

DIONYSSOS

ÓRGÃO DO SERVIÇO NACIONAL DE TEATRO
DO MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA



ANO X — SETEMBRO DE 1965 — N.º 12

DIONYSOS

E S T U D O S T E A T R A I S

DIRETORA DO SERVIÇO NACIONAL DE TEATRO
BÁRBARA HELIODORA

SECRETÁRIO DE "DIONYSOS"
CURSINO RAPOSO

PLANEJAMENTO GRÁFICO DE
JORGE GONÇALVES

REDAÇÃO:
AVENIDA RIO BRANCO, 179, 6.º ANDAR
EDIFÍCIO TEATRO NACIONAL DE COMÉDIA

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA
SERVIÇO NACIONAL DE TEATRO

DIONYSOS

ÓRGÃO DO SERVIÇO NACIONAL DE TEATRO
DO MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA

ANO X — SETEMBRO DE 1965 — N.º 12

ACERVO
PASCHOAL CARLOS MAGNO

245951

ОПИСАНИЕ

EXPLICAÇÃO

Retomando as suas atividades, infelizmente interrompidas desde 1961, não foi difícil ao SNT escolher os temas dominantes de seu novo número de DIONYSOS. O quinto centenário de nascimento de Gil Vicente é data por demais importante para que necessite qualquer justificativa a seleção de sua figura para objeto principal de nossas atenções numa publicação dedicada aos estudos teatrais; por outro lado, o IV Centenário da fundação da cidade do Rio de Janeiro tem sido motivo de preocupação inusitada com os primórdios de nossa vida cultural. Não se pode atribuir a José de Anchieta, no panorama da história do teatro universal, a mesma importância que tem Gil Vicente, mas dentro do panorama brasileiro sua contribuição ao teatro tem sido sucessivamente super e subestimada, sem que se chegasse a uma avaliação objetiva ou sequer a um mínimo de conhecimento fora de um mais do que restrito número de estudiosos.

Na realidade, o século XX está mais próximo de Gil Vicente e Anchieta do que estiveram os séculos intermediários, pois só agora, após um longo período de teatro para elites, é novamente sentida a necessidade de um teatro popular. A flexibilidade formal do teatro contemporâneo nos faz aceitar os autos religiosos e as farsas de crítica social com uma facilidade que era desconhecida pelo público da "peça bem feita", de trama propositadamente complicada a ser solucionada por deslavados "golpes de teatro". E além da estrutura, também na linguagem encontramos hoje maiores pontos de contato com esses autores que tinham enorme necessidade de um contato imediato com platéias variadas e pouco ou nada preocupadas com exibições de erudição. São os dois autores escolhidos, ambos cristalinos, ambos populares, ambos pouco conhecidos entre nós; se deles falamos neste número de DIONYSOS é porque sentimos a necessidade de usufruir da riqueza que nos legaram.

Resta ao SNT agradecer aos vários e ilustres colaboradores deste novo número de DIONYSOS pela cortesia e presteza com que atenderam ao convite que lhes fez este Serviço para ajudar a divulgar esses dois autores tão fundamentais ao estudo do teatro no Brasil.

BÁRBARA HELIODORA



Estátua de Gil Vicente, no frontão do Teatro
de D. Maria

Gil Vicente

Assinatura de G. V. no recibo de (8\$000 réis) de sua
vestiária em Évora a 11-VIII-1535.

INTRODUÇÃO À DRAMATURGIA VICENTINA

Luiz Francisco Rebello

1.

Na noite de 7 para 8 de Junho do ano de 1502, nos Paços da Alcáçova de Lisboa, imprevisivelmente, um pastor de modos rudes, cajado e surrão, entrou na câmara da Rainha D. Maria, filha dos reis católicos Fernando e Isabel de Espanha e segunda mulher de D. Manuel de Portugal, a qual dois dias antes havia dado à luz o que viria a ser o rei D. João III, para, em nome e representação da sua "aldeia", manifestar o seu júbilo pelo fausto acontecimento e desejar ao recém-nascido tôdas as venturas e prosperidades. Imprevisivelmente? Quem poderá afirmá-lo! É certo que, logo na primeira estrofe, o vaqueiro dá conta das dificuldades que houve de vencer para conseguir penetrar nos régios aposentos ("*Pardiez! Siete arrepelones/me pegaron a la entrada,/mas yo dí una puñada/a uno de los rascones*"...) — mas estamos no mundo do teatro, em que a verdade se veste com os trajes da ficção para melhor refulgir. Aliás, a côrte portuguesa conhecia já êstes pastôres, que, durante os ofícios religiosos do Natal, irrompiam na capela com as suas danças e as suas cançonetas, entoando loas ao Deus menino — costume que remontava, pelo menos, aos primórdios do século XIV. (1) A novidade, aqui, estava em que os louvores eram dirigidos a um príncipe; e que haviam sido expressamente escritos para comemorar o seu nascimento. Não se tratava, pois, de um texto perpetuado pela tradição oral, embora com mais ou menos variantes, como seria aquêles que se recitava nas festas do Natal, mas sim de uma autêntica criação literária, a que nem sequer faltavam a necessária transposição artística e o emprêgo já consciente de certos processos estilísticos.

Tanto agradou esta representação aos que assistiram a ela que ao seu autor (e intérprete) foi pedido — assim reza a rubrica final — para "isso mesmo representar às matinas do Natal, endereçado ao nascimento do Redentor" (2). Mas, "porque a substância era mui desviada", em lugar de repetir o *Monólogo do Vaqueiro* (a que se chamaria também *Auto da Visitação*), preferiu êles apresentar uma obra nova, de estrutura já dialogal e natureza dramática mais acentuada: o *Auto Pastoril Castelhana*.

Êsse homem, que durante mais de trinta anos teve a seu cargo a organização das festas da côrte, para a qual escreveu as suas "comédias, farsas e moralidades", e que, segundo os seus próprios dizeres, "*fazia os autos a*

(1) Num breviário do século XIV, procedente do mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, pode encontrar-se o embrião de um drama natalício (cfr. Solange Corbin, *Essai sur la musique religieuse portugaise au moyen-âge*, Paris, 1952, pp. 292-293).

