas já não são como dantes! Na verdade os exemplos multiplicam-se⁸ cada vez mais, em diversas áreas das ciências, até mesmo na Física, quanto mais nas ciências humanas ou nas Artes. Muitos cientistas estão e mantêm-se nas universidades, mas como noutros tempos, remam contra a maré, muitos outros optaram por sair ou tiveram de abandonar as Instituições, outros ainda, saíram por não suportarem mais os adeptos da actual e renovada laica Inquisição.

A rede Internet (web) não escapa a um exercício da Censura, e com certeza até mais eficiente, porque mais bem organizada pelos *motores de busca* (crawlers), que de um modo geral funcionam mais pelas requeridas receitas financeiras ou pela sua possibilidade, do que pela integridade da sua autoproposta missão.

Quem hoje faz uma pesquisa na Internet tem muito mais dificuldade em encontrar diferenças na informação obtida numa busca, do que tinha há cinco ou seis anos atrás. Hoje a informação que não obedeça aos critérios comuns (*enciclopédias*

⁸ Exemplos significativos são:

na Física conforme a leitura de José R. Croca, e Rui Moreira, *Diálogos sobre Física Quântica – dos Paradoxos à Não-Linearidade*, 2007, ed. Esfera do Caos;

e também na investigação literária, lembramos um trabalho colossal, dos mais importantes das últimas décadas, de Selma Pousão-Smith, *Rodrigues Lobo, os Vila Real e a estratégia do dissimulatio*, 2008, ed. autor.

caducas, revistas sujeitas a controlo “especializado”, jornais ditos de “referência”, etc.), aos **dogmas** de cada actividade ou área do saber, dificilmente surge como resultado de uma busca na Internet. Poderão dizer que isso se deve à quantidade de informação, mas o argumento não serve porque “uma quantidade igual de informação” será posta de parte pelo próprio motor de busca.

Em verdade, só é aceitável aos responsáveis pelo **Saber Instituído** (universidades, instituições de investigação, etc., governos) que o impõem aos *gestores* que controlam os *motores de busca*, (mais fácil ainda, aos fornecedores de alojamento) que todos digam mais ou menos o mesmo, e sendo outros, que digam exactamente o mesmo, ou o mesmo de um modo muito semelhante. Se algo não soa ao mesmo, um alerta de qualquer terceiro – muitas vezes com origem nos detentores do tal *Saber Instituído* – leva ao cancelamento da indexação das especificadas páginas (apenas as páginas especificadas, disfarçando-se assim aos leigos a omissão premeditada) do sítio internet acusado das *blasfémias* contra o *Saber* ou contra o *Sistema*.

Trata-se de um controlo dirigido pelos fornecedores dos serviços Internet que obedece a pedidos de censura feitos por governos, mas também instituições públicas e privadas. Trata-se de limitar as ideias correntes a determinados modelos que se considerem aceitáveis pelos detentores do Sistema do Poder e do *Saber Instituído*: instituições políticas, grandes empresas multinacionais e nacionais, organismos culturais, universidades, centros de investigação, comunicação social dita de referência, agências de notícias, etc..

Num plano pessoal, nas análises das obras de Gil Vicente que temos realizado procurámos sempre, tanto quanto possível, sem nada ignorar do que já foi feito, pôr de lado tudo o que já se disse sobre os assuntos em estudo e prosseguir as nossas pesquisas com toda a independência. Portanto, põe-se de lado, não porque se desconheça este ou aquele trabalho, em geral apontados como marcos do conhecimento nas matérias em causa, mas por nossa própria opção, como conclusão proveniente de muitas leituras anteriores que, porém, devem ser esquecidas perante um texto em análise, e sobretudo perante uma obra de arte. Pois, neste caso, devemos seguir o próprio texto (os textos do autor) e a sua época (e os seus textos), e a partir daí, ler (ver e entender) os seus significados e todo o seu alcance. Isto, em vez de seguir aquilo que fulano disse e beltrano aprovou, etc., transformando a pesquisa e investigação, num *diz-se diz-se*, habitual em muitas publicações onde a maioria das citações são apresentadas como prova daquilo que em geral se está a repetir por outras palavras ou, nos casos mais perspicazes, numa outra perspectiva.

E, como exemplo ilustrativo, apresentamos a seguir uma *primeira* (reescrita) análise do *Auto da Índia* de Gil Vicente.

Sobre o Auto da Índia

Sobre o *Auto da Índia* de Gil Vicente

Um texto base, de uma primeira leitura do que será a nossa análise do *Auto da Índia*, com o suporte da *Crónica de Dom Manuel*, de Damião de Góis, aqui em pré-produção editada e publicada em formato digital para comemorar os seus 500 anos, em Junho de 2009, no sítio Internet <http://www.gilvicente.eu/>

Na sequência do *Auto da Alma*, sobre o qual já nos pronunciámos em *Auto da Alma*, *Erasmus*, *o Enquidion* e *Júlio II*, *as figuras e todos os autos*. (ISBN: 978-972-990004-4) – um livro que é importante ler para compreender este e todos os outros autos – Gil Vicente cria e encena o *Auto da Índia*, conforme informa no auto, em Junho de 1509, *mais de três anos* depois da partida para a Índia da Armada composta por duas Esquadras, sob comando geral de Tristão da Cunha em 1506, com o comando da segunda Esquadra delegado a Afonso de Albuquerque.

O *Auto da Índia* é pois, o primeiro auto bilingue em Português e Castelhana.

Datação e motivação da acção do *Auto da Índia*: Junho de 1509

Para marcar correctamente a data do seu Auto, Gil Vicente faz afirmar que a chegada do Marido de Constança se dá a mais de três anos da partida de Tristão da Cunha para a Índia¹, (Abril – segundo Damião de Góis – ou Maio de 1506, a sua saída terá sido adiada um mês por motivo de uma peste em Lisboa), isto é, **segundo o autor, Gil Vicente, afirma no próprio Auto** (o facto), a **acção** decorre em Maio ou Junho de 1509, cerca de quatro meses depois da vitória portuguesa na Batalha Naval de Diu... Já a Moça havia afirmado que o Marido (o Povo) tinha deixado a Constança (à Nação) o suficiente para se manter durante três anos, quando diz: *Todos ficassem assim, deixou-lhe para três anos trigo, azeite, mel e panos*.

Gil Vicente pretende, com certeza, marcar bem a data, deixar presente no Auto a certeza de que a sua criação serve para assinalar a grande Batalha Naval de Diu. As notícias pelos correios² daquela época, por terra percorriam entre cem e trezentos quilómetros por dia (24 horas), conforme a urgência, as dificuldades do terreno e clima, e por mar, em parte no Mediterrâneo, podia ser bem mais rápido. Isto quer dizer que a notícia da vitória da marinha portuguesa, a derrota das forças Turcas e Egípcias com o apoio aliado de Veneza, teria chegado a Portugal ainda em Março de 1509. Pelos preparativos e últimas alianças para a guerra contra Veneza, na Eu-

1 A Parte Segunda da *Crónica de Dom Manuel*, de Damião de Góis, serve de referência a todos estes dados que a seguir se expõem, desde a página 194 e seguintes, da edição de 1749, Biblioteca Nacional de Portugal.

2 *A Civilização do Renascimento*, Jean Delumeau – Editorial Estampa.

ropa, em Abril desse ano, poderá querer dizer que a notícia terá chegado à Europa passado um mês ou pouco mais, talvez no início de Março.

As armadas para a Índia saíam de Lisboa na Primavera³, haviam de estar prontas antes do seu início, acresce ainda a partida “gloriosa” de uma Armada em que seguiu o Marechal Fernando Coutinho, que terá saído de Lisboa em 12 de Março de 1509 com o objectivo de conquistar Calecut, um objectivo que mereceu a crítica de Gil Vicente no próprio texto e que serve para datar este Auto para mais de três anos depois – vão já a caminho de Calecut – da partida de Tristão da Cunha. Porque, no Auto, será este o dia da chegada do Marido, o autor aqui estará a referir a partida mais recente do Amo (Povo), contra a qual a Ama (Nação) protesta rogando pragas.

Esta partida recente é para a conquista de Calecut, tal como refere a Ama (Nação), manifestando a sua censura, todavia dividida, de algum modo receosa que o Lemos (o fidalgo)⁴ veja nela algum negativismo sobre o objectivo de Manuel I de Portugal que encarrega para o concretizar o Marechal do reino, Fernando Coutinho.⁵

Ama	<i>Má viagem faças tu</i>	
	<i>caminho de Calecu...</i>	
	<i>Praza à virgem consagrada!</i>	345
Lemos	<i>Que é isso?</i>	
Ama	<i>Nam é nada.</i>	
Lemos	<i>Assi viva Berzabu.</i>	

Em parte, a motivação da peça ficou explícita pelo autor no praguejar constante da Ama, uma Nação *ora satisfeita* pela partida para a Índia, *ora contra o desgaste* que isso provoca e irá provocar, e o diálogo do **prólogo**, entre a Moça e a Ama, figura na peça a decisão tomada pelo rei, em finais de 1495 e confirmada em 1496, de prosseguir com o empreendimento de el-rei João II de Portugal, de navegação e comércio da Índia, contra a vontade de alguns dos membros do Conselho Real (Concelos seria o Conselho – ou algum Vaz ou Vasco Concelos), que consideravam então, que a aventura da Índia não devia ir avante.⁶ Na verdade tal decisão já havia sido tomada e era agora inútil apelar em contrário, *como pode vir apelo?* (21). Não prosseguir com o projecto decidido e iniciado por João II de Portugal seria um

3 Nesta época, o calendário estava incorrecto, viria a ser corrigido em 1582 retirando 10 dias em Outubro, quer dizer que o Equinócio da Primavera estaria a acontecer, nesta altura, em 10 ou 11 de Março, o que já seria assinalado por alguns astrónomos, pelo menos os portugueses já o deviam saber, a avaliar pelas datas de saída das armadas para a Índia.

4 Neste passo do Auto, que se transcreve (343-347), ainda colocámos a hipótese de o Lemos representar a figura do rei de Portugal, Manuel I, pelo seu *que é isso?*, pela reacção da Ama e o aliviar da situação de Lemos. E embora Constança já antes se tenha referido a si mesma, estando a ser considerada rainha, e depois, Lemos a considere mais que isso, a caracterização de Lemos não corresponde à caracterização de Manuel I que figura em outros autos de Gil Vicente, e cuja imagem também nos foi depois deixada por Damião de Góis na *Crónica*.

5 O Marechal Fernando Coutinho morreu no início de 1510, derrotado na tentativa de conquistar Calecut, à frente da Armada em que também seguia Afonso de Albuquerque. Segunda Parte da *Crónica de Dom Manuel*, de Damião de Góis, página 242 e seguintes da edição de 1749, Biblioteca Nacional de Portugal.

6 Damião de Góis, *Crónica de Dom Manuel*, página 22 e 23, do empreendimento da Índia.

disparate: *Quem diz esse desconcerto?* Para a Nação era inconcebível: *Andei na mão e nela / a amassar e biscutar / para o demo o levar / à sua negra canela. // E agora dizem que não!*

Com a bênção da Ama, *hajas a minha bênção*, para a saída de cena da Moça termina o prólogo (36), ficando a Ama praguejando *...não sinto quem não se enfare / de um diabo Zebedeu* (40).⁷ A expressão utilizada é significativa para o que acabámos de expor, porque embora Gil Vicente, com o Auto, demonstre um conhecimento profundo do teatro grego, também evidenciando as citações clássicas da praxe, *guerras troianas*, *Medeia*, na boca do Castelhana, coloca na forma de expressão cultural da Nação a Bíblia, assim o que é por ela referenciado, é pela cultura impregnada na Nação, pois Zebedeu (Mateus, 10.2) era o pai de Tiago e João Evangelista (o apóstolo preferido de Cristo), os dois irmãos, apóstolos de Cristo. A parte significativa é que Zebedeu era um próspero construtor naval e um dos grandes armadores da Judeia, com muita gente ao seu serviço (Marcos, 1.20), em casa de quem se instalou Maria e família, incluindo Jesus (João, 18.15 e 19.27), durante um ano ou mais, e assim, sabendo isto, o sentido da expressão é alcançada, ele é evocado como um substituto da Ordem de Cristo: *não vejo como não se aborrecem desta aventura naval (da Ordem de Cristo) – diabo Zebedeu*.

A figura do Marido de Constança, o Amo, a personagem criada por Gil Vicente seguiria na Esquadra de Afonso de Albuquerque, que mais tarde, depois da conquista de Socotorá, seguiria para Ormuz.⁸ Mas a descrição dos acontecimentos, dos actos praticados pelas forças portuguesas, feita pelo Marido de Constança, parece ter sido danificada pela censura e quase completamente destruída, ficando apenas um enunciado muito breve. Parece-nos que a sua descrição seria quase completa, pois ele começa descrevendo a rota habitual, *pela volta do mar*, o percurso inicial que levou a Armada à ilha a que se chamou de Tristão da Cunha. Mas, depois de referir o Rio de Meca (o Mar Vermelho) e os roubos efectuados, tudo o resto, Socotorá, Ormuz e Índia, que talvez pudesse descrever muitas das matanças de Afonso de Albuquerque e das que se seguiram à Batalha de Diu, desapareceu censurado.⁹

7 Encontrámos publicações recentes do *Auto da Índia* em que o autor da *edição crítica*, confunde a figura bíblica de Zebedeu com Zacarias, este, pai de João Baptista.

8 Lembramos a este respeito que o jovem Gaspar Vicente, filho de Gil Vicente, tinha seguido na Armada de Tristão da Cunha (em 1506) junto de Afonso de Albuquerque e junto dele ainda se mantinha, e a todo o tempo haveria correspondência trocada entre ambos. Com a descrição da viagem feita pelo Amo correspondendo mais ao percurso de Afonso de Albuquerque, leva-nos a admitir ser um reflexo da correspondência de Gaspar que mantém Gil Vicente informado.

9 Quanto a nós, sem as cartas de Gaspar Vicente e sem os versos cortados pela Censura, devemos procurar informação entre as páginas 194 e 235 da *Crónica de Dom Manuel*, de Damião de Góis, sobre os feitos da Armada de Tristão da Cunha e Afonso da Albuquerque, numa descrição que se conclui com a Batalha Naval de Diu, com Francisco de Almeida *roubando os louros* a Afonso de Albuquerque. Na verdade, só a Esquadra de Albuquerque, até finais de 1508, já havia destruído mais navios inimigos de grande e médio porte do que os que foram destruídas na Batalha de Diu, e talvez isso se devesse às qualidades técnicas de uma nau muito especial, citada por Gil Vicente, a *Garça* (afundada em 1559), que em 1509 estava em Cochim, na Índia. In *The date of Gil Vicente Auto da Índia*, Revista Luso-Brasileira xxxi, Constantin C. Stathatos.

A Batalha Naval de Diu de 1509 foi apenas o culminar de uma tarefa, cuja estratégia foi elaborada em Lisboa ainda antes de 1505 e da qual foi encarregue Tristão da Cunha com o apoio de Afonso de Albuquerque.

Por orientação de Tristão da Cunha se dividiu a Armada para seguirem percursos e tarefas diferentes na estratégia de domínio do Índico, tendo este após a conquista e reconstrução da fortaleza de Socotorá, onde deixou uma pequena força militar, seguido directo para a Índia (em 1507), partindo daí para Lisboa em Dezembro de 1507, onde chega em Julho de 1508. Afonso de Albuquerque só chegaria à Índia (em 5 Dez. 1508), mais de um ano depois de Tristão da Cunha, após várias andanças entre a costa de África, Socotorá e Ormuz, segurando toda a costa da Arábia, incluindo o estreito para Meca, acautelando deste modo todas as rotas que naus inimigas pudessem tomar e destruindo as muitas dezenas que foi encontrando.¹⁰

Todavia, na verdade ninguém que tivesse estado presente na Batalha de Diu poderia em Maio ou Junho desse ano estar em Lisboa – só as notícias e as descrições daquela Batalha naval teriam chegado à Corte portuguesa em Lisboa ainda em Março de 1509, factos que com as estratégias precedentes da Corte, servem de suporte ao *Auto da Índia*. Todavia, devemos lembrar que também duas das naus da Esquadra de Tristão da Cunha chegaram a Lisboa em 1509, a de João da Veiga e a de Job Queimado, que ficaram em Cochim para ser carregadas de gengibre tendo passado o Inverno em Moçambique.

O Lugar e Tempo na acção do *Auto da Índia*

Assim como na *Comédia Antiga* de Aristófanes o Amo é o Povo (*Demos*), assim também em Gil Vicente, e a Ama é a Nação. O território da Nação, habitualmente tratado por *serra*, é Portugal, figurado neste Auto pela Casa da Ama (Constança), é o lugar da **acção** do Auto que decorre em **dia e meio**, atravessando uma noite... Contudo o autor introduz a sua *máquina temporal* (forma de *ex-machine*, uma *magia do teatro*) para que com o diálogo que se inicia com o praguejar da Ama na manhã seguinte, e em especial a intervenção da Moça no diálogo, enquanto arrumam a casa, se passem dois anos, três anos e pouco mais de três anos.

Sublinhemos que quando o Castelhana diz (127): *Supe que vueso marido era ido*. A afirmação de Constança ao dizer que **anteontem se foi**, é uma *mentira* de desprezo pela situação e pelo Castelhana, o que vem na sequência do sentido do diálogo, todavia é também, numa afirmação figurativa uma verdade, que nos dará o sentido de que o Povo (Marido) *se tem ido já* muitas vezes antes, pois o público sabe que ele foi nesse dia.

Mas, ainda no texto do auto, porque fazer referência a *dois anos*?

Sobre isto pensamos que o autor quis sublinhar uma diferença e a razão dessa diferença, pois, dois anos era o tempo normal de uma viagem de ida e volta à Índia.

¹⁰ Neste aspecto é bastantes esclarecedor a leitura da *Crónica* de Damião de Góis, pois não deixa dúvidas sobre o trabalho constante da Armada de Tristão da Cunha no Índico, em especial a Esquadra de Afonso de Albuquerque, antes e como preparação da Batalha Naval de Diu.

Contudo, no caso da *acção específica* que está a ser figurada no *Auto da Índia*, passaram mais de três anos, e esta diferença está acrescida com o serviço de Tristão da Cunha prestou à Nação e os seus resultados, tudo acrescentado por aquilo que traz para o Auto a narrativa do (Povo) Amo, Marido de Constança.¹¹

Castelhano	<i>Séame Dios testigo,</i>	340
	<i>que vos veréis lo que digo</i>	
	<i>antes que pasen tres días.</i>	3 dias..., 70 anos. Sai praguejando.

[Com a saída do Castelhano a Ama entra no quarto de cama onde está Lemos, saindo de cena]

[Maior pausa... Sem ninguém em cena]

[2º Parte ou 2º Acto]

[2º dia – após mais de 3 anos...]

[Ao Amanhecer (luzes!!!) – tudo se passou de forma semelhante durante os três anos]

Ama	<i>Má viagem faças tu</i>	Entra praguejando pelo Marido.
	<i>caminho de Calecu...</i>	
	<i>Praza à virgem consagrada!</i>	345
Lemos	<i>Que é isso?</i>	Entra acabando de se vestir
Ama	<i>Nam é nada.</i>	
Lemos	<i>Assi viva Berzabu.</i>	
Ama	<i>I-vos embora senhor</i>	
	<i>que isto quer amanhecer.</i>	
	...	

Depois da saída de cena do Castelhano praguejando: *Séame Dios testigo, que vos veréis lo que digo antes que pasen **tres días***, também Constança abandona a cena, entrando no quarto de cama onde escondeu Lemos quando não quis que este a escutasse a falar com Juan de Zamora à janela, dizendo-lhe: *entraí vós nessoutra casa que sinto grande rumor*.

O palco ficou vazio, nitidamente há uma segunda parte do auto, chamemos-lhe assim, ou segundo Acto, tanto faz, o facto é que esta divisão existe, e os **três dias** referidos pelo Castelhano, depois desta pausa, marcada talvez com alteração de luz e com o cantar do galo ao amanhecer, passam já a **três anos**, agora com a reentrada em cena da Ama, saindo do quarto de cama, praguejando pelo Amo (Povo), o seu Marido que acabou de sair do Tejo: *Má viagem faças tu caminho de Calecu...* A tal referência à partida recente, 12 de Março de 1509, da Armada com o Marechal para a conquista de Calecut, e para que ainda melhor o público se aperceba da *noite de três anos*, o autor escreve de seguida o diálogo entre Constança e a Moça.

¹¹ As fontes de informação para esta narrativa de Gil Vicente eram vastas, e a todas as aventuras já recontadas na Corte, devemos acrescentar toda a correspondência recebida. Lembramos por exemplo que Duarte Pacheco Pereira foi recebido em grandes festividades em sua homenagem, porque as notícias da sua actividade heróica na Índia chegaram bem antes dele a Lisboa e a Roma. O *tom* da narrativa corresponde também à linguagem e figuração popular.

Moça *Ando dizendo entre mi
que agora vai em dous anos
que eu fui lavar os panos
além do Chão de Alcami.* 360

*E logo partiu a armada
domingo de madrugada
nam pode muito tardar
nova se há de tornar
nosso amo pera a pousada.* 365

Ama *Asinha.*
Moça *Três anos há
que partiu Tristão da Cunha.*
Ama *Quanto eu, ano e meo punha.*
Moça *Mas três e mais, haverá.*

Assim o diálogo transporta-nos no tempo, através do tempo normal para uma viagem de ida e volta à Índia, para logo a seguir nos fazer ultrapassar os três anos colocando-nos no dia da chegada do Marido de Constança. Este “*corte*” da peça e o *avanço no tempo*, faz parte integrante da estrutura e da *forma desta obra*, deste Auto, pois com a passagem ao outro dia e o pequeno diálogo, o público é transportado do dia da partida, primeira noite com o Marido fora, para o dia da sua chegada, passados mais de três anos. O diálogo leva-nos a isso, pois faz-nos considerar as cenas a que acabámos de assistir como uma generalidade de como se passaram os dias, introduzindo a questão a Moça: *Quantas artes, quantas manhas que sabe fazer minha ama: um na rua outro na cama*. Para por fim referir os dois, três e mais de três anos...

Apresentar ao público esta passagem do tempo, depende mais da arte do encenador, do que da arte do (autor) criador da peça. Mas na época foi o mesmo, e a sua técnica ficou conhecida, utilizou-a em diversas peças e deixou-nos o ensino dessa sua técnica no seu auto mais pedagógico, o *Auto da Lusitânia*.

Da realidade à ideia: a génese figurativa da Acção do Auto da Índia

Acabado de ser nomeado (15 de Fevereiro 1509) para cargos de responsabilidade como ourives¹², o tempo que dedica ao teatro é partilhado com as suas outras funções. A obra teatral poderá ficar por agora menos meditada mas nem por isso de menor qualidade, aparentemente apenas mais leve em reflexão e construção conceptual, o *Auto da Índia* podia ser literalmente considerado a sua primeira farsa, todavia se analisarmos mais profundamente toda a sua obra, *Reis Magos* de 1503 pode ser também uma farsa... Contudo, como o autor afirmou, as suas farsas – ultrapassam essa classificação (porque) – são enriquecidas com muitos primores!

12 Sobre o sucesso da sua *Custódia de Belém*, e o seu êxito como ourives, quando, em termos documentais, nós tomamos conhecimento da sua actividade de ourives (1509), ler *Auto da Alma*, Erasmo, o *Enquidion* e *Júlio II...*, de Noémio Ramos, publicado em Agosto de 2008.

O *Auto da Índia* não corresponde a uma encomenda para assinalar ou comemorar a vitória em Diu, na Batalha Naval de Diu em 3 Fevereiro de 1509 (afinal o domínio absoluto do Índico), pois não constitui uma celebração patriótica, não realiza a exaltação da Nação, nem pretende assinalar qualquer feito glorioso... Além de que este Auto nos deixa uma não muito leve sensação de contrariedade do autor em relação às consequências sociais de uma certa política que vinha sendo seguida pelos governantes de então.

A integração do *mundo real* na peça faz todo o sentido, mas o seu sentido tem de nos transportar aos significados das cenas e respectivos intervenientes para podermos alcançar a percepção da *forma geral da obra* e respectivos conteúdos. Porquê no *mundo figurativo*, um Amo, marido de uma senhora dona da Casa (a Ama), embarcado para a Índia numa viagem muito específica, com um regresso bem datado, descrevendo locais, roubos e outras malvadezas (matanças – censuradas) que praticou o herói da Índia? Depois, um castelhano, um português (cortesão) um escudeiro que passou a mais que escudeiro, e, uma Moça, servidora da Casa, que já perdeu o seu homem por esses mares. Dizer que estas características, e as relações criadas, não teriam nada a ver com os significados da obra seria absurdo. Assim, depois da caracterização das personagens, que se vai realizando com as entradas, é sobretudo o *mythos* figurado pela *acção dramática*¹³ da peça que deverá evidenciar a *forma* e a estrutura do Auto.

Repare-se no primeiro solilóquio do Castelhano (101), que a si se caracteriza como uma Espanha unida que perdeu parte de si própria perdendo a Nação portuguesa, a tal ponto que provoca o riso na Ama (Nação), para depois concluir nela a *luz de todo Portugal! Tenéis gracia especial* (125) *para linda matadora*.

Castelhano	<i>Vengo aquí en busca mía que me perdí en aquel día que os vi hermosa y honesta.</i>	Um Dom Juan <i>perdido</i> de amores. Em busca de uma Espanha unida.
	<i>Y nunca más me tope invisible me torné y de mí crudo enemigo el cielo imperio es testigo que de mí parte no sé.</i>	Sem a Nação portuguesa. 105
	<i>Y ando un cuerpo sin alma un papel que lleva el viento un pozo de pensamiento una fortuna sin calma.</i>	110
	<i>Pese al día en que nascí vos y Dios sois contra mí</i>	Nasceu com os Reis Católicos . Portugal escapa à união ibérica...

13 Sobre o conceito mais complexo de *acção dramática* que nós utilizamos recomendamos a leitura do livro *Gil Vicente e Platão, Arte e Dialéctica, o Íon de Platão*, onde na análise rigorosa do *Íon* de Platão o definimos na sua teoria e prática.

y nunca topo el diablo...
Reís de lo que yo hablo?

115

Ama **Bem sei eu de que me ri.**

Os múltiplos significados que encontramos no discurso do Castelhana, adquiridos pelo sentido da *acção dramática*, à mistura com certas características que retomam algumas das *ideias poéticas* de Petrarca sobre o amor nesta primeira declaração de Juan de Zamora, vão-se aperfeiçoando no desenrolar do auto para melhor caracterizar a situação política nas atitudes e nos discursos de Juan de Zamora em relação a Constança.

Gil Vicente assumindo e celebrando o *projecto da Índia* faz uma crítica muito dura à situação a que os governantes expõem a Nação (a Ama, Constança) com o *grande projecto* da Índia, descurando a segurança do país pelo seu despovoamento de homens válidos, pois a maior parte dos homens que embarcavam já não voltavam.¹⁴ Era um contínuo enviar do bom Povo português (marido de Constança) por esses Mares deixando as mulheres portuguesas desamparadas, figurando o autor no Auto esta situação:

[Mulher portuguesa – a Moça] *dai-me do que vos trazer. ... Virtuosa está minha Ama [a Nação] do triste dele [Povo] hei dó. ... Falo cá com esta cama. ...*

[pois o Povo, o homem de sua Ama]

...deixou-lhe para três anos trigo, azeite, mel e panos. ...