(2) A iniciativa dêsse pedido partiu, segundo a mesma rubrica, da "Rainha Velha", que durante muito tempo, em virtude de um lapso constante da rubrica inicial, se supôs ser D. Beatriz, mãe de D. Manuel. Carolina Michaëlis de Vasconcelos demonstrou, porém, na 2.^a das suas preciosas *Notas Vicentinas* ("*A Rainha Velha e o Monólogo do Vaqueiro*", Coimbra, 1918) tratar-se de D. Leonor, reivindicando assim para a viúva de D. João II a honra de ter estimulado e apoiado a vocação dramática de Gil Vicente.

el-rei”, — foi Gil Vicente. Da sua vida pouco sabemos: teria nascido em Guimarães (ou, segundo alguns dos seus historiadores, mas com menores probabilidades, em Barcelos ou Lisboa), à volta de 1465 — data que uma réplica do *Auto da Festa* permite estabelecer com relativa segurança (3). E teria morrido em Évora setenta e um anos depois: aí se representou, em 1536, a comédia alegórica denominada *Floresta de Enganos*, que na *Compilação* de 1562 se diz ser “a derradeira que fêz Gil Vicente em seus dias”. A partir desse ano o seu nome não reaparece em quaisquer documentos contemporâneos; e, por uma carta testemunhável datada de 1540, sabe-se que já então era falecido. Por outro lado, acesa controvérsia tem dividido os seus biógrafos quanto à identificação do poeta com o ourives do mesmo nome, autor da custódia de Belém e mestre da balança da Casa da Moeda de Lisboa. Tão-pouco se confirma a suposição, por alguns avançada, de que Gil Vicente teria sido mestre de retórica de D. Manuel. Aliás, a discussão de tais aspectos — mais ou menos erudita, mais ou menos documentada — reveste-se, para o estudo crítico da literatura, de um interesse meramente anedótico e apendicular, pois o que verdadeiramente conta é, na justa observação de António Sérgio, falar “das obras, somente delas, sem jamais fugir para a biografia do autor ou para divagações literárias sobre a psicologia deste”.

Falemos, então, da obra vicentina — desse monumento imperecível que, no limiar do século XVI, confere ao teatro português os títulos de nobreza literária que até aí lhe escasseavam, prisma de várias faces em que se refletem as múltiplas vivências da sociedade cambiante do seu tempo. Ou — preferivelmente — ouçamo-la falar dela própria.

2.

Pouco mais de vinte anos após a morte de seu pai, Luís e Paula Vicente, continuando a tarefa por este iniciada a rogo de D. João III, reuniram em “um livro e cancionero” as suas obras “assim as que até ora andaram imprimidas pelo meúdo como outras que ainda o não foram”. A *Compilação* de 1562 está, porém, longe de englobar toda a produção dramática vicentina: às quarenta e três composições dessa natureza (ou quarenta e cinco, se lhes acrescentarmos o *Pranto de Maria Parda* e o *Sermão* de 1506, feito à rainha D. Leonor, que dessa natureza também participam) coligidas no volume, haverá pelo menos que aditar o *Auto da Festa*, descoberto em princípios deste século pelo Conde de Sabugosa, que em 1906 o deu à estampa; o *Auto de Deus Padre, Justiça e Misericórdia* e a *Obra da Geração Humana*, impressos anonimamente, cuja autoria I. S. Révah com sérios fundamentos reivindicou para o autor das *Barcas*; o *Jubileu de Amôres* (representado em Bruxelas, no ano de 1531, em celebração do nascimento do príncipe D. Manuel, filho de D. João III e de sua mulher D. Catarina); os *Autos de Aderência do Paço* e da *Vida do Paço*, proibidos, como o anterior, pelo *Index* de 1551 e, também como êle, desaparecidos — e talvez ainda uma farsa, *A Caça dos Segredos*, a que o poeta alude numas trovas ao Conde de Vimioso.

A *Compilação* propõe-nos uma classificação do teatro vicentino, repartido em quatro secções (obras de devoção, comédias, tragicomédias e

(3) Uma personagem desse auto, que data de 1527, ou quando muito de 1528, ao referir-se explicitamente a Gil Vicente diz que êle “*passa dos sessenta*” — e essa é a única alusão direta à idade do poeta que na sua obra se depara.

farsas), que peca por evidente arbítrio. Se, pela sua temática religiosa, as obras de devoção, reunidas no "livro primeiro", se distinguem com maior nitidez das espécies restantes, já entre essas se não descortina com facilidade o critério adotado pelo compilador ao distribuir por grupos os vários autos que elas abrangem. Nada mais heterogêneo, com efeito, do que a composição desses grupos, que separa obras similares e aproxima obras dissemelhantes. De resto, o próprio Gil Vicente, na carta de que fez anteceder o *Dom Duardos*, divide as suas obras em "comédias, farsas e moralidades", aquelas de tema profano, estas últimas de assunto religioso.

Se, pois, quisermos estabelecer uma distinção essencial entre os diversos autos vicentinos, agruparemos a um lado os de inspiração e tema religiosos, e a outro os de inspiração e tema seculares; mas cumpre logo advertir que cada um destes grupos se decompõe, por sua vez, em vários subgrupos. Deparam-se-nos assim, no primeiro grupo, autos pastoris (éclogas em que o elemento dramático predomina sobre o lírico), moralidades (alegorias sobre temas religiosos) e milagres (narrações dramatizadas de episódios hagiográficos); e, no segundo, farsas (quadros de ação realista mais ou menos desenvolvida, em que se criticam instituições e tipos sociais) e comédias, que tanto podem ser romanescas (inspiradas nas novelas de cavalaria) como alegóricas (versões cênicas de mitos profanos). Mas também esta classificação é meramente aproximativa, dada a natureza híbrida de vários autos: seja como fôr, a interpenetração, que em grau maior ou menor se verifica, de elementos díspares, além de corresponder ao sincretismo característico das formas dramáticas medievais, atesta a riqueza polidrica da criação teatral vicentina.

A cronologia dessa obra permite-nos surpreender-lhe a evolução interna, que nas suas linhas gerais percorre uma trajetória idêntica à do teatro medieval, geneticamente vinculado à liturgia cristã mas tendendo progressivamente para a secularização. Das reminiscências do "Officium Pastorum" conjugadas com a lição das éclogas salmantinas de Juan del Encina e Lucas Fernández, que estão na origem dos primeiros autos pastoris (1502-1510) às moralidades religiosas de mais complexa estrutura e mais definida ideologia (1509-1521), das farsas em que ressurge, transfigurado, o espírito crítico e desabusado dos arremedilhos jogralescos (1509-1515 e 1521-1527) aos autos novelescos (1521-1524) e alegóricos (1521-1536), que prolongam a tradição espetacular dos momos e entremezes áulicos do século XV dotando-a de um conteúdo literário, — as múltiplas faces da dramaturgia medieva espelham-se no teatro de Gil Vicente, que no-las devolve qualitativamente outras: prêsas ainda ao passado em que nasceram, e no entanto, porventura sem que o seu próprio autor disso tivesse plena consciência, viradas já ao futuro para que tendem.

3.