Gil Vicente prevê a “*entrada*” da Espanha (o Juan de Zamora) para se aproveitar dos favores da Nação e apoderar-se de Portugal, prevendo ainda que essa *entrada* estará, por enquanto, a ser adiada, pois o Dom Juan fica à porta, não chega a entrar em casa de Constança – o que é bem detectável no texto do Auto, porque Juan de Zamora não sabe, nem se apercebe, do que se passa com os cães e os gatos no interior da casa...

Cenário da peça

Como em muitos outros casos, e já o demonstrámos quando tratámos do *Auto da Alma*, o cenário de uma peça é importante para definir o ambiente figurativo que se desenvolve na *acção dramática*. Contudo, no caso das obras de Gil Vicente, dado o estado em que nos chegaram, é quase sempre pela *acção dramática* que conseguimos detectar e chegar ao cenário da peça.

Em muitas casas nobres e burguesas da época, ajardinadas em redor (quintais), exista à frente da porta principal, estendendo-se ou não às janelas mais próximas, uma escadaria dupla, à esquerda e à direita da porta, por baixo da qual ficavam os aposentos dos servidores, de serviços, e a cavalaria. Por uma escada desse género

14 Uma caracterização da situação política da Nação que permanece até ao tempo de Luís de Camões, que a figura nos *Lusíadas* pelo Velho do Restelo.

sobe o Castelhana e, as suas esporas como as botas cardadas, fazem o barulho que se vai ouvir dentro de casa, tudo à vista do público...

O cenário que se detecta no texto é composto pelo *exterior da casa, com a escada de acesso à porta* (ou uma das partes dela), tendo no seu patamar superior (o palanque do palco) a porta de acesso à casa e uma janela, e continuamos a sublinhar, *uma “parede simulada”, um perfil ou prisma, separa o exterior da casa do interior do salão onde se vão passar todas as cenas de interior*.

Naquele espaço, concebido para figurar o *interior*, existem ainda mais duas portas. Haverá uma porta (ou um corredor de serviço) para uma cozinha (que pode estar em parte visível) – de onde se ouve o barulho de gatos e cães e para onde a Moça sai de cena para calar os animais – e uma outra porta para a parte mais íntima da casa, o quarto de cama. A cama é um adereço que não existe no auto, pois nunca estará visível.

Pela porta do quarto de cama esconde a Ama o Lemos (que sai de cena), e depois também ela, Constança (também saindo de cena), quando já noite adentro afasta o Castelhana, ficando o cenário sem ninguém. Depois de uma pausa significativa (talvez se ouçam os galos a cantar), ao amanhecer entra Constança em cena, saindo deste quarto a praguejar, e logo depois Lemos, entrando ele em cena saindo também do quarto. Logo a seguir, vinda da cozinha, entrará a Moça em cena, enquanto o Lemos sai de cena pela porta para o exterior.

Ficámos a saber que a cama não existe em cena, que nunca está visível, pelo próprio autor do Auto,¹⁵ pois Gil Vicente teve o cuidado de nos dar (e ao encenador) essa indicação, indicando ao público que *para lá daquela porta está uma cama*.

Gil Vicente fornece a informação logo no início do Auto, quando a Moça regressa da rua pedindo alvíssaras pela certeza que traz à Ama da partida da Armada: assim diz logo a Ama, *dou-te uma touca de seda...* E embora a Moça lhe peça, *dai-me do que ele vos trazer*, a Ama impõe a sua oferta, apontando para o quarto, o local onde a Moça vai buscar a *touca de seda* de oferta, e a caminho do quarto de cama (saindo de cena) a Moça comenta a generosidade de Constança, e é também por esta conversa dirigida ao público que detectamos a saída da Moça, pois ela está a sair de cena, e quando a Ama se dá conta de a ouvir já ela está fora de cena, e assim Constança conclui que ela está lá no quarto a falar sozinha com a cama:

Moça	<i>Virtuosa está minha ama</i>	55
	<i>do triste dele hei dó.</i>	
Ama	<i>E que falas tu lá só?</i>	
Moça	<i>Falo cá com esta cama.</i>	

15 Exceptuando a didascália de início dos autos (e dedicatórias), todas as outras parecem ter sido feitas pelo autor e para si próprio, pois só por essa razão é tão reduzida e tão pouco explicativa. São cábulas do autor para si, que segue os costumes adquiridos com o estudo do teatro grego, onde bastava uma mudança nas características dos versos para se entender a mudança na *acção dramática*, a intervenção do coro, ou da forma de expressão do protagonista.

Ama	<i>E essa cama bem! Que há?</i>	
	<i>Mostra-me essa roca cá...</i>	60
	<i>Siquer fiarei um fio.</i>	
	<i>Leixou-me aquele fastio</i>	
	<i>sem ceitil.</i>	
Moça	<i>Ali eramá.</i>	

Como se pode ver (55) a Moça vai saindo de cena comentando a situação da Ama e do Marido, e que depois, Constança, de longe, grita-lhe, *e que falas tu lá só* (sozinha no quarto), enquanto a Moça responde *de lá do quarto* (fora de cena), *falo cá com esta cama*, e assim o público ficou a saber que aquela porta dá para o quarto de cama. E para melhor fixar esta ideia no público, a Ama repete o mesmo *lá*, agora como, *essa lá: E essa cama bem!...*

Depois de uma pausa, para trazer a Moça de novo à cena grita-lhe pela roca, que a traga, indicando que ela estará *lá no quarto*, contudo, depois da Ama dizer para consigo mesmo que fiará um fio, a Moça entra em cena dizendo que a roca está ali mesmo, não no quarto, mas *ali na sala: ali eramá!* A roca é um adereço que estará presente em cena, não a cama...

Na sala da casa que serve de cenário estarão como adereços além da roca, outros instrumentos de fiar, bordar, etc., cadeira ou cadeirão onde a Ama por vezes estará sentada e onde por momentos adormece, ou dormita, como também refere.

Análise de algumas cenas significativas

Na primeira entrada em cena de Juan de Zamora, Constança, a Ama, aproxima-se da janela para ver o que se passa, e a conversa (tal como na segunda entrada em cena do Castelhana, a Ama *chega-se à janela*) passa-se com Constança do lado de dentro da casa, à janela, e Juan de Zamora do lado de fora no patamar superior (estas cenas à janela, com o interior e o exterior exposto ao público, são muito comuns no teatro de Gil Vicente, elas surgem em muitos dos seus autos, o mesmo quanto à *participação* de animais):

	<i>Quem sobe por essa escada?</i>	
Castelhano	<i>Paz sea nesta posada.</i>	
Ama	<i>Vós sois? Cuidei que era alguém!</i>	
Castelhano	<i>A según eso soy yo nada.</i>	
Ama	<i>Bem, que vinda foi ora esta?</i>	100
Castelhano	<i>Vengo aquí en busca mía</i>	
	<i>que me perdí en aquel día</i>	
	<i>que os vi hermosa y honesta.</i>	

Assiste-se então, no teatro de Gil Vicente em 1509, a uma primeira cena de um *Dom Juan* manhoso, que se apresenta de capa e espada, *aunque tal capa me*

veis, (194) – um modelo de “*disfarce*” que se vai impor no teatro – feito perdido de amores, cortejando uma Dama¹⁶ casada à sua janela (é evidente que quem faria na época o papel da Ama e da Moça seriam mulheres¹⁷), tentando com insistência entrar em sua casa. O cavalheiro para obter alguns momentos de prazer, elabora um discurso cheio de fantasias amorosas, mas Constança está presente num mundo mais real e material que é figurado pelo autor com a cena no interior da casa, onde um cão ladra aos gatos que entretanto comem pelas tigelas (com certeza tripas) deixadas ao seu alcance.

Perante a *algazarra* do ladrar do cão, a Ama junto da janela, olhando para o interior da sala, grita à Moça para que cale o cão, que acabe com o barulho, tome conta ou guarde as tigelas, resolvendo o problema do *ladrar do cão*.

Entre os versos 155 e 156 (transcritos mais adiante), onde em termos formais parece apenas faltar um verso com uma palavra final a rimar em “*ão*”, afinal podem ou devem faltar mais versos, talvez dez, isto é, além do verso que assinalamos, mais uma quadra e uma quintilha.

Ainda que se verificasse a falta apenas de um verso, e houvesse um verso que resolvesse o desconexo do texto do diálogo, ainda assim se mantinha a situação de o Castelhanao estar do lado de fora da casa, não ouvir o ladrar do cão, e não ver nem cão nem gatos, e nem a Ama nem o público verem gatos ou cães, pois apenas a Moça na cozinha, fora de cena, tem acesso aos animais e às tigelas. Sabemos da cozinha pelo diálogo, quando esconde Lemos pela primeira vez.

Se observarmos atentamente, a Ama refere-se a um cão que estará a ladrar, e para conseguir que o calem, manda a Moça ao local onde ele ladra, *vai àquele cão* que não estará em cena – sabemos que a Ama não o vê porque não sabe o que se passa: que o cão ladra aos gatos – mas que andará nas tigelas da cozinha. A Moça sai de cena para a cozinha e informa a Ama que são os gatos que andam nas tigelas e não o cão e por isso ele ladra.

Depois surge o Castelhanao protestando com a Ama, porque ele lhe fala nas suas “dores amorosas”, as *tripas* de Deus (que vêm à baila possivelmente por alguma referência a tripas nas falas censuradas deste diálogo), e que ela lhe fala em gatos.

16 Esta é muito possivelmente a primeira peça de teatro português em que as mulheres sobem ao palco como atrizes. Pois é quase com toda a certeza peça de Gil Vicente com mulheres a representarem os seus papéis. Um modo de o comprovar por documentos não creio que se encontre. Mas a peça não foi escrita para ser representada por homens no lugar de mulheres!

17 Encontramos muitas ideias feitas (*a priori*, sem documentação), por alguns “especialistas”, que teimam em afirmar que a mulher como atriz, no teatro ibérico, só tem presença após a sua importação de Itália, e que as mulheres nas peças de Gil Vicente seriam representadas por homens ou garotos de coro. Constatámos também que quem faz essas afirmações, as faz através de Espanha, de autores (“especialistas”) espanhóis que têm sempre muita dificuldade em admitir a cultura e o avanço dos portugueses em grande parte das actividades humanas de quinhentos, começando por Menendez Pelayo. Em todos estes “especialistas” detectámos grandes défices de conhecimento e entendimento da Cultura, da Arte e da História de Portugal, e por consequência as suas deduções e demais conjecturas não têm qualquer credibilidade.

Ora, para que tal faça sentido era necessário que o diálogo, entre a Ama e a Moça, tivesse continuidade da parte da Ama falando em gatos, dando resposta à Moça sobre o que devia fazer aos gatos, que o Castelhana entenderia como se a conversa se dirigisse a si. Ora, no texto que nos ficou, a Ama apenas fala no cão – que o Castelhana nem sabe que existe (mais à frente referiremos a concepção dos *três espaços* onde se desenvolve uma cena), talvez nem o ouvisse do lado de fora da casa – chamando a Moça para que o cale.

Sabemos que a Moça estará na cozinha, porque enquanto o público ouve o ladrar do cão, a Ama estando na sala só ouve o cão, pois como o público, não vê nem cão nem gatos. Quando a Moça vai à cozinha (saindo de cena) diz, informando a Ama, *mas os gatos andam nelas*, nas *tigelas*, o público também não vê, mas imagina a cena como uma consequência do diálogo que lhe é dirigido pela *acção*, o público sabe que o Castelhana *não ouve* nem o ladrar do cão, nem sabe o que se passa em casa da Ama, e se ouve a Ama falar em gatos (talvez em tripas nas tigelas também) é porque faltarão outros versos. Assim, este nosso suposto diálogo não teria sido entendido pelos censores, e por isso terão cortado aqui, pelo menos, dez versos.

Com a resolução dos problemas entre os animais, na cozinha, com o silêncio do cão e a arrumação das tigelas, a Moça regressa à cena.¹⁸

Depois, perante a desfaçatez demonstrada por Constança às suas palavras e avanços amorosos, Juan de Zamora irrita-se ameaçando armar um desatino, para logo a seguir se mostrar um grande fanfarrão de *capa e espada*, um **Dom Juan fanfarrão**: *tiéneme el ánima dañada / de ensangrentar esta espada / en hombres, que es perdición!*

Ama	<i>Moça vai àquele cão</i>	
	<i>que anda naquelas tigelas.</i>	
Moça	<i>Mas os gatos andam nelas.</i>	155
	[xxx censura ...ão]	
	(... ?)	
Castelhana	<i>Cuerpo del cielo con vos!</i>	156
	<i>Hablo en las tripas de Dios</i>	
	<i>y vos habláisme en los gatos.</i>	
Ama	<i>Se vós falais desbaratos</i>	
	<i>em que falaremos nós?</i>	160
Castelhana	<i>No me hagáis derreñegar</i>	
	<i>o hacer un desatino.</i>	
	<i>Vos pensáis que soy devino!?</i>	
	<i>Soy hombre, y siento el pesar.</i>	

¹⁸ Se considerarmos que não faltam versos, somos ainda confrontados com a *acção dramática*. Repare-se que o Castelhana não ouve a Ama falar em gatos – não vê para dentro de casa – e responde apenas pelas palavras que ouve de Constança.

Trayo de dentro un león 165
metido en el corazón,
tiéneme el ánima dañada
de ensangrentar esta espada
en hombres que es perdición.

Ya Dios es importunado 170
de las ánimas que le envió
y no es en poder mío
dexar uno acuchillado.

Dexé vivo, allá, en el puerto,
un hombrazo alto y tuerto... 175
Y después fuilo a encontrar;
pensó que lo iba a matar
y de miedo cayó muerto.

Constança, a Ama, percebendo bem a intenção de Juan de Zamora, sabe que o primeiro passo para o avanço se concretizar seria deixar o castelhano entrar em sua casa, pois com essa cedência dificilmente poderia voltar atrás. Alias, que não chega a entrar também ficaremos a saber pelo dizer da Moça mais adiante na peça, quando se encena o decorrer dos três anos já passados (o tempo): *um na rua outro na cama*, referindo-se à situação que a Ama manteve durante esse período, com o Castelhana na rua à espera e oferecendo os seus favores ao Lemos.

Assim a expressão “*vós querieis ficar cá*” que Constança vai utilizar, continua a ter exactamente o mesmo sentido que ainda hoje se dá pelo menos no sul do país (Alentejo e Algarve), quando alguém encontra um amigo perto de casa, a quem oferece a casa e o convida a entrar para passar algum pedaço de tempo, ou para se hospedar: Queres ficar cá? Este “*cá*”, tem o significado de “*em minha casa*”: Esta “*casa*” é o país, é a *casa da Nação*, o território nacional. *Vós querieis ficar em minha casa?* O dito pela Ama (a Nação) ganha assim todo o significado no verso logo a seguir: *Agora é cedo ainda!* Constança teria todo o gosto em que ele entrasse em sua casa, mas é ainda cedo, não o quer hostilizar pois pretende apenas adiar o convite, na verdade, pretende manter bem vivo o desejo do Castelhana, e assim numa *outra vinda, tudo bem se fará*.

Ama *Vós querieis ficar cá.*
Agora é cedo ainda! 180
Tornareis vós outra vinda
e tudo se bem fará.

Castelhano *A qué hora me mandáis?*
 Ama *As nove horas, e nô mais,*
e tirai ua pedrinha, 185
pedra muito pequenina,
à janela dos quintais.

	<i>Entonces vos abrirei de muito boa vontade, pois sois homem de verdade nunca vos falecerei.</i>	190
Castelhano	<i>Sabéis que ganáis en eso el mundo todo por vuestro... Que aunque tal capa me veis, tengo más que pensaréis y no lo toméis en grueso.</i>	195
	<i>Bésoos las manos, señora, voyme con vuestra licencia más ufano que Florencia.</i>	
Ama	<i>Ide e vinde muito embora. [em boa hora]</i>	200

Os abusos efectivos sobre a Nação são praticados pela *baixa nobreza* portuguesa que Gil Vicente figura neste Auto pelo fidalgo Lemos (já mais que escudeiro, deste *grau* não se descia). Este goza já dos favores da Nação, mas não passa de um parasita, um cortesão que sempre procura dinheiro fácil, com uma renda garantida pelo rei, apenas atribuída pelo seu título nobiliário, sem quaisquer obrigações, que com os sacrifícios do Povo e a servidão da Moça, é servido pela Nação. A sua caracterização não é a de um pelintra, pois Constança corrige a Moça nesse sentido,

[Moça] *Não suspirava o coitado senão por algum dinheiro!*

[Ama] *Não é ele homem dessa arte*

...mas a de um interesseiro, um sugador dos bens comuns, que sem nada produzir nem fazer dá ordens em Casa (País), o que ficou bem expresso com o encarregar a Moça das compras, mas reduzindo ao mínimo as suas despesas quando se trata de contribuir para o bem comum da Casa (País) de Constança (a Nação).

Gil Vicente explicita esta figuração das personagens, de Lemos em confronto com a Ama, tanto pela posição na casa (Ama) como pelo seu nome Constança, e expressa-a com uma boa aproximação à verdade que pretende figurar: [Ama] *Jesus, tamanha medida! Sou rainha porventura?* [Lemos] *Mas sois minha imperadora.*

Lemos apresenta-se como um ricoço esbanjador, e é isso mesmo, ostenta a sua riqueza perante todos os outros, até perante Constança (a Nação), e caracteriza-se a si próprio como uma potência em riqueza (tal como el-rei Manuel I de Portugal), mas na realidade, com a Casa (o País) pretende gastar apenas o mínimo possível...

Ao mesmo tempo que Lemos entra em casa, depois de subir a escada, aproxima-se o Castelhano que prepara as pedrinhas e as vai atirando à janela, pois são nove horas... Numa primeira resposta a Ama consegue afastar o pretendente depois de afastar o Lemos para a cozinha, desculpando-se com um vinagreiro, mas ele volta a insistir depois da Moça sair para a Ribeira, às compras, e após ouvir o Lemos cantar do lado de dentro. Com todo o desprazo o Castelhano arma algazarra, ameaçando ainda fazer mais escândalo, gritar como trompetas. Perante estas ameaças a Ama recolhe o Lemos para o quarto de cama, fazendo-o sair de cena, a sala com porta e janela onde se encontravam os dois, para que Lemos não oiça a conversa com o

E sem que Juan de Zamora chegue a entrar em casa, Constança diz-lhe que fale mais baixo, sem gritaria, pois que em casa ela se ocupa agora com o irmão, desculpando-se que não previa que ele ali ficasse em casa, que se ia (abandonado o País para ir para França ou Veneza gozar a renda vitalícia atribuída pelo rei²⁰), pois que só pensando que o irmão se iria embora mais cedo, teria combinado o encontro com o Castelhana pelas nove horas.

Ama *Entrai vós ali senhor*
 que ouço o corregedor.
 Temo tanto esta devassa. 300
Entrai vós nessoutra casa
 que sinto grande rumor.

Castelhano *Falai vós passo, micer.*
Pesar ora de san Pablo!
Esto es burla o es diablo. 305
Ama *E eu posso-vos mais fazer?*

Castelhano *Y aún en eso está ahora
la vida de Juan de Zamora.
Son noches de Navidad
quiere amanecer ya
que no tardará media hora.*

Ama	<i>Meu irmão! Cuidei que se ia...</i>	
Castelhano	<i>Ah señora, y reísvos vos?</i>	
	<i>Ábrame, cuerpo de Dios!</i>	
Ama	<i>Tornareis cá outro dia...</i>	315

1 – De um modo geral (quase?) todas as obras de Gil Vicente são muito subtis no pensamento (*sentir e pensar*) que transmitem e surgem bastante profundas nos significados e conteúdos que envolvem, pois destacam sempre mais tanto a figuração e construção do *mythos* como a concepção das figuras e o seu carácter.

43

2 – Gil Vicente ao longo da sua obra escreve a *História da Europa*, como um testemunho da época (seguindo aquilo que Aristóteles *quase* preconiza na *Poética*) com plena consciência disso e intencionalmente, tomando essa tarefa como **o seu projecto**, tal como o apresenta no *Sermão*, em Abrantes em 1506, e como nos dá a entender sempre que fala dos seus autos.

3 – Gil Vicente ao longo de toda a sua obra, demonstra ter uma visão muito real e muito ampla da estratégia política, económica e militar de todos os governantes Europeus – talvez até – muito mais realista e, em termos ideológicos, mais avançada que qualquer deles ou dos seus ideólogos, retóricos ou mesmo filósofos.

4 – Gil Vicente na sua obra trata todos os fenómenos políticos, económicos, sociais, ideológicos, religiosos, tecnológicos, culturais, artísticos, filosóficos, etc., fazendo uma *cobertura sistemática* do que na Europa vai acontecendo no seu tempo, relativamente a todos os *fenómenos sociais e humanos* e todas as suas implicações.

O Auto da Índia e os acontecimentos, os factos históricos

O *Auto da Índia* surge então como uma iniciativa do autor, tendo plena consciência da importância da vitória de Diu no contexto do mundo Europeu.

Gil Vicente está a assinalar – a evidenciar a celebração – o facto de uma ***Carreira da Índia*** estar naquela data plenamente garantida, como mais **um facto da História da Europa**.

Nestes termos, Gil Vicente teria de ter plena consciência que se tratava de um facto que iria mudar para sempre a posição da Europa no Mundo.

O Comércio de qualquer produto na Europa deixou de depender de terceiros. Veneza terá de abandonar o Comércio com o Oriente, pois daí não haverá mais abastecimentos significativos. E agora, com uma guerra marcada pelo Papa contra Veneza (derrotada em Agnadello em 14 de Maio de 1509), os *Senhores da Europa* – a aliança com a França e com o Imperador – irão tentar submeter a Sereníssima República Veneziana aos desígnios das outras Nações.

Portugal está a partir de então em condições de garantir à Europa todo o Comércio com o Oriente sem que nenhuma outra Nação possa competir, em especial sem que o império Turco o possa impedir. É neste contexto Europeu, de História da Europa, que este Auto de Gil Vicente deve ser lido, encenado e apresentado ao público. Esta é, pois, a grande motivação do *Auto da Índia*, e um dos seus conteúdos fundamentais.

Assim, depois do heroísmo demonstrado por Duarte Pacheco Pereira, que com pouco mais de 80 homens, em Cochim, conseguiu repelir ataques sucessivos do Rei de Calecut levando este a abdicar da luta, Tristão da Cunha, talvez o principal estratega da implementação da segurança da rota da Índia (o segurar do campo), da *Carreira da Índia*, diz-se (Damião de Góis, *Crónica de Dom Manuel*) que teria sido substituído por Francisco de Almeida, à última hora, por ter sido acometido por uma cegueira temporária. A sua estratégia terá sido a de conduzir os Turcos a uma concentração de forças numa área mais restrita a Norte, para uma batalha decisiva,

impedindo-lhes todas as retiradas de regresso, ou entrada no Oceano Índico, no Golfo Pérsico e no Mar Vermelho.

Francisco de Almeida terá garantido uma primeira segurança do percurso dominando algumas localidades importantes, contudo a tarefa estava incompleta, no ano a seguir Tristão da Cunha comanda uma Armada de duas Esquadras, dando o comando da segunda a Afonso de Albuquerque. A sua distribuição de forças permitiu garantir que toda a costa de África, bem como as rotas do Mar Vermelho (Socotorá) e do Golfo Pérsico (Ormuz), estivessem completamente dominadas, e os portugueses soubessem sempre de movimentos de navios em passagem por esses locais. Um confronto decisivo no Índico com os Turcos era premente e inevitável, era apenas uma questão de saber quando, onde e como. Francisco de Almeida impede Afonso de Albuquerque de culminar a tarefa, pretende os louros e uma vingança pela morte do seu filho Lourenço²¹. As Armadas que seguiram em 1507 e 1508 – todos os anos seguiam sempre, entre Março e Julho (Primavera), uma ou duas Armadas para a Índia,²² – garantiram a concentração de Poder necessário.

Quando Tristão da Cunha regressa, vem comunicar que estão criadas as condições para o confronto decisivo, possivelmente até terá comunicado um local provável do confronto. Como já dissemos, Tristão da Cunha regressou apenas com parte da sua Armada, e mesmo da sua própria Esquadra, parte da sua Esquadra regressou meses depois já em 1509, mas a sua segunda Esquadra (a outra parte da sua Armada), a comandada por Afonso de Albuquerque, ou aquilo que sobrou dela, homens e navios, poderá ter chegado em Junho ou Julho de 1509 ou mesmo mais tarde (pois em Abril ou Maio de 1506 saiu a Armada de Tristão da Cunha, passaram mais de três anos), no fim do auto, trazem o marido de Constança...

O facto de Gil Vicente mencionar Tristão da Cunha é uma homenagem que lhe presta, enquadrando a sua acção com o culminar de toda uma primeira guerra, com a vitória na Batalha Naval de Diu – a direcção das Armadas que partiram desde 1505, em que Francisco de Almeida o substituiu, a de 1506 com as duas Esquadras, estabelecendo a segurança no contorno da ilha de Madagáscar, costa de África e Socotorá, Afonso de Albuquerque na costa da Arábia e em Ormuz e de novo em Socotorá, e toda a orientação dada em Moçambique às Armadas que saíram de Lisboa em 1507, em Cabo Verde das saídas em 1508, e depois já em Lisboa – e como tal, mais tarde o rei de Portugal o incumbe de dirigir a embaixada de obediência

21 Um falhanço com a morte de Lourenço de Almeida, filho de Francisco de Almeida, na Batalha que foi travada em Março de 1508, no rio Chaul, (logo após a partida para Lisboa de Tristão da Cunha e com certeza à sua revelia), terá sido devido a uma iniciativa prematura (antes da chegada de Afonso de Albuquerque) e mal orientada pelo Vice-Rei de Portugal na Índia, que não seria perdoada pelo Rei de Portugal, e que terá levado Francisco de Almeida, após a vitória em 1509, a cometer a atrocidade de matar com requintes de malvadez, toda a tripulação das Armadas Turca, Mameluca e de Diu, numa vingança desnecessária.

22 Na Primavera de 1510, entre 7 de Março e 8 de Agosto, partiram três Armadas, duas para a Índia num total de onze naus, a última para Madagáscar com três naus, e mais tarde uma quarta Armada para o norte de África, Safim, com trinta velas não especificadas por Damião de Góis, pág. 276 da *Crónica de Dom Manuel...*

ao novo Papa (Leão X) já em finais de 1513, embaixada a que se junta o Duque de Bragança (Jaime), regressado em fins de Setembro de conquista de Azamor.

Há ainda a considerar no Auto a referência à nau Garça onde, em termos figurativos, seguiu o Marido de Constança. Na realidade a Garça existiu, saiu com Tristão da Cunha, mas terá estado entregue a Afonso de Albuquerque, pois em 1509 sabe-se que ainda estava na Índia.