Essa dualidade, que se estende a vários planos, constitui, precisamente, a característica dominante da obra vicentina. Dualidade temática, antes de mais nada, que, desafiando as categorias preestabelecidas, faz confrontarem-se autos religiosos e autos profanos, e que se manifesta no próprio seio de cada uma destas espécies, em que elementos da outra irrespeitosamente se imiscuem. Dualidade estrutural, que permite contrapor as farsas às comédias romanescas e ambas às alegóricas, tanto profanas como religiosas. Dualidade linguística, que leva Gil Vicente a adotar umas vezes o idioma pátrio, outras o castelhano, e outras ainda a mesclar os dois na

mesma obra. Dualidade rítmica, que se traduz no emprêgo da redondilha maior (alternando, por vêzes, com o verso trissilábico) e de mais largos metros, aquela destinada a reproduzir, pela sua agilidade, a linguagem coloquial, êste conferindo ao discurso um tom solene e majestático.

Mas não se limita a êstes aspectos a dualidade essencial da obra vicentina. Nela o realismo mais estreme vizinha com a mais solta fantasia, com o mais refinado simbolismo: assim, no *Auto da Lusitânia*, ao prólogo em que se descreve, com minuciosa fidelidade, a vida doméstica e quotidiana de uma família judaica na Lisboa quinhentista, sucede o episódio simbólico de "Todo o Mundo e Ninguém"; inversamente, no auto dos *Mistérios da Virgem* o episódio de Mofina Mendes abre um parêntesis realista no simbolismo geral da obra. Numa alegoria como o *Triunfo do Inverno* interpola-se uma cena (a da tempestade marítima) de um impressionante teor realístico; por outro lado, o parto de Rubena, na comédia que tem o seu nome, contrasta, pela sua naturalidade quase textual, com a ambiência fabulosa da ação em que se insere. E os lavradores mediante os quais Gil Vicente denuncia, com uma acuidade do melhor quilate realista, a condição alienada das classes inferiores, desprotegidas perante a inclemência das estações e a desenfreada exploração dos poderosos, ignoradas até por Deus que não atende as suas preces nem as suas queixas, fazem ouvir o seu magoado protesto em três autos alegóricos — a moralidade da *Barca do Purgatório*, as comédias da *Divisa da Cidade de Coimbra* e da *Romagem de Agravados*.

Semelhantemente, de auto para auto, e com freqüência dentro do mesmo auto, acotovelam-se personagens irreais (mitológicas, alegóricas, lendárias) e personagens diretamente arrancadas à vida real, contemporânea ou revoluta. Sucedem-se assim, uns após outros, como num caleidoscópio, deuses pagãos e santos da cristandade, heróis de cavalaria e personagens bíblicas, anjos e diabos, os elementos e as fôrças da natureza, as estações do ano e as virtudes teológicas — e tôda uma vasta, tumultuosa galeria, prenhe de autenticidade, em que se misturam frades dissolutos e fidalgos arruinados, médicos charlatães e juizes venais, ingênuos pastôres da serra e astuciosos camponeses, ciganas que lêem a sina e alcoviteiras a cujos préstimos por igual recorrem o clero, a nobreza e a burguesia: "a nossa Comédia Humana", como muito bem lhe chamou Vitorino Nemésio; "a maior obra de imaginação de que Portugal se gaba e em que ficou retratado à entrada dos tempos modernos" (4).

Tôda e qualquer secção, de resto, a que se proceda no corpo da obra vicentina, quer em sentido vertical, quer horizontal, nos desvenda a sua intrínseca dualidade. Ideologicamente, o mesmo acontece também: a exaltação da política régia de expansão ultramarina, que em termos explícitos se patenteia nas alegorias da *Exortação da Guerra* e do *Auto da Fama* (obras de circunstância ambas, notòriamente escritas por encomenda) ou na cena final da *Barca do Inferno*, tem a sua contrapartida na pintura realista do lar paradigmático do *Auto da Índia*, em que à visão heróica da aventura das descobertas se opõe o reverso da medalha. Aqui, enquanto o marido "peleja e rouba" em terras do Oriente (como se está longe das "guerras de devoção" enaltecidas na *Exortação!*), a mulher atraígoa-o com um escudeiro português e um castelhano ... Similarmente, o amor cortês, magnificado nas comédias romanescas (*Amadis de Gaula*, *Dom Duardos*), é noutras alvo de zombaria (*Romagem de Agravados*) e chega mesmo a ser contestado no próprio *Dom Duardos*, onde tem a sua contraface nos

(4) Gil Vicente, *Floresta de Enganos*, Lisboa, 1941, p. 14.

Priuilégio.



¶ El Rey faço saber aos que este aluara virem, que
Paula vicente moça da camara da minha muyto
amada e prezada tia me disse que ella quer ia fazer
empremir hũ liuro z cãcioneyro de todas as obras
de Gil vicente seu pay, assi as que atee ora andarão
empremidas polo meudo, como outras que o ainda
nam foram. Pedindome que ouuesse por bem que
por tempo de dez annos nam podessem empremir
nem vender o dito cãcioneyro senam ella, z as pes-
soas a que ella pera isso desse licença: z que as ditas
obras meudas do dito seu pay, que atee ora andarão empremidas, se nam podés-
sem mais empremir nem vender polo meudo. E visto seu requerimento, z por al-
gũs justos respytos que me a isto mouem, ey por bem z me praz q̃ fazendo ella
empremir o dito cãcioneyro de todas as obras do dito seu pay. E impressor al-
gum, nem outra algũa pessoa, possa em meus Reynos z senhorios empremir nẽ
vender o dito cãcioneyro, nem trazelo de fora do Reyno a vender sem consen-
timento z licença da dita Paula vicente, z isto por tempo de dez annos se cemen-
te, que começaram da feytura deste aluara. E empremindo ou vendendo algũa
pessoa o dito cãcioneyro nos ditos meus reynos z senhorios, ou trazêdo de fo-
ra delles a vender como dito he dentro no dito tempo de dez annos sem licença
da dita Paula vicente, perdera a todos os volumes que delles lhe forem achã-
dos, z pagarão cincoenta cruzados, ametade pera a minha camara, z a outra
ametade pera quem os acusar. E assi me praz que daqui em diante pelo dito tẽ-
po do dito Gil vicente que estiuer em no dito cãcioneyro, sob a mesma pena acina
declarada. E muido a todas as minhas justiças, officiaes, z pessoas a que o co-
nhecimento disto pertencer, que cumprem z guardem inteiramente este alua-
ra, como se nelle contem, o qual ey por bem que valha z tenha força e vigor co-
mo se fosse carta feyta em meu nome, per mi assinada, z passada per minha chan-
celaria, sem embargo da ordenaçam do segundo liuro. quarto, vinte. que diz q̃
as cousas cujo effeyto ouuer de durar mais de hum anno, passem per cartas, z
passando per aluaras nam valham. E valera este outro si, posto q̃ nam seja pas-
sado pola chancelaria, sem embargo da ordenaçam que manda que os mens al-
sta o fez em 21 de maio a tres dias de Setembro de mil z quinhentos z sessenta z hũ
Moel da costa o fez escreuer. E cada volume do dito cãcioneyro se nam po-
raa vender por mais de hum cruzado. E este aluara setrecladar aa z impumir
raa no principio do dito cãcioneyro.