Na nossa opinião tanto a referência à Garça, como a referência a Tristão da Cunha, são apenas a referência ao mundo real dentro do figurativo, *uma valorização*, uma homenagem a marcadores únicos, símbolos de valor político e social, no caso da nau, ao avanço tecnológico, no caso de Tristão da Cunha, ao estratega.

A nau Garça pode ter sido, ao tempo da sua construção, um símbolo do poder marítimo e militar português, um avanço tecnológico importante, a ponto de para os portugueses da época constituir um orgulho. Pensamos que é esta a razão da sua referência. Contudo, além da *valorização* referida, podemos pensar que na Garça terá seguido para a Índia o seu filho Gaspar Vicente sob a protecção de Afonso de Albuquerque, o que é provável, e que a referência à Garça seja também para Gil Vicente uma esperança de ainda assistir ao regresso deste seu filho.²³

Um dos conteúdos do *Auto da Índia*, no pensamento de Gil Vicente

Gil Vicente, **celebra com o *Auto da Índia* um triunfo para a Europa**, a garantia segura da *Carreira da Índia*, chamemos-lhe já assim, que se sabe na época, constitui o fim do comércio pela via do Médio Oriente. Mas este **Triunfo** tem implicações, consequências previsíveis. No Auto o autor reconhece que esta Nação (a Ama, Constança) abusa e engana o seu Amo, o Povo (Marido de Constança), que se esvai por esses mares ambicionando riqueza. Identifica uma Nação só e *mal governada*, que não se sabe governar, que vive num mundo de fantasias religiosas (as mentiras da Ama ao Marido), mas na realidade distribuindo favores a parasitas (Lemos) que controlam a sua Casa (País), e o que em sua Casa se distribui e consome...

Caracteriza uma Nação (a Ama, Constança) que não faz qualquer aliança segura e duradoura (a não ser o Povo a quem engana), que desperta a cobiça do seu vizinho ambicioso e poderoso e, ao mesmo tempo que lhe promete participação em acções comuns (tratados de aliança com Fernando o Católico), o mantém afastado (Dom Juan de Zamora) aguardando melhor oportunidade para lhe oferecer a Casa (País) com todos os seus serviços... Uma Nação que atíça os desejos dos vizinhos enquanto os próprios senhores locais, a fidalguia da baixa nobreza portuguesa (o Lemos) se aproveitam dos seus favores. Uma Nação (Constança) que promete abrir as portas mais tarde, com todo o gosto, para bem receber o Juan de Zamora, aceitar o domínio espanhol.

23 Gaspar Vicente é referido em carta de Afonso de Albuquerque, no início de 1513. Sabe-se que ainda se encontrava na Índia em Março de 1517, também por uma carta, desta vez de Guterre de Monroy, capitão de Goa. Em qualquer dos casos Gaspar Vicente é sempre referido como "Gaspar Vicente, filho de Gil Vicente". Ref. Anselmo Braamcamp Freire, em *Gil Vicente Trovador, Mestre da Balança*.

Vós querieis ficar cá. Agora é cedo ainda... E enquanto a Espanha *não entra cá*, em Casa (pois Dom Juan *tornará cá* a casa de Constança), a Nação (Constança) expõe *cá a mentira* ao Povo (Marido), fazendo-o passar por *um mundo de fantasias*, figurado (por uma triste realidade) pelas constantes festas religiosas, romarias, construção de novas igrejas, etc., escondendo aquela realidade conhecida do público, figurada na acção pelos episódios das cenas com o Lemos, enquanto este Povo *vive e morre lá* por fora, arriscando a sua existência assaltando e roubando, trazendo a riqueza e o sustento para a Casa (Portugal) e até para vender pela Europa.²⁴

Em resumo, fala a Nação portuguesa para Castela: ...*Mais tarde! Atira-me umas pedrinhas nos quintais, logo entrarás! Então vos abrirei de muito boa vontade, pois sois homem de verdade, nunca vos faltarei.* E mais tarde ainda... Também chegando à janela: *Falai vós passo micer! (..)*

[Castelhano:] *Ah señora! ¿Y reísvos vos? Ábrame, cuerpo de Dios!*

[Ama] *Tornareis cá outro dia...*²⁵

Em termos de *História da Europa* é o confronto entre as duas maiores potências da época, Portugal atingiu o seu ponto mais alto *no domínio europeu*... E Gil Vicente está a assinalar isso mesmo, Portugal no seio da Europa. Vai durar pouco mais, meia dúzia de anos mais, pois Castela que domina a nova potência, a Espanha, está em franco crescimento e expansão, com fortes alianças na Europa. Com os erros políticos (internos e externos) do governo de Portugal e com a união imperial (ainda que só em perspectiva) muitos dos valores culturais, científicos, tecnológicos, e sobretudo muitos dos recursos humanos da Nação portuguesa (entre 1517 e 1523) irão para Espanha e mais tarde para o resto da Europa.

A mulher no Teatro

Pela primeira vez Gil Vicente põe em cena a Mulher, iniciando com esta peça a formação de um grupo de actrizes que representarão na Corte portuguesa.

Ao nível da *farsa* Gil Vicente figura os aspectos humanos e sociais no âmbito familiar, destacando as consequências da ausência prolongada do homem e a levianidade adúltera da mulher nas relações domésticas do meio burguês daquela época.

No *Auto da Índia* evidencia as duas atitudes da mulher portuguesa face à aventura dos maridos, a da Moça, mulher de estrato popular como a viúva trabalhadora, e a mulher burguesa mais exigente e decidida, que não aceita o infortúnio de uma solidão e, na expectativa de uma viuvez previsível, encara e adapta o seu modo de vida às suas próprias perspectivas de futuro, assegurando o seu bem-estar... Há quem veja nisto uma forma primitiva figurar a *modernidade* da mulher.

24 Esta percepção do *cá* e do *lá*, assim como a divisão da peça no amanhecer do dia da chegada do Marido, com o praguejar de Constança, que nos permitiram melhor apreender a forma desta obra de arte dramática, foi percebida e exposta por Osório Mateus no seu livro sobre o *Auto da Índia*, publicado pela Quimera Editores.

25 Deixámos para esclarecer noutra oportunidade alguns pormenores da *acção* bem como algumas interpretações de sentido de alguns dos versos que têm sido menos alcançadas.

Identificando a Ama com a Nação, Gil Vicente não condena a Mulher, antes pelo contrário, pois ao mostrar a Nação dividida nos seus sentimentos em relação à aventura da Índia, e mostrando o empenho e sacrifícios de Constança – *Andei na màora e nela / a amassar e biscoutar / para o demo o levar / à sua negra canela* – para que o marido prossiga com essa aventura, aos olhos do público o autor está a enaltecer a atitude da Mulher, como está quando mostra as artimanhas que mantêm o castelhano afastado na rua, fora de casa. Com o Lemos figura-se a outra face da Nação, na atitude da Mulher que viola as regras morais e sociais. A Mulher ganha a independência e sobrevive, entregando-se ao Lemos e, enquanto este lhe assegurar o bem-estar e a satisfazer, o castelhano terá que esperar.

Neste aspecto o autor destaca os aspectos humanos da aventura da Índia, a ânsia do homem em adquirir riqueza, estatuto e honrarias, e a ansiedade e imaginação da mulher pelas suas necessidades e desejos mais íntimos, a sua sensualidade, – *partem em Maio daqui, / quando o sangue novo atíça... / Parece-te que é justiça?* – mas também a perspectiva de estabilidade do lar, actuando para a manter as aparências de fidelidade, mentindo descaradamente.

Mentindo com a verdade

A questão da ***mentira e verdade*** no Teatro, ainda tão propalada, foi amplamente tratada e esclarecida por Platão, tanto (1) na actuação do ***actor na representação*** (universo sensível), onde o alto grau de tratamento dado no diálogo com Íon nunca foi alcançado por qualquer outro teórico da questão; como (2) na ***acção dramática*** (universo inteligível) de um *drama* (peça de teatro), que o *poeta* (dramaturgo) *filósofo* trata na *segunda parte* do diálogo com Hípias (o *Menor*), quando se propõe no diálogo com o *sofista – teórico e fundador da história e crítica literária* – determinar *qual a melhor obra de Homero*, qual a mais Bela: a *Odisseia* ou a *Iliada*?

Neste diálogo de análise e avaliação da obra de Homero, Sócrates define o tema, com objectivo de questionar o Sábio para perceber o seu Saber: *há alguns pontos, dos que Hípias falou agora [na terminada conferência de Hípias] acerca de Homero, sobre os quais eu o questionaria (363b). Com efeito, eu o ouvi dizer (...) que a Iliada era um poema de Homero mais belo que a Odisseia, tanto mais Belo, quanto melhor era Aquiles que Ulisses. Dizia, com efeito, que os dois poemas haviam sido compostos, um em honra de Ulisses, e o outro em honra de Aquiles. Sobre este tema, se Hípias está disposto a ele, teria gosto em perguntar-lhe o que pensa...*

Já abordámos estas questões noutro dos nossos trabalhos,²⁶ agora queremos apenas evocar e evidenciar a situação em que fica a figura de Hípias perante a análise, chegando ao seu ponto limite (antes de entrar em contradições sem entender o que diz), afirmando Sócrates: *...agora resultou ser a mesma pessoa o mentiroso e o veraz, de maneira que se Ulisses fosse mentiroso, seria também veraz; e se Aquiles era veraz, era também mentiroso, e que estes homens não são diferentes, nem contrários, mas semelhantes.*

26 Gil Vicente e Platão, *Arte e Dialéctica*, o Íon de Platão.

Na mesma situação que Hípias se encontram os críticos do *Auto da Índia* quando afirmam que a Ama, Constança, mente ou que diz a verdade ao marido (o Amo). Se Constança, a mulher mente, ela é também veraz, pois figurando a Nação está a descrever a Verdade do país, textualmente e exactamente no mesmo discurso. A *figura* da Ama, mentindo ao Marido descreve a verdade, e enquanto o Amo (Povo) se esvai por esses mares praticando voluntariamente um mal de que resulta um bem para a Nação, ela (a Nação) transmite-lhe a verdade, pois enquanto ele por lá se sacrifica, ela cá constrói igrejas e conventos, promove romarias e reza missas.

O *mythos*, apesar de danificado com os enormes cortes da Censura (da Casa Real), permanece na obra, evidenciando a realidade da época, do país e da Europa pelas duas potências em confronto (Constança e Juan de Zamora), pelas intenções escondidas dos governantes, seu carácter fantasioso (a mentira da casa), confrontando a realidade (pelo discurso do Marido) com as ideologias impostas ao Povo (pelo discurso da Ama). Gil Vicente criou uma “*fealdade*” heróica nas figuras da Ama (Nação) e do Amo (Povo). Estas figuras foram formuladas a cometer as maiores faltas, intencional e voluntariamente, A Ama andou a fazer sacrifícios – *para o demo o levar / à sua negra canela* – para mandar o Marido (Povo) para longe, para a Índia buscar maior riqueza, com toda a intenção de o enganar, e o Amo (Povo) volta de lá orgulhoso, descrevendo o voluntarismo das suas acções, vangloriando-se de ter cometido as maiores barbaridades... E segundo Platão, por Sócrates: *são melhores os que cometem faltas intencionalmente que os que as fazem involuntariamente*.

Gil Vicente *quando realiza o feio e o faz voluntariamente pela sua força e pela sua técnica*, está com isso a produzir o Belo, ao contrário de um artista medíocre, que elabora uma aparência do belo *praticando involuntariamente um mal*.

Platão demonstrou no(s) *Hípias* que *verdade e mentira*, em Arte, podem estar igualmente presentes em todas ou quaisquer figuras da *acção dramática* de um *drama* (as obras de Homero eram consideradas como as primeiras *tragédias*), não deixando de sublinhar que *verdade* de uma obra de Arte está no seu *sentido último*.

Comentários

No *Auto da Índia* podemos ver claramente aplicada uma das técnicas de construção do *mythos* proveniente da *comédia antiga*, de Aristófanes,²⁷ comprovando-se assim que os conhecimentos de Gil Vicente, além da filosofia de Platão, e pelo menos, da *Poética* de Aristóteles, abrangem o teatro grego, e não tanto pela tradição medieval europeia, que por intermédio de Terêncio se apoia mais na *comédia nova*.

Além disso, o que é para nós bem mais importante, esta peça constitui o primeiro *modelo de teatro de capa e espada*²⁸ da renascença, com a intervenção de um galanteador e (neste caso talvez com influência mais romana, um *soldado fanfarrão*)

27 De Aristófanes, ler *Os cavaleiros* e analisar a sua técnica de construção do *mythos*.

28 A *capa* poderá ter tido origem no teatro grego, ter passado para o romano com a *fabulae palliatae*, – *fabula palliata* – de Plauto e de Terêncio, um tipo de comédia de influência grega, que foi assim apelidada devido ao uso do *pallium himation* (vestimenta grega), espécie de manto, que corresponde a uma toga (mais ampla) romana.

espadachim fanfarrão (um Dom Juan) de capa modesta (disfarce), exibindo-se no cortejar (falso) de uma dama casada, vangloriando-se de fantasiadas lutas de espada.

Sobressai ainda a mestria e subtileza do autor na construção da *acção dramática*, que excedendo aquilo que se passa no palco, *o salão da casa*, com a própria *acção dramática* da peça, induz no público a visão imaginária de tudo o que se passa lá fora (*integrando na acção*) na sua proximidade, no quintal (além do Castelhana, as crianças brincando), na cozinha (animais), no quarto de cama (Lemos com Constança), como também tudo o que está mais além, no Mercado da Ribeira (pão, vinho, azevias, berbigão, ostras, etc.), nas actividades sociais (vinagreiro, corregedor) no próprio país (religião, missas, romarias, etc.), na Índia (assaltos, roubos e combates), por esses mares... Poderíamos acrescentar também, um *novo sentido do teatro*, com a integração da filosofia e ideologias no âmago das suas peças, mas deixaremos isso para uma melhor oportunidade.

Contudo a leitura analítica de *Índia*, quando posta em cena (ao vivo num espectáculo, formulada ainda que por uma *encenação livre*), só é possível de realizar com uma encenação rigorosa que respeite a forma da obra e a estrutura do auto, que respeite o esquema dos cenários e dos adereços ou referências indicadas ou implícitas no texto do auto (incluindo as históricas, sociais e culturais), pois só cumprindo todo o esquema da trama criada pelo autor podermos alcançar o *mythos* e os conteúdos consequentes. Nenhuma destas exigências retira a liberdade de criar ao encenador, apenas se exige que entenda a obra e a dê a entender ao público.

Quando observamos esta peça ser encenada com uma cama no palco, o Castelhana dentro de casa, e mesmo com muitos outros pormenores que, como estes, *deformam* totalmente a obra, só nos podemos lamentar de tanto vandalismo cultural, ou numa pior hipótese, de tanta incompreensão da *forma de uma obra de arte*... Espanta-nos também ouvir gente com responsabilidade nos meios teatrais dizer que os textos de Gil Vicente “*são óptimos porque servem para tudo*”, ou ver organizarem a encenação de extractos (segmentos) de peças, que como rapsódias se apresentam ao público e com que se pretende “explicar” o teatro de Gil Vicente, fazendo lembrar as *tolices* – patéticos, idiotices no grego – do célebre Íon que Platão apresenta em diálogo com Sócrates.²⁹ A que ponto chega a insensibilidade, a falta de cultura e a desinformação de quem é galardoado nestas áreas das Artes.

Imaginemos um *quadro* de Leonardo da Vinci, a *Última Ceia* por exemplo, quantas cópias já se fizeram, quantas leituras interpretadas... Toda a gente é livre de fazer a sua leitura, e reconstruir uma interpretação, ou realizar uma intervenção cultural com base naquela ou noutra obra. Contudo, o restauro da obra deve seguir as linhas e as cores, e tudo o resto do autor, com respeito pela *sua obra em geral* e

29 O mundo de agora é dos *hípias*, mas sobretudo dos *rapsodos* – dos *íons* – e do *espectáculo* (e *performance*) que, tal como os *coribantes*, são apenas sensíveis àquela parte do verso lírico pela qual são possuídos pela divindade; pela força magnética, convertendo os seus adeptos em acérrimos bajuladores (*panegiristas*) do seu autor (Platão, *Íon*). Neste contexto, em muitos teatros de Portugal, têm sido apresentadas encenações de alguns dos *versos* retirados das obras de Gil Vicente, postos em rapsódias, cujo sentido só os *rapsodos* seus autores imaginam e, *aficionados* como Íon, descrevem ao público ou publicam em *artigos* ou entrevistas.

pelas técnicas do autor. E só perante a peça bem restaurada estaremos com certeza a ver a obra do Autor. E só estas, podemos classificar como de Leonardo, como sendo *suas próprias obras*, nunca as suas cópias ou outras interpretações.

Com as obras de Gil Vicente devia passar-se o mesmo! Mas para isso é necessário antes de tudo compreender as suas formas, *a forma de cada obra de arte*, e só a cada uma dessas formas – após restauradas sem danos sofridos – denominar, na sua encenada representação em palco, como obra de Gil Vicente. Tudo o resto serão apenas reescritas, recriações de outro autor, ou então cópias toscas,³⁰ mal elaboradas, com insuficiente compreensão do original, que apenas desvirtuam os seus autores arrastando consigo o mestre. Divulgar e publicitar tais encenações toscas, tem contribuído muito como diria *o filósofo* (Platão), para manter ou afundar ainda mais *os olhos da alma na espécie de lodo bárbaro em que está atolada*.

Esta obra, como todos os outros autos, tem sofrido algum desprestígio proveniente de diversas leituras realizadas por especialistas estrangeiros *que nunca conseguiram perceber Gil Vicente* por alguma razão, ou por um desconhecimento das línguas e cultura ibérica, ou por desconhecimento do teatro, nomeadamente do teatro grego de Sófocles e Aristófanes, ou desconhecimento da *Poética* de Aristóteles, ou da filosofia de Platão, ou ainda pelo que constitui a causa mais presumível, o seu próprio afastamento do que foi o teatro em Portugal de quinhentos. Autores, desde Moriz Rapp, I. S. Revah, Thomas R. Hart, Paul Teyssier, Stephen Reckert... Mas também Marcelino Menéndez y Pelayo e outros...

De Menéndez y Palayo lembramos algumas palavras de contestação aos estudos de Teófilo Braga e ao exacerbado nacionalismo romântico deste, onde podemos constatar a total iliterícia do *sábio* espanhol quanto à obra (dramática) de Gil Vicente, além de que verificámos na sua obra uma grande *raiva*, constantemente expressa, por causa de Portugal (que compara com a Catalunha) não fazer parte de uma Espanha unida (o que nos escusamos a comentar). Diz-nos Pelayo:³¹

30 Após este texto, tivemos conhecimento de uma representação do texto do *Auto da Índia*, numa destas encenações mais toscas, feito *simples para as almas simples*, realizada na Assembleia da República Portuguesa, por um grupo de teatro (ACTA) suportado pelo Estado a tempo inteiro.

Em Dezembro tivemos conhecimento da encenação de outro texto de Gil Vicente, o *Breve Sumário da História de Deus*, ao qual se aplica o mesmo que aqui dissemos sobre as encenações do *Auto da Índia*. Contudo, neste caso mais grave ainda, por ser um trabalho levado a cabo por uma Companhia Nacional, e o espectáculo ser representado nos Teatros Nacionais, de São João no Porto, e de Dona Maria II em Lisboa, entre Dezembro 2009 e Janeiro de 2010, e sobretudo, por haver já uma referência ao *conteúdo expresso* deste Auto publicada há quase ano e meio em: *Auto da Alma, Erasmo, o Enquiridion e Júlio II*.

Em 2010, continuamos a assistir a encenações e representações para *as almas mais simples*, na visão do *parvo*, para os enredados no mesmo *espírito de corpo*, envolvidos naquela cadeia de anéis, tal como Íon recitando a Homero dirigindo-se aos *homéridas*. Também já neste ano ouvimos apregoar a representação de *Barca do Inferno* – primeira parte do *Auto das Barcas* – repetindo a visão do *parvo*. E mais grave ainda, continuamos a ver divulgar na Internet, as encenações pela mesma visão do *parvo*, em vídeo produzidos pela (CITI) Universidade Nova de Lisboa, de *Alma, Índia, Pranto de Maria Parda* e a primeira parte das *Barcas*, o *Inferno*.

31 *Historia de los heterodoxos españoles*, por Marcelino Menéndez y Pelayo, Livro quarto, Capítulo III – *El erasmismo en Portugal*.

Y nunca va Gil Vicente mucho más allá que en los versos transcritos, ora nos presente en la Farsa dos Almocreves el tipo de un capellán que, en servicio de un hidalgo pobre, desciende hasta tener cuidado de los gatos y de los negros de la cocina e ir a hacer compras a la plaza, ora en la Romagem dos Agravados traiga a la escena a un Fr. Paço, fraile cortesano con espada y gorra de velludo; (...)

...ora pinte al Clérigo da Beira, que anda de caza, rezando maitines con sus hijos; ora en la Exortação da Guerra se queje de que los priores no repartan su renta con los pobres. (...)

A esto, y no más que a esto, se reduce la ponderada heterodoxia de Gil Vicente, mártir de la libertad de pensamiento, según dice con su habitual garrulería democrática Teófilo Braga. (...)

...pero el menos intencionado de los coloquios del roterodamense (Erasmus) tiene mas sana y malicia que todos los autos, farsas, comedias, tragicomedias y obras menudas del portugués juntas.

O autor destas palavras, Menéndez Pelayo, nem se dá conta das críticas mais simples que Gil Vicente faz a Erasmo e a Lutero. Ora, a este **nível de leitura** (como Hípias), como poderia alcançar *alguma presença* de Erasmo ou Lutero, ou *de algo, que seja do que for*, que vá mais além do que textualmente dizem as personagens – os ridicularizados, *os parvos* da comédia – numa qualquer peça de teatro, quanto mais na obra do dramaturgo português!

Todavia já referimos, o erudito espanhol não é caso extraordinário na falta de entendimento da *obra dramática* de Gil Vicente, – não é dos únicos eruditos que se ficam pela leitura (escrita) do *parvo* – mas no estudo das obras, Menéndez Pelayo constituiu um marco, como alguns outros, dos quais o *Saber* ainda hoje não se livrou, assinalando as pedras onde tropeça ou arredando-as do caminho.

Contudo, também isso se deve a que alguns dos especialistas portugueses, numa atitude provinciana, procuraram (e procuram) o suporte dos que consideram sempre mais iluminados, os estrangeiros. Em verdade é arrepiante e enganoso estudar por manuais de história da literatura portuguesa quando abrangem os séculos xvi e xvii, como há pouco tempo ficou bem demonstrado por Selma Pousão-Smith, com o seu excelente trabalho de investigação, a que deu o título ***Rodrigues Lobo, os Vila Real e a estratégia da dissimulatio***, 2008 (1700 páginas, formato A4, letra condensada), edição da autora, claro, pois as instituições públicas, as fundações e as editoras em Portugal, tal como a “*comunicação social*” (que vem substituindo a cultura) andam afastadas da realidade e muito mais da cultura propriamente dita.

Estamos apenas tentando contribuir para o restauro das obras de Gil Vicente.

Contudo, sobre os conteúdos e o pensamento de Gil Vicente, devemos avançar para uma segunda leitura profunda, e mais completa, sobreposta a esta...

Faro, 5 de Junho de 2009.

Texto revisto em 30 de Dezembro de 2009.

OBRAS DO QUINTO LIVRO. CCLVII

vos seguíreis os primeiros
 Alexandre e Anibal.
 E para mais diuinal
 nomestímio o primicyto,
 e a todo bom caualeyro
 sede muyto liberal
 e equiuo ao lisongeyro.
 fim.
 E dar o pouo em geral

bonança nos seja toda
 que a romença passada
 foy tanta e tam desigual
 que no mundo he soada.
 E pois a mão vos he dada
 fazeys nos forte ditosa
 e praza a virgem gloriosa
 que guardas esta manada
 como vossa.

Carta que Gil Vicente mandou de Santarém a elRey dom Joam o terçeyro do nome. Estando sua Alteza em Palmela sobre o tremor da terra, que foy a vinte e seis de Ianeyro de M. D. XXXI.

Senhor.



Si fides deus nam me contentaram, non em pulcro, non em pia
 rita, sobre esta toimista da terra q' os passou, porque não a bastau
 o espanto da gente: mas ainda d'elcolhe affirmam duas cousas,
 que os males fazia esmorecer a primicyta, que polos grandes pecca
 dos que em Portugal se faziam, a yza de deos fizera aquilo e nã
 que fosse em fôrma natural, nomeando logo os peccados por q' fôra: em que pareceo
 que estaua nellos a malefoma de igno:ancia que de graça do Spirito sancto. E se
 gundo espantalho que as gente poseram, foy: que quando a quelle terramoto par
 tio, ficaua sa outro de caminho, senã quãto era mayor, e q' seria cõ elles a quinta
 feyza hãa bõa de pois de meo dia, creio o pouo nisto de feyçam, que logo o feyrã
 a receber por: effes oliuacs, e inda o la esperam. E juntos estes padres a neu ro.
 go na crista desam frãcisco desta villa, sobre estas duas proposições lher hãa
 fala na mancya seguinte. Reuerendos padres, o alrissimo e soberano deos nos
 so dantous mundos: o primicyto foy de sempre e para sempre, q' de a sua resplã.
 decante gloria, repouso permanente, quita paz, sossego sem contenda, prazey
 suondofo, concordia triumphante, mundo primicyto. E este segundo em que vi
 vemos, al abedoria immenis o edificou polo contrayto. E todofem repouso, sem
 firmeza certa, sem prazey seguro, sem fausto permanente, todo baxo, todofra
 co, todo falso, temeroso, auorrido, cansado, imperfeyto, pera que por estes con
 traytos se fiam conbecidas as perfecções da gloria do segre primicyto. E pera q'
 milhor finam fues pacificas concordanças, todos os mouimentos que neste or
 be criou, e os deytos delles sem letigiosos, e porque nam quis que nembim cou
 sa fuesse perfecyta ou rança sobre a face da terra, esta balece no oidem do mundo
 que duas cousas ossem finas outras, e que todo o geyro de cousa ellesse seu
 contrayto, como vemos que contra a fermosura do verã, o fogo do esito, e cõ
 tra a varydade humana a esperança da morte, e contra o fermoso parecer as pa
 gas da enfermidade, e contra a força a velhice, e contra a priuanga enueja, e cõ

Al iij

OBRAS DO Q VINTO LIVRO.

tra a riqueza, fortuna: e contra a firmeza dos fortes e altos aruozedos, a tempestade dos ventos: e contra os fermosos templos e sumptuosos edificios, o tremor da terra. E per muytas vezes em diuersas partes tempoſto por terra muytos edificios e cidades, e por ſtrem acontecimentos que procedem da natureza nam foram eſtritos, como eſcreueram todos aquelles que foram por milagre, como templum pedis de Roma, que cabio todo ſupramente e no ponto que a virgem noſſa Senhora pario. E o ſouertimento das cinco cidades muy populofas de Sodoma, e dos Egiptos no mar Ruuyuo: e a deſtruyçam dos que adoraram o beſterro, e o ſouertimento dos que murmuraram de Moyses e Aron, e a deſtruyçam de Jeruſalem, por ſerem milagroſos e procederem per noua promiſſa diuina, ſem a ordem deſte ſegreniſſo ter parte, e porque nenhũa coiza habi de bayxo do ſol ſem tornar a ſero que foy, e o que viam deſta calidade de tremor ouia de tornar a ſer per forza, ou cedo ou tarde nam o eſcreueram. Concruo que nam foy eſte noſſo eſpantoſo tremor, yza dei, mas ainda quero q me queymem ſe nam foy certo que tam euidente foy e manifesta a piedade do ſenhor deos neſte caſo como a furia dos elementos e dano dos edificios.