Raynha.

¶ ij

amôres grotescos de Camilote e Maimonda, que Dámaso Alonso argutamente considerou uma antecipação da sátira cervantina do D. Quixote.

Aliás, a sua condição de poeta da côrte, expressamente afirmada em mais do que um passo (“*um Gil .../ que faz os autos a el-rei*”), não impede Gil Vicente de lamentar, no prólogo do *Triunfo do Inverno*, “a tristeza soturna que invadiu a nação nos últimos anos de D. Manuel e no reinado do fanático D. João III” (5), em que até as cantigas de prazer “*têm som lamentado,/ carregado de fadigas,/ longe do tempo passado*”. Vem, de resto, a propósito observar que a sua dependência da côrte ou, mais especificamente, do monarca não era por força sinônima de submissão: haja em vista a denúncia violenta, que percorre tôda a obra vicentina, de uma administração corrupta, de uma magistratura venal, de uma fidalguia parasitária e inútil, de um clero numeroso (“*más ha cregos que no hombres*”, diz um dos pastôres do *Auto da Fé*; e o frade que intervém na *Frágua de Amor* confirma: “*Somos mais frades que a terra*”) e ciosamente apegado aos bens materiais. É fora de dúvida que a sátira vicentina se exerce com particular severidade sôbre as classes favorecidas; as suas simpatias estão declaradamente reservadas aos humildes, aos simples de espírito, aos espoliados. Na primeira *Barca*, o arrais do Inferno leva consigo um fidalgo, um frade e um juiz, e será um parvo quem faz a viagem derradeira na Barca da Glória... Por outro lado, o intento satírico do dramaturgo cumpre-se indiferentemente através de personagens alegóricas ou tipificadas; e êste é mais um aspecto da essencial dualidade de todo o teatro vicentino.

Mas onde, porventura, essa dicotomia com maior evidência se manifesta é no tocante a matéria religiosa. Um cristianismo ortodoxo e tradicional, que no admirável *Auto da Alma* atinge a sua mais ascética expressão, é contrabalançada pela irreverente, audaciosa e por vêzes rude liberdade com que noutras peças se criticam não só o clero como a autoridade pontifícia e até a própria Igreja. As idéias religiosas de Gil Vicente têm sido objeto de larga e longa — controvérsia: enquanto uns vêem nêle um católico de estrita obediência (Providência Costa), outros consideram-no um sequaz, mais ou menos encapotado, de Lutero (Teófilo Braga), Erasmo (Carolina Michaëlis, Aubrey Bell) ou Raimundo Lúlio (Antônio José Saraiva). Tôdas estas interpretações se justificam, desde que as aceitemos como um reflexo das várias faces do pensamento religioso do dramaturgo, oscilante entre os pólos da ortodoxia e do reformismo.

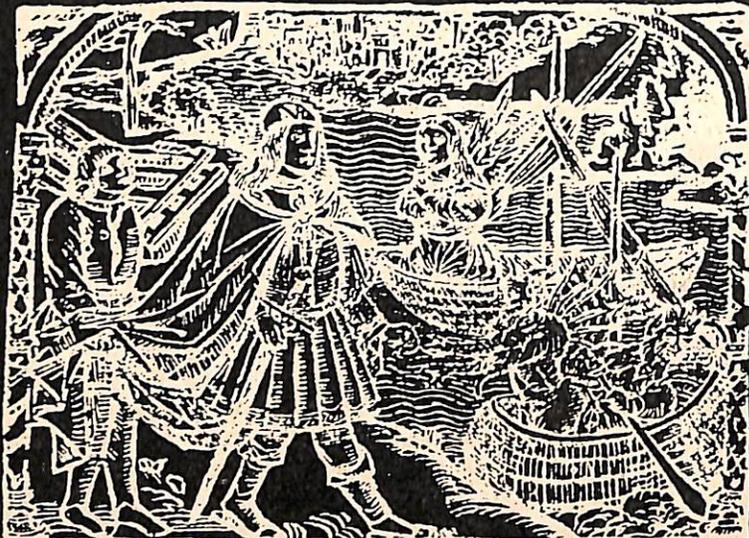
A ingênua fé que alenta os pastôres dos seus primeiros, e ainda toscos, “presépios falados” mergulha as suas raízes num fruste catolicismo medieval, espontânea e familiarmente sentido, que não se embarça de teologia nem doutrinas. Estas surgirão mais tarde, à medida que evolui e se aprofunda (e, por outro lado, se desmistifica) a sua religiosidade. No *Auto da Alma*, de 1518, e na subsequente *Obra da Geração Humana*, de inspiração e estrutura similares, dramatiza-se o tema (divulgado pouco antes, em 1515, pela edição portuguesa do *Boosco Deleitoso*) da alma que, na sua transitória passagem pelo mundo, sofre o embate das solicitações terrenas e divinas e, momentaneamente seduzida por aquelas, acaba por ceder a estas, assim conquistando a vida eterna. Porém, desde as suas primeiras peças que Gil Vicente condenara a simonia, o formalismo religioso, o ritualismo e o de certas práticas do culto: logo no *Auto dos Reis Magos*, de 1503, há uma alusão direta às bulas, contra as quais — bem como tôda a espécie de indulgências — nunca deixou de insurgir-se ao longo da sua obra, mas com

(5) Carolina Michaëlis de Vasconcelos, *Cancioneiro da Ajuda*, tomo II, 1904, p. 899.