E reſpondendo aa ſegunda propoſiçam contra aquelles que deſiam que logo viria outro tremor, e que o mar ſe leuantaria. Exo de ſeuer cyto. Digo que tanto que deos ſej o homem mandou deſtar hum pregão no parayſo terreal, que nenhum ſeraſim, nem Anjo, nem Arcanjo, nem homem, nem molher, nem ſancto, nem ſanctia, nem ſanctificado no vetre de ſua mãy, nam foſſe tam ouſado que ſe entremetteſſe nas couſas que eſtam por vir. E depois no tempo de Moyses mandou deſtar outro pregão, que a nenhum adeuinbadeyro, nem ſeytyceyro nam deſcnuida, e depois deſcyto deos e homem, deytou outro pregão ſobre o meſmo caſo, diſcindo aos diſcipulos, nam conuem a vos outros ſaber o que eſta por vir, porque iſſo pertence aa omnipotencia do padre: polo qual muy marauilhado eſtou dos letrados moſtrarem ſe tam bzuos contra tão horridos pregões e deſeas do ſenhor, ſendo certo que nunca couſa deſta diſſeram, de que nam firaſſem mais mentiroſos que profetas, e nam menos me marauilho de aquelles que crem que nenhum homem pode ſaber aquillo que nam tem ſer ſe nam no ſegredo da eternal ſabedoria, que o tremor da terra ninguem ſabe como be, quanto mais quando ſera, e camanho ſera, ſe dizem que por eſtronomia que deſciencia o ſaben, nam digo eu os bagoia que a nam ſaben ſo letrar, mas deem ſi tam proſundiſſima, que nem os de Grecia, ne Moyses nem Joannes de mōte regio alcançaram da verdade yza iudicatura peſo de hum ouçam, e ſe dizem que por magica, eſta carece de toda a realidade, e toda a ſubſtancia ſua cōſiſte em apparencias de couſas preſentes, e do por vir nam ſabe nenhũa couſa, ſe por ſpirito profetico ia crucificaram o profeta de radeyro, ja nã ha dauer mais. E o cruo virtuoſos padres ſob volla emenda, que nam be de prudencia dizer eſtes couſas publicamente, nem menos ſeruiço de deos, porque peccar nam ha de ſer praguijar as vilas e cidades dos Reynos de Portugal principalmēte e irboas, ſe hi ha muytos peccados de irboas de irboas eſcolas e romarias, muytas miſſas e orações, e procissões, jeſus, diſciplinas, e infindas obras pias, publicas e ſe-

tas, e se algũa bibe q̃sem ainda estrangeyros na nossa fee, e se consentẽ, deixamos imaginar, que se faz por ventura com tam sancto zelo, que Deos de vísso muyto seruido, e parecemaõ justavirtude aos servos de Deos e seus p̃regadores, animar a estes, e confessalõs, e prouocalõs, que scandalizalõs e coardos por contentar a desuayzada openiaõ do vulgo. E porque tudo me louuaram e concederã fer muyto bem apontado o mandey a M. A. por escrito, aee lbe Deos dar tanto de canso e contentamento, como em todos seus reynos de desejo, pera que por minba arte lbe diga o que aqui falece, e por em saber a M. A. que este auto soy de tanto seu seruiço, que nunca cuy de q̃ se offerece esse caso em que tambem empregasse o desejo q̃ tembo de o servir, assi vez lbo da morte como estou: porque ha p̃mcyza a p̃regaçam os Chistãos novos de se apparem, e andauam morrendo de temor da gente, e cu fãz esta diligencia, e logo ao sabado seguinte segulram todos os p̃regadores esta minba tençam.

Edições de Inês Ramos

– Livros Publicados –

isbn 978-972-990006-8
título Gil Vicente, Auto da Visitação, Sobre as Origens.
autor *Noémio Ramos*

isbn 978-972-990007-5
título Gil Vicente, o Velho da Horta, de Sibila Cassandra à “Tragédia da Sepultura”
autor *Noémio Ramos*

isbn 978-972-990008-2
título Gil Vicente, Carta de Santarém, 1531. Sobre o Auto da Índia.
autor *Noémio Ramos*

isbn 978-972-990004-4
título Auto da Alma de Gil Vicente, Erasmo, o *Enquiridion* e Júlio II...
autor *Noémio Ramos*

isbn 978-972-990005-1
título Gil Vicente e Platão - Arte e Dialéctica, Íon de Platão...
autor *Noémio Ramos*

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

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

1531 Santarém



Havia precedentes de revolta sangrenta, como muito bem observou Braamcamp Freire, o perigo que se antevia era poder acontecer um desastre como aquele que já tinha sucedido em 19 de Abril de 1506 em Lisboa, quando se deu uma matança de milhares pessoas por causas algo semelhantes...

A catástrofe natural foi horrível, tendo-se iniciado a 7 ou 8 de Dezembro de 1530, alcançou o seu auge em 26 de Janeiro de 1531, depois logo após o grande terramoto e por alguns momentos, o rio Tejo terá perdido ou engolido as águas, para se voltar a encher com toda a força do mar a entrar por terra adentro. A sequência de calamidades que só vieram a terminar com as réplicas de 31 de Janeiro e de 2 de Fevereiro daquele ano, contribuíram para manter a situação de temor e ansiedade das populações da região de Lisboa e todo o vale do Tejo, em especial as grandes lezírias (Azambuja, Almeirim, Santarém). Os acontecimentos mereceram referências em alguns autores dramáticos, mas dos cronistas apenas Diogo de Couto na *Década IV* lhe fez referência, todavia, ficaram descritos por Garcia de Resende na sua *Miscelânea*, onde o autor lhe dedicou mais de cem versos, onde nos diz: *Deste grande ao primeiro / cincoenta dias houve (...) dois meses assim estiveram / na mor força do Inverno...*

*Gretas, buracos fazia
a terra e se abriu,
água e areia saía
que a enxofre fedia
isto em Almeirim se viu:
(...)*

*Também se sentiu no mar:
sem vento mares se alçaram,
navios foram tocar
no fundo com quilhas dar,
como perdidos andaram:
(...)*

*Muros e torres caíram,
vilas, paços, mosteiros,
igrejas, casas, celeiros,
(...)
Infinda gente morreu...*

Marido = Amo = Povo português (Povo)
Ama = Nação portuguesa
Moça = Mulheres portuguesas
Lemos = Fidalguia portuguesa
Castelhano = Espanha

Auto da Índia **Gil Vicente**

À farsa seguinte chamam Auto da Índia.
Foi fundado sobre que uma mulher estando já embarcado
para a Índia seu marido lhe vieram dizer que estava
desaviado e que já não ia, e ela de pesar está chorando e fala-
lhe uma sua criada.
Foi feita em Almada, representada à muito católica rainha
dona Leonor.
Era de 1509 anos.

Faltam 19 (28) ou + versos

Entram nela estas figuras: Ama, Moça, Castelhano, Lemos,
Marido.

[Prólogo: expõe o assunto]

Moça Jesu Jesu que é ora isso
 é porque se parte a armada?

Ama Olhade a mal estreada
 eu hei de chorar por isso?

Moça	Por minha alma que cuidei e que sempre imaginei que choráveis por nosso amo.	5
Ama	Por qual demo ou por qual gamo ali màora chorarei.	

	Como me deixa saudosa toda eu fico amargurada.	10
Moça	Pois por que estais anojada?	

Dizei-mo por vida vossa.

Ama	Leixa-me ora eramá	
	que dizem que nam vai já.	15
Moça	Quem diz esse desconcerto?	
Ama	Dixeram-mo por mui certo	
	que é certo que fica cá.	

	O Concelos me faz isto.	
Moça	Se eles já estão em Restelo	20
	como pode vir apelo?	
	Melhor veja eu Jesu Cristo!	

	Isso é quem porcos há menos.	
Ama	Certo é que bem pequenos	
	são meus desejos que fique.	25
Moça	A armada está muito a pique.	
Ama	Arreceo al de menos.	

	Andei na màora e nela	
	a amassar e biscoutar	
	pera o demo o levar	30
	à sua negra canela.	

	E agora dizem que não!	
	Agasta-se-me o coração	
	que quero sair de mim.	
Moça	Eu irei saber se é assim.	35
Ama	Hajas a minha benção.	

[I - Parte]

Vai a Moça e fica a Ama dizendo: [Expõe o “conflito”]

Ama	A santo António rogo eu	
	que nunca mo cá depare	
	nam sinto quem nam se enfare	
	de um diabo Zebedeu.	40

Dormirei dormirei

boas novas acharei
sam João no ermo estava
e a passarinha cantava
Deos me cumpra o que sonhei. 45

[Ouve-se cantar]

Moça Cantando vem ela, e leda!
Dai-me alvíssaras senhora...
Já vai lá de foz em fora.
Ama Dou-te uma touca de seda.
Moça Ou quando ele vier 50
dai-me do que vos trouxe.

[A Ama aponta para a porta do quarto, para onde a Moça se dirige falando para o público]

Ama Ali muito ieramá!
Agora há de tornar cá
que chegada e que prazer.
Moça Virtuosa está minha ama 55
do triste dele hei dó.
Ama E que falas tu lá só?
Moça Falo cá com esta cama.
Ama E essa cama bem que há? 60
Mostra-me essa roca cá
siquer fiarei um fio.
Leixou-me aquele fastio
sem ceítíl.

[A Moça volta a entrar, apontando a roca que ali está]

Moça Ali eramá!
Todos ficassem assi
leixou-lhe pera três anos 65
trigo azeite mel e panos.

Ama	Mau pesar veja eu de ti!...	
Moça	Tu cuidas que nam te entendo? Que entendeis? Ando dizendo que quem assi fica sem nada coma vós que é obrigada já me vós is entendendo.	70
Ama	Ha ha ha ha ha há estará bem graciosa quem se vê moça e fermosa esperar pola ira má.	75
	I se vai ele a pescar mea légua polo mar isto bem o sabes tu quanto mais a Calecu. Quem há tanto de esperar?	80
	Milhor senhor sê tu comigo à hora de minha morte que eu faça tam peca sorte guarde-me Deos de tal perigo.	85
	O certo é dar a prazer pera que é envelhecer esperando polo vento? Quanto eu por mui nécia sento a que o contrairo fizer.	90
	Partem em Maio daqui quando o sangue novo atixa parece-te que é justiça? Milhor vivas tu. Amem!	
	E eu contigo também. Quem sobe por essa escada?	95

[Início do “conflito”. Escada exterior à porta e janela.]

Castelhano	Paz sea nesta posada.	
Ama	Vós sois, cuidei que era alguém.	
Castelhano	A según eso soy yo nada.	
Ama	Bem, que vinda foi ora esta?	100
[O dom Juan! Perdido de amores]		
Castelhano	Vengo aquí en busca mía que me perdí en aquel día que os vi hermosa y honesta.	
	Y nunca más me tope invisible me torné y de mí crudo enemigo el cielo imperio es testigo que de mí parte no sé.	105
	Y ando un cuerpo sin alma un papel que lleva el viento un pozo de pensamiento una fortuna sin calma.	110
	Pese al día en que nascí vos y Dios sois contra mí y nunca topo el diablo. Reís de lo que yo hablo?	115
Ama	Bem sei eu de que me ri.	
Castelhano	Reísvos del mal que padezco reísvos de mi desconcierto reísvos que tenéis por cierto que miraros no merezco.	120
Ama	[...] andar embora.	
Castelhano	Oh mi vida y mi señora, luz de todo Portugal! Tenéis gracia especial para linda matadora.	125

	Supe que vueso marido era ido.	
Ama Castelhano	Antontem se foi. Al diablo que lo doy el desestrado perdido.	130
	[... ós] Qué más India que vos Qué más piedras preciosas Qué más alindadas cosas que estardes juntos los dos?	
	No fue él Juan de Zamora que arrastrado muera yo si por cuanto Dios creó os dexara media hora.	135
	Y aunque la mar se humillara y la tormenta cesara y el viento me obedeciera y el cuarto cielo se abriera un momiento no os dexara.	140
	Mas como evangelio es esto que la India hizo Dios sólo por que yo con vos pudiese pasar aquesto.	145
	Y sólo por dicha mía por gozar esta alegría la hizo Dios descubrir y no ha más que decir por la sagrada María.	150

[Ouve-se um cão a ladrar]

Ama	Moça vai àquele cão que anda naquelas tigelas.
-----	---------------------------------------------------

[A Moça sai de cena para ver do cão, e de lá responde...]

Moça Mas os gatos andam nelas. 155
 [...ão]

[Faltam versos em que a Ama falará quanto aos gatos...]

[O Castelhanao fica do lado de fora. No auto, não chegará a entrar em casa...]

Castelhanao Cuerpo del cielo con vos
 hablo en las tripas de Dios
 y vos habláisme en los gatos.
Ama Se vós falais desbaratos
 em que falaremos nós? 160

Castelhanao No me hagáis derreñegar
 o hacer un desatino.
 Vos pensáis que soy devino
 soy hombre y siento el pesar.

[Dom Juan, o fanfarrão...]

 Trayo de dentro un león 165
 metido en el corazón
 tiéneme el ánima dañada
 de ensangrentar esta espada
 en hombres, que es perdición.

 Ya Dios es importunado 170
 de las ánimas que le envío
 y no es en poder mío
 dexar uno acuchillado.

 Dexé vivo allá en el puerto
 un hombrazo alto y tuerto 175
 y después fuilo a encontrar
 pensó que lo iba a matar
 y de miedo cayó muerto.

Ama	Vós querieis ficar cá. Agora é cedo ainda tornareis vós outra vinda e tudo se bem fará.	180
-----	--------------------------------------------------------------------------------------------------	-----

[Ainda é cedo para a Espanha entrar em Portugal.]

Castelhano	A qué hora me mandáis?	
Ama	Às nove horas e nô mais e tirai ua pedrinha pedra muito pequenina à janela dos quintais.	185

[Mais tarde a Nação de bom grado abrirá as portas.]

	Entonces vos abrirei de muito boa vontade pois sois homem de verdade nunca vos falecerei.	190
--	----------------------------------------------------------------------------------------------------	-----

[Castela ganhará o mundo por seu... Capa pobre / disfarce]

Castelhano	Sabéis que ganáis en eso el mundo todo por vuestro que aunque tal capa me veis tengo más que pensaréis y no lo toméis en grueso.	195
------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----

	Bésoos las manos señora voyme con vuestra licencia más ufano que Florencia.	
Ama	Ide e vinde muito embora.	200

[Fim do recuo castelhano. Vinde em melhor hora.]

Moça	Jesu como é rebolão dai dai ò demo o ladrão.	
Ama	Muito bem me parece ele.	
Moça	Nam vos fieis vós naquele porque aquilo é refião.	205

Ama Já lhe eu tenho prometido.
Moça Muito embora, seja assi.

[Caracterização e Introdução do escudeiro Nobreza promovida... Rascão – cortesão reles...]

Ama Um Lemos andava aqui
meu namorado perdido.

Moça	Quem? O rascão do sombreiro?	210
Ama	Mas antes era escudeiro.	
Moça	Seria mas bem safado.	
	Nam sospirava o coitado	
	senam por algum dinheiro.	

Ama	Nam é ele homem dessa arte.	215
Moça	Pois inda ele nam esquece?	
	Há muito que nam parece.	
Ama	Quanto eu nam sei dele parte.	

Moça Como ele souber a fé
que nosso amo aqui nam é 220
Lemos vos vesitará.
Lemos Ou de casa.
Ama Quem é lá?
Lemos Subirei?
Ama Suba quem é.

Lemos	Vosso cativo senhora.	
Ama	Jesu tamanha medida	225
	sou rainha porventura?	
Lemos	Mas sois minha emperadora.	

Ama	Que foi do vosso passear com luar e sem luar toda a noite nesta rua?	230
Lemos	Achei-vos sempre tam crua que vos nam pude aturar.	

Ama	Mas agora como estais? Foi-se à Índia meu marido e depois homem nacido nam veo onde vós cuidais.	235
Moça Ama	E por vida de Costança que se nam fosse a lembrança. Dizei já essa mentira. Que eu vos nam consentira entrar em tanta privança.	240
Lemos Ama Lemos	Pois que agora estais singela que lei me dais vós senhora? Digo que venhais embora. Quem tira àquela janela?	245
Ama Lemos Ama	Meninos que andam brincando e tiram de quando em quando. Que dizeis senhora minha? Meti-vos nessa cozinha que me estão ali chamando.	250
Castelhano	Ábrame vuesa merced que estoy aquí a la vergüenza! Esto úsase en Sigüenza, pues prometeis, mantened.	
Ama	Calai-vos muito ieramá até que meu irmão se vá! Dissimulai por i, entanto! Ora vistes o quebranto? Andar muito ieramá.	255
Lemos Ama Lemos Ama	Quem é aquele que falava? O castelhano vinagreiro. Que quer? Vem polo dinheiro do vinagre que me dava.	260

Vós querieis cá cear

Lemos	e eu nam tenho que vos dar. Vá esta moça à Ribeira e traga-a cá toda inteira que toda se há de gastar.	265
Moça Lemos	Azevias trazerei? Dá ò demo as azevias... Nam compres! Já me enfastias...	270
Moça	O que quiserdes comprarei.	
Lemos	Traze ua quarta de cereijas [...eijas] e um ceartil de briguigões. [...ões]	
Moça Lemos	Cabrito? Tem mil barejas!	275
Moça Lemos	E ostras trazerei delas? Se valerem caras não antes traze mais um pão e o vinho das estrelas.	
Moça Lemos Moça Lemos	Quanto trazerei de vinho? Três pichéis deste caminho. Dais-me um cinquinho nô mais? Toma aí mais dous reais. [...inho]	280
	Vai e vem muito improviso!...	
	[Segue-se pequena pausa... E começa a cantar...]	
(canta)	Quem vos anojou meu bem bem anojado me tem.	285
Ama	Vós cantais em vosso siso?	
Lemos	Deixai-me cantar senhora. [verso isolado]	
Ama	A vezinhança que dirá	

	se meu marido aqui nam está e vos ouvirem cantar? Que rezão lhe posso eu dar que nam seja muito má?	290
Castelhano	Reniego de Marenilla esto es burla o es burleta queréis que me haga trompeta que me oiga toda la villa?	295
Ama	Entrai vós ali senhor que ouço o corregedor. Temo tanto esta devassa. Entrai vós nessoutra casa que sinto grande rumor.	300
Chega à janela:		
Castelhano	Falai vós passo micer. Pesar ora de san Pablo esto es burla o es diablo.	305
Ama	E eu posso-vos mais fazer?	
Castelhano	Y aún en eso está ahora! La vida de Juan de Zamora son noches de Navidá... Quiere amanecer ya que no tardará media hora.	310
Ama	Meu irmão! Cuidei que se ia...	
Castelhano	Ah señora, y reísvos vos? Ábrame cuerpo de Dios!	
Ama	Tornareis cá outro dia.	315
Castelhano	Asosiega corazón adormiéntate león no echas la casa en tierra ni hagas tan cruda guerra que mueras como Sansón.	320

Esta burla es de verdad
por los osos de Medea
sino que arrastrado sea
mañana por la ciudad.

	Por la sangre soberana	325
	de la batalla troyana	
	y juro a la casa santa.	
Ama	Pera que é essa jura tanta?	
Castelhano	Y aún vos estés ufana.	

	Quiero destruir el mundo!	330
	Quemar la casa, es la verdad,	
	después, quemar la ciudad	
	señora, en esto me fundo.	

	Después, si Dios me dixere,	
	cuando allá con él me viere	335
	que, por sola una mujer,	
	bien sabré qué responder	
	cuando a eso viniere.	

[A certeza que virá. Castela dominará.]

Ama	Isso são reboarias.	
Castelhano	Séame Dios testigo	340
	que vos veréis lo que digo	
	antes que pasen tres días.	

[O Castelhano sai praguejando... (3 dias - 70 anos depois)]
[Com a saída do Castelhano a Ama entra no quarto de cama onde
está Lemos, desaparecendo de cena]

[Pausa sem ninguém em cena]

[II - Parte]

[Amanhece (luzes!!!) 2º dia – 3 anos depois...]
[A Ama entra, saindo do quarto, praguejando pelo Marido.]

Ama	Má viagem faças tu caminho de Calecu... Praza à virgem consagrada!	345
-----	--------------------------------------------------------------------------	-----

[Lemos entra acabando de se vestir.]

Lemos	Que é isso?
Ama	Nam é nada.
Lemos	Assi viva Berzabu.

Ama	I-vos embora senhor que isto quer amanhecer. Tudo está a vosso prazer com muito dobrado amor.	350
-----	--------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----

[Sai Lemos]

Moça	Oh que medidas tamanhas. Quantas artes quantas manhas que sabe fazer minha ama: um na rua outro na cama.	355
Ama	Que falas, que te arreganhas?	

Moça	Ando dizendo entre mi que agora vai em dous anos que eu fui lavar os panos além do Chão de Alcami.	360
------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----

	E logo partiu a armada domingo de madrugada nam pode muito tardar nova se há de tornar nosso amo pera a pousada.	365
--	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----

Ama	Asinha.
Moça	Três anos há que partiu Tristão da Cunha.
Ama	Quanto eu, ano e meo punha.
Moça	Mas três e mais, haverá.

Ama	Vai tu comprar de comer tens muito pera fazer nam tardes.	370
Moça	Nam senhora eu virei logo nessa hora se me eu lá nam detiver.	
Ama	Mas que graça que seria se este negro meu marido tornasse a Lixboa vivo pera minha companhia.	375
	Mas isto nam pode ser que ele havia de morrer somente de ver o mar quero fiar e cantar segura de o nunca ver.	380
[Pequena pausa...]		
Moça	Ai senhora venho morta nosso amo é hoje aqui.	385
Ama	Má nova venha por ti perra, escomungada, torta.	
Moça	A Garça, em que ele ia, vem com mui grande alegria per Restelo entra agora. Por vida minha, senhora, que nam falo zombaria.	390
Ama	E vi pessoa que o viu... Gordo, que é pera espantar! Pois casa se te eu cair mate-me quem me pariu.	395
	Quebra-me aquelas tigelas e três ou quatro panelas, que nam ache em que comer! Que chegada, e que prazer...	400

	Fecha-me aquelas janelas!	
	Deita essa carne esses gatos! Desfaze toda essa cama!	
Moça	De mercês está minha ama, desfeitos estão os tratos.	405
Ama	Por que nam matas o fogo?	
Moça	Raivar que este é outro jogo.	
Ama	Perra, cadela, tinhosa que rosmeas aleivosa?	
Moça	Digo que o matarei logo.	410
Ama	Nam sei pera que é viver.	
Marido	Oulá.	
Ama	Ali màora este é! Quem é?	
Marido	Homem de pé.	
Ama	Gracioso se quer fazer	
	Sobi, sobi pera cima.	415
Moça	É nosso amo, como rima.	
Ama	Teu amo. Jesu Jesu alvíssaras pedirás tu.	
Marido	Abraçai-me minha prima.	
Ama	Jesu quam negro e tostado.	420
	Nam vos quero, nam vos quero.	
Marido	E eu a vós si, porque espero serdes molher de recado.	
Ama	Moça, tu que estás olhando? Vai muito asinha saltando, faze fogo, vai por vinho e a metade dum cabretinho, enquanto estamos falando.	425
	Ora como vos foi lá?	
Marido	Muita fortuna passei.	430
Ama	E eu, oh, quanto chorei	

quando a armada foi de cá.

E quando vi desferir
que começastes de partir,
Jesu, eu fiquei finada. 435
Três dias, nam comi nada,
a alma se me queria sair.

Marido E nós, cem léguas daqui
saltou tanto sudoeste,
sudoeste e oés-sudoeste, 440
que nunca tal tromenta vi.

Ama Foi isso à quarta feira
aquela logo primeira?
Marido Si! E começou na alvorada.
Ama E eu, fui-me de madrugada 445
à Senhora da Oliveira.

E com a memória da cruz
fiz-lhe dizer uma missa
e prometi-vos em camisa
a santa Maria da Luz. 450

E logo à quinta feira
fui ao Spírito Santo
com outra missa também.
Chorei tanto, que ninguém
nunca cuidou ver tal pranto. 455

[Falta o terceiro dia da Ama – a última das três romarias...]
[Censurado em 1562...]

Correstes aquela tromenta?
Andar...
Marido Durou-nos três dias!
Ama As minhas, três romarias...
Com outras, mais de quarenta!

Marido Fomos na volta do mar, 460

quasi, quasi a quartelar.
A nossa Garça voava
que o mar se espedaçava
[...ar]

Fomos ao rio de Meca
pelejámos e roubámos
e muito risco passámos
a vela árvore seca.

465

[Falta a quintilha do par especificando a quadra...]

[]
[]
[]
[]
[]

Ama E eu cá esmorecer
 fazendo mil devações
 mil choros mil orações.
Marido Assi havia de ser.

470

[Falta a quintilha do par especificando a quadra...]

[Podem faltar mais...]

[]
[]
[]
[]
[]

Ama Juro-vos, que de saudade,
 tanto de pão, nam comia
 a triste de mi, cada dia
 doente era ua piedade.

475

[...ti]
Já carne nunca a comi.
Esta camisa que trago
em vossa dita a vesti

porque vinha bom mandado.

Onde nam há marido 480
cuidai que tudo é tristura
nam há prazer nem folgura
Sabei que é viver perdido.

Marido Alembrava-vos eu lá?
Ama E como. 485
Agora aramá
Lá há índias mui fermosas
Lá faríeis vós das vossas
e a triste de mi cá.

Encerrada nesta casa
sem consentir que vezinha 490
entrasse por ua brasa
por honestidade minha.

Marido Lá vos digo que há fadigas
tantas mortes, tantas brigas
e perigos descompassados 495
que assi vimos destrocados
pelados coma formigas.

Ama Porém vindes vós mui rico.
Marido Se nam fora o capitão
eu trouxera a meu quinhão 500
um milhão vos certifico.

[...eis]
calai-vos que vós vereis
quam louçã haveis de sair.
Ama Agora me quero eu rir
disso que me vós dizeis. 505

Pois que vós vivo viestes
que quero eu de mais riqueza?
Louvada seja a grandeza
de vós senhor que mo trouxestes.

[Êxodo]

	A nau vem bem carregada?	510
Marido	Vem tam doce embandeirada.	
Ama	Vamo-la, rogo-vo-lo, ver.	
Marido	Far-vos-ei nisso prazer?	
Ama	Si que estou muito enfadada.	514

Vão-se a ver a nau e fenece esta primeira farsa.