particular veemência na última fase desta. O ponto apogístico do que poderá chamar-se (e assim tem sido chamado por alguns autores) a tendência reformista de Gil Vicente atinge-se entre 1526 e 28, com as alegorias do *Templo de Apolo* e, sobretudo, do *Auto da Feira*, coevas do incêndio e saque de Roma (1527). Na primeira, o autor põe na bôca de Apolo êstes versos, que encerram uma clara censura à temporalização crescente da Igreja: “Dios ha de estar nel altar, /y no andar mucho fuera/ por la villa, a negoçar”. Na segunda, Mercúrio, depois de aludir aos clérigos e frades que “já não têm ao céu respeito: /mingua-se a santidade / e cresce-lhes o proveito”, acusa explicitamente Roma de, “com (seu) poder facundo / absolve(r) a todo o mundo” e não “ver que (se vai) ao fundo”, e aconselha os “Papas adormidos” a “feira(r) o carão, que traze(m) dourado” e a lembrar-se “da vida dos santos pastôres / do tempo passado”. Impregnada do mesmo espírito deveria estar a comédia — que não chegou até nós — do *Jubileu de Amôres*, representada em Bruxelas, no ano de 1531, para comemorar o nascimento do príncipe D. Manuel, herdeiro presuntivo da coroa lusitana, em casa do embaixador de Portugal junto de Carlos V, e da qual sabemos tão-só o que referem André de Resende no seu poema *Genethliacon*, escrito em versos latinos no transcurso do ano imediato, e o cardeal Jerónimo Aleandro, núncio do Papa Clemente VII, numa carta datada de 26 de Dezembro daquele ano e dirigida ao secretário do Sumo Pontífice. Resende, no seu poema, limita-se a falar de Gil Vicente como “autor e ator muito hábil em dizer verdades disfarçadas entre facécias e em criticar costumes entre leves gracejos”; mas o cardeal italiano — que se tornara célebre pela violência dos seus ataques contra Lutero — vai muito mais longe, e qualifica o *Jubileu de Amôres* de “comédia de má espécie”, dizendo dela que era uma “sátira manifesta contra Roma, designando abertamente tôdas as coisas: que de Roma e do Papa não vinham senão traficâncias de indulgências, e quem não desse dinheiro não só não era absolvido como excomungado” — a tal ponto que Aleandro julgou achar-se “em plena Saxônia, ouvindo Lutero, ou no meio dos horrores do saque de Roma” (6).

Objetar-se-á: mas era em nome de uma revitalização da fé, em nome de um catolicismo purificado, isento de compromissos mundanaís, que Gil Vicente erguia a sua voz e lavrava o seu protesto contra abusos e pactuações indignas. Sem dúvida. Todavia, não fôra em nome dessa mesma pureza que Lutero desfraldara o pendão da revolta contra a autoridade papal e que, embora sem a contestar, Erasmo lhe não poupava os ataques e as censuras? Do pensamento de ambos — mas sobretudo do segundo — deparam-se nítidos vestígios (se é que não se trata, antes, de coincidências) na obra do dramaturgo português, que também sob êste aspecto é característica da desagregação do mundo feudal. Não se enganou a Inquisição cida em 1536 — o ano provável da morte de Gil Vicente —, logo no primeiro índice impresso em Portugal, o *Rol dos livros defesos* de 1551, proibiu nada menos que sete dos seus autos (sem que porém fôsse enunciado o nome do autor), e entre êles o perdido *Jubileu de Amôres*. Trinta anos depois, no todo ou em parte, a várias outras peças — e a *Compilação* de 1586 dá-nos vicentina pela censura inquisitorial, pois que chegaram a alterar aquêles

(6) Carolina Michaëlis de Vasconcelos, *Notas Vicentinas: I — Gil Vicente em Bruxelas ou o Jubileu de Amor*, Coimbra, 1912.



Ato de moralidade composto per Gil vicē
te por contemplaçam da serenissima e muyto catholica
reynhadona Lianor: nossa senhora: e representada per seu
mãdado ao poderoso pñcipe e muy alto rey dō Manuel
primeyro de portugal deste nome. Comença a declaraçã e argumēto
da obra. **P**rimeyramente no presente auto se segura que no pōto
q̄ acabamos desptar chegamos suptramente a huū ryo: ho qual per
força auemos de passar: em huū de douos batees q̄ naquelle pōto estã
.i. huū delles passa pera ho parayso: e ho outro pa ho inferno: os q̄es
batees sem cada huū seu arraes na p:oa: ho do parayso huū anjo: e ho
do inferno huū arraes infernal e huū companheyro. Ho pñncero
entre douts he huū fidalgo que chega com huū page q̄ lhe leia huū
rabo muy compudo e huū cadeyra despalbas. E comença ho arraes
do inferno desta maneyra ante que ho fidalgo venha.

ROSTO DA EDIÇÃO-PRÍNCIPE DA *Barca do Inferno*

propriedade da *Biblioteca Nacional de Madride*
(Marca R 9438)

deturpando-lhes o sentido. A “contradição incessante que o autor não chegou a superar” assim Antônio Saraiva se refere ao que designámos pela dualidade essencial da obra de Gil Vicente — resolveu-a o Santo Ofício da maneira mais cômoda e fácil: eliminando, pura e simplesmente, um dos seus têrmos.

4.

Interessa-nos, porém, acima de tudo, focar neste breve estudo o homem de teatro — o maior da Europa no seu tempo, disse-o Menéndez Pelayo — que Gil Vicente foi. E uma análise, ainda que sumária, da evolução das formas dramáticas na sua obra mostra-nos que, também sob êsse aspecto, a dualidade é o seu traço mais significativo. Com efeito, a herança do teatro medieval, que nela se recolhe, e que tanto abrange esquemas paradigmáticos (o sermão jocoso, por exemplo, o mistério litúrgico, a moralidade ou os momos inspirados nas novelas de cavalaria) como temas arquetípicos (a dança da Morte, v.g., de que a trilogia das *Barcas* é uma superior variação, e que reaparece no *Breve Sumário da História de Deus*) e personagens características (os pastôres e os anjos por um lado, os parvos por outro, aquêles oriundos de cerimónias litúrgicas, êstes do repertório jogralesco e das “sotties”), vai depois difundir-se por novos caminhos e frutificar em novas estruturas. Como expressivamente observa Eugênio Asensio, “Gil Vicente soube, com velhos materiais, criar um teatro novo: reminiscências literárias, símbolos religiosos, mitos poéticos, moldados pelo seu instinto cênico e pela sua imaginação plástica, deram origem a formas inesperadas de arte” (7). Há, no entanto, que acrescentar, para esta observação ser inteiramente exata, que aquêles velhos materiais e estas formas novas coexistem na dramaturgia vicentina, que, por isso mesmo, se nos apresenta como sendo a expressão hipostática dos teatros medieval e moderno. E é o trânsito percorrido dos primeiros para as segundas que deve concitar as nossas atenções.

Não se trata, note-se bem, de um problema de determinação de influências, literárias ou outras, que gostosamente relegamos para a crítica escolástica. Saber em que medida os primeiros passos de Gil Vicente como autor dramático são tributários das églogas salmantinas de Juan del Encina e das natividades de Gomez Manrique e Lucas Fernández, o que a simbologia das *Barcas* deve aos *Diálogos dos Mortos* de Luciano ou a determinado “exemplo” do *Leal Conselheiro* de D. Duarte, que parentesco une as suas alcoviteiras à imortal Celestina de Rojas, — importa sem dúvida menos do que perscrutar as raízes medievais do teatro vicentino, restabelecer o fio da tradição cênica em que êle se integra, discernir a transmutação sofrida pelos “velhos materiais” que assimilou. E, mais ainda, importará determinar que gérmes semeou no ingrato solo da dramaturgia pátria, ou disseminou aos ventos de uma Europa cultural — e socialmente cambiante.

Certo é que, por vêzes, a excessiva erudição de alguns comentários e estudos acêrca da obra vicentina, cuja utilidade aliás não se nega, tende a relegar para segundo plano — quando não a esquece pura e simplesmente — a sua vívida e intensa teatralidade, que a fazia ser tão estimada na côrte (para a qual era escrita) como entre “o vulgo” (segundo prova a rubrica anteposta à farsa de *Quem tem farelos?*). O seu poder de criar persona-

(7) *Las fuentes de las “Barcas” de Gil Vicente*, in “Bulletin” d’Histoire du Théâtre Portugais (tomo IV, n.º 2), Lisboa, 1953, p. 234.

gens típicas, reais, ou fabulosas, de lhes conferir um significado universal sem prejuízo da sua condição particular, de as relacionar entre si colocando-as em situações de uma exemplar dramaticidade, de “transfigurar em espetáculo a imagem da realidade” — na frase justa de Gino Saviotti —, eis o que constitui a grandeza de Gil Vicente, o que nos permite considerá-lo o primeiro grande poeta dramático da Idade Moderna, em cujo limiar a sua obra genial se ergue como um marco fronteiro, a assinalar uma encruzilhada em que desembocam e de onde partem vários caminhos.

Desembocam os caminhos do teatro medieval: os tropos, as laudes, os ofícios litúrgicos, nos autos pastoris e nas moralidades; os arremedilhos e as representações jogralescas, nas farsas; os momos e os entremezes áulicos, nas comédias romanescas e alegóricas. O palco vicentino, armado geralmente na cõrte, mas outras vêzes em conventos e até na praça pública, é ainda o que a Idade Média erigiu com a cena dividida (horizontal ou verticalmente) em mansões, a representação simultânea dos lugares diversos em que a ação decorre: nos autos novelescos de *Dom Duardos* e do *Amadis de Gaula*, esta situa-se alternadamente no palácio e no jardim, tal como nas farsas de *Quem tem farelos?*, *Inês Pereira* e dos *Almocreves* se transfere do interior de casa para a rua; a encenação de certas moralidades, como o *Auto da Alma*, o *Auto de Deus Padre, Justiça e Misericórdia*, a *Obra da Geração Humana* e o *Breve Sumário da História de Deus*, pressupõe uma pluralidade de mansões, representando o Paraíso, a Igreja, o Limbo, o Inferno; no prólogo do *Auto da Lusitânia* e na *Obra da Geração Humana* o palco está dividido em dois planos no sentido da altura. Mas outros caminhos já se deixam antever: o *Auto da Índia* e a *Farsa de Inês Pereira*, aquêles em 1509, esta em 1523, preludiam a comédia regular — que, sob a direta influência plautina, Ludovico Ariosto iniciara, em 1508 apenas, com a *Cassária* — alguns anos antes de Sá de Miranda regressar da sua viagem à Itália; as moralidades alegóricas, como o *Auto da Alma*, a *Obra da Geração Humana*, o *Breve Sumário*, em que exemplarmente se dramatizam a queda e a redenção do Homem, a sua eterna luta entre o bem e o mal, anunciam, a um século de distância, pela sua concepção teológica, pelo barroquismo das suas imagens, os “autos sacramentais” de Calderón e Lope de Vega; os divertimentos intercalares de certas alegorias profanas (as *Cõrtes de Júpiter*, a *Frágua de Amor*, a *Divisa da Cidade de Coimbra*, a *Nau de Amôres*) vão reaparecer nas comédias-ballets de Molière, de cujos doutôres pedantes os físicos da farsa vicentina são diretos antepassados; a criada astuciosa do *Auto da Índia*, os moços solertes de *Quem tem farelos?*, da *Inês Pereira*, do *Juíz da Beira*, os parvos da *Barca do Inferno* e da *Floresta de Enganos*, são como que um anteprojecto da Colombina, do Arlequim, dos “zanni” (8) da “commedia dell’arte”; e pressente-se Shakespeare em vários fragmentos da obra vicentina (o episódio de “Todo o Mundo e Ninguém” do *Auto da Lusitânia*, o naufrágio do *Triunfo do Inverno*, que Aubrey Bell equipara à cena de abertura da *Tempestade*).

Como Shakespeare, aliás, também Gil Vicente desprezou — ou ignorou — as regras clássicas da unidade de ação, tempo e lugar e construiu os seus autos segundo um esquema que é mais narrativo do que propriamente dramático — o que já permitiu a António José Saraiva tentar uma aproximação, justificada pelo não-aristotelismo de ambos, entre o teatro do

(8) “Zanni” é a contração de “Giovanni” — e “Joane” se chama, no texto prínceps, o parvo do *Auto da Barca do Inferno*.

escritor português e o do maior dramaturgo do século XX, Bertolt Brecht(9). Tal é a perene atualidade da obra vicentina, que assumiu as contradições da época de transição em que foi gerada e que, reelaborando-as numa perspectiva estética, dessa época nos legou o mais fiel e duradouro dos testemunhos, válido igualmente para outros lugares e outros tempos. Não será excessivo dizer mesmo: para todos os lugares e todos os tempos.



Frontispício do breve sumário da história de Deus,
de Gil Vicente, impressão talvez contemporânea do
Autor (1527)

(9) *Gil Vicente e Bertolt Brecht*, in "Para a História da Cultura em Portugal", vol. II, Lisboa, 1961, p. 308; aí se traça um curioso paralelo entre a farsa do *Juiz da Beira* e o drama épico *O Círculo de giz caucasiano* do grande escritor alemão. Esse paralelo poderia tornar-se extensivo a outros passos do teatro vicentino, como por exemplo aquêle em que as personagens da *Comédia do Viúvo*, abrindo um parêntesis na ação que está sendo representada, se dirigem ao rei D. João III para que decida qual há-de de ser o respectivo desenlace.

GIL VICENTE E BERTOLT BRECHT

— António José Saraiva —

NUM livro publicado há dezoito anos procurei mostrar que Gil Vicente exprimia o fim do teatro medieval. Era verdadeiramente um fecho, um portal magnífico sôbre um mundo encerrado. Entre essa Idade Média que os seus autos reúnem tão admiravelmente e o nosso tempo não teria havido continuidade. Era um teatro mumificado.

Ora, se algumas técnicas, certos problemas, determinadas concepções gerais, típicos do mundo medieval não tiveram seguimento no mundo moderno, a verdade é que no seu conjunto a Idade Média não desemboca numa porta fechada. Não devemos deixar-nos desencaminhar pelos pormenores. Alguns exemplos permitirão explicar-me melhor.

Sabe-se que a arquitetura gótica constituiu uma proeza técnica até hoje inigualada na arte da pedra. E sabe-se que as pacientes tradições artesanais, acumuladas nesta arquitetura se perderam. A técnica da pedra atingiu então o seu cume; e por aí se ficou. É, de algum modo, um ramo perdido na árvore do crescimento humano. Mas êste exemplo flagrante não nos deve tirar da memória que, a partir do século XI, inúmeras invenções técnicas, grandes e pequenas, vão surgindo até darem os seus frutos espetaculares na eclosão do Renasci-

mento. Para lembrar um exemplo só: a imprensa é, na realidade, a resultante de uma sucessão de pequenas invenções e de uma acumulação de aptidões técnicas.

De uma maneira geral, creio que é preciso banir definitivamente esta ainda tão arraigada idêia da morte das civilizações. No conjunto, verificam-se substituições, transformações, eliminações e inovações, cuja acumulação, em certos momentos, dá origem a crises e a viragens. Mas o que jamais se dá é um fim e um recomeço de conjunto.

Por tudo isto não subscrevo hoje tôdas as teses do meu livrinho de 1942. Em particular, sustentava eu, aí, que a arte cênica de Gil Vicente teria conhecido um pouco a mesma sorte que a arte gótica. Seria impossível, para ela, qualquer evolução que não fôsse o esgotamento; as suas virtualidades teriam dado tudo o que tinham para dar.

Tratar-se-ia de uma arte simbólica, assente no contraste entre, por um lado, a expressão simultaneamente purificada, poética e abstrata, tanto quanto possível imaterial, de certas "verdades" que se supunham de origem celeste; e, por outro lado, a caricatura realista, se assim se pode chamar, do mundo da carne, cujo representante era, aliás, o Diabo e

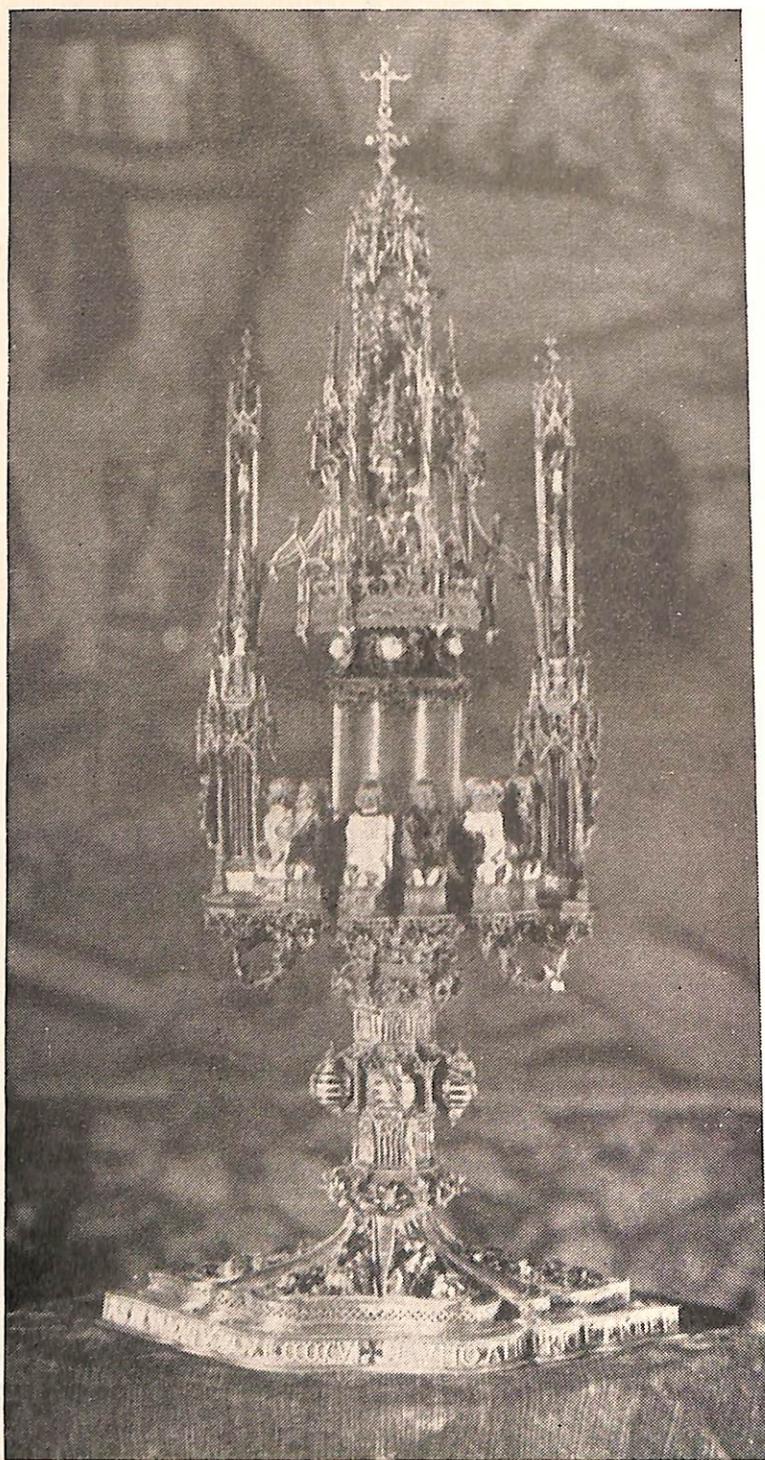
não o homem. Ora, na medida em que essa dualidade foi pouco a pouco desaparecendo do pensamento comum, na medida em que, em vez de céu e de inferno, se começou de preferência a ver uma só natureza humana, se bem que contraditória, a arte cuja alma, inclusivamente do ponto de vista estético, era precisamente essa dualidade, não poderia sobreviver. Daí o eu ver como única arte cênica possível, a partir do Renascimento, o teatro psicológico cujas obras mais acabadas são o drama shakespeariano e a tragédia de Racine. Neste teatro, o autor procura pôr à prova o indivíduo forçando-o a perder a máscara dos hábitos e das convenções e a revelar-se na sua autenticidade. E como Gil Vicente me parecia nem sequer suspeitar de uma tal evolução, como êle tinha voltado as costas ao teatro psicológico, dando-nos alegorias, símbolos, tipos e caricaturas, em vez de caracteres, afigurava-se-me que êle tinha cortado a saída a si próprio, que era pura e simplesmente um fecho, embora um fecho maravilhoso.

Ora, não há dúvida de que a arte da Idade Média é no seu conjunto uma arte simbólica. Mas, desde Hegel, nós sabemos que nada é, que tudo está sendo e deixando de ser. Basta visitar um museu como o dos Monumentos Nacionais, em Paris, para que se fique admirado com criações que evocam o humanismo grego anunciando desde o século XIII a escultura da Renascença. E, parece-me hoje evidente, por outro lado, que a arte de Gil Vicente não se liga da maneira necessária e constante a uma visão religiosa do mundo. Há inúmeras alegorias vicentinas que são inteiramente profanas: é o caso do *Triunfo do Inferno*, do *Auto da Lusitânia*, do *Templo de Apolo*, da *Romagem de Agravados*, da *Floresta de Enganos*, etc., etc., e mesmo do *Auto da Feira*, cujo conteúdo é uma crítica erasmista dos costumes da Igreja, mas não unicamente a expressão de uma visão religiosa da vida.

DIONYSOS

É certo que, excetuando talvez *O Velho da Horta*, história cômico-trágica de um ancião apaixonado, enganado por uma alcoviteira, não se encontram verdadeiros caracteres e verdadeiros dramas psicológicos em Gil Vicente. Êle não nos dá senão tipos sociais, bem caracterizados, mas automatizados e fixos. E é verdade também, por outro lado, que não constrói autênticas ações comparáveis às de Shakespeare ou de Racine. Concebia, antes, as suas peças como espetáculos alegóricos ou como encenações duma invenção poética ou retórica — por exemplo, que o mundo é uma grande feira, cujas mercadorias são as virtudes e os vícios; ou uma floresta em que as pessoas se caçam umas às outras; ou uma grande peregrinação em que cada um procura obter a satisfação duma ambição ou de um capricho. Não se trata de uma imitação da vida, mas de uma criação fantasista que tenta interpretar a vida através de uma simbologia poética. Acrescentemos a isto as pequenas peças, espécies de “sketches”, que procuram surpreender um tipo, sem qualquer preocupação de construção — como é o caso de *Quem tem farelos?* picaresco da vida de um escudeiro. E, finalmente, as peças narrativas, os romances de costumes ou de cavalaria postos em cena, tais como a história de Amadis ou a de Inês Pereira. A primeira contarnos as façanhas e os amôres do famoso cavaleiro. Quanto ao *Auto de Inês Pereira*, vale a pena resumir a intriga, para recordar o que é uma peça narrativa, gênero a que teremos de nos referir. A história é inspirada por um provérbio popular: “Antes quero asno que me leve que cavalo que me derrube”. Inês é uma burguesinha que sonha desposar um homem fino com ares de fidalgo; por isso recusa a proposta de camponês rico mas bisonho, preferindo-lhe um escudeiro faminto mas bem falante, cantador e tocador de guitarra. Êste tenta a fortuna na guerra em Marrocos, e, antes de partir, como homem

— 17



CUSTÓDIA DE BELEM

Obra de ourivesaria atribuída a Gil Vicente

que se preza de conhecer mulheres, fecha Inês em casa, donde não mais poderá sair. Inês percebe o laço em que caiu e arrepende-se amargamente de sua escolha; mas a morte do marido, às mãos dos mouros, permite-lhe aproveitar a lição. Depois de ter feito a comédia da viúva inconsolável, decide-se a aceitar Pero Marques, o antigo pretendente que volta. Este, como homem confiado, dá-lhe tóda a liberdade; o que lhe permite a ela enganá-lo disfarçadamente. Vai ao ponto de lhe pedir que a acompanhe ao local onde a espera um dos amantes. É, como se vê, uma longa história, em que encontramos dois noivados, dois casamentos, uma vida de solteira, uma vida de casada, a partida do marido para a guerra e a sua morte, um adultério, etc. É verdadeiramente, um longo romance pôsto em cena.

Tudo isto me parecia, em tempo, qualquer coisa de inacabado, que não era carne nem peixe, nem romance nem teatro, quando muito, um esbôço demasiado ingênuo e deficiente da comédia de costumes tal como a realizaria Molière.

Mas por que razão não admitir uma única via para a evolução do teatro? Porquê dar ao drama shakespeariano, à tragédia raciniana, à comédia molièresca, o privilégio de padrões únicos? Porquê motivo a invenção simbólica e mesmo a peça narrativa não hão de constituir gêneros válidos? Porquê pensar que tais formas de espetáculo se encontram necessariamente ligadas à Idade Média e lhe não poderiam sobreviver?

A evolução recente do teatro mostra precisamente que uma tal idéa implica uma limitação, um empobrecimento da própria concepção do espetáculo cênico. A partir de Maeterlinck e até Ionesco, quantos símbolos, quantas invenções poéticas não vimos nós no palco? E não preciso sequer falar do cinema, que tomou a seu cargo uma grande parte do que outrora se pedia ao teatro.

Decerto que a riqueza poética do teatro vicentino está muito mais chegada à nossa época do que à época clássica. E permito-me aqui um pequeno parêntese. A pintura do fim do século XV descobriu a terceira dimensão, a perspectiva. E isto dava-se no sentido da imitação da natureza — o objetivo que desde Aristóteles se propunha à Arte. Mas tratava-se duma perspectiva relativa a um ponto único, a de um sujeito que pára e observa numa única direção. Tóda a arte da Idade Média foi condenada e apelidada de bárbara, em nome desta perspectiva, dêste ponto de vista único. Ora, se a descoberta da perspectiva constitui realmente um progresso, a condenação de tóda a pintura que a desconhecia representou um empobrecimento, uma prisão de que a arte moderna nos veio libertar.

O teatro clássico, com as suas três unidades, que visavam também a imitação da natureza, faz-nos pensar na pintura clássica — na sua exatidão, no seu realismo, mas igualmente no seu empobrecimento, na sua escravidão. As experiências modernas trouxeram-nos uma libertação um alargamento da nossa visão. E compreendemos agora que, na arte medieval, existiram formas que nem por terem sido desprezadas após o Renascimento deixam de ser formas válidas que a Idade Média de modo algum sepultou.

Para ilustrar esta idéa, escolhi uma comparação entre Gil Vicente e um autor contemporâneo que renovou e enriqueceu consideravelmente o teatro — Bertolt Brecht.

Da obra tão variada de Brecht, escolho uma peça que vi numa apresentação verdadeiramente notável: *O círculo de giz caucasiano*.

Trata-se precisamente de uma peça narrativa, no gênero das que encontramos em Gil Vicente — uma extensa narração apresentada em cena. Uma revolução provoca a fuga de um casal régio.



CUSTÓDIA DE BELÉM

Obra de ourivesaria atribuída a Gil Vicente

que se preza de conhecer mulheres, fecha Inês em casa, donde não mais poderá sair. Inês percebe o laço em que caiu e arrepende-se amargamente de sua escolha; mas a morte do marido, às mãos dos mouros, permite-lhe aproveitar a lição. Depois de ter feito a comédia da viúva inconsolável, decide-se a aceitar Pero Marques, o antigo pretendente que volta. Este, como homem confiado, dá-lhe tódá a liberdade; o que lhe permite a ela enganá-lo disfarçadamente. Vai ao ponto de lhe pedir que a acompanhe ao local onde a espera um dos amantes. É, como se vê, uma longa história, em que encontramos dois noivados, dois casamentos, uma vida de solteira, uma vida de casada, a partida do marido para a guerra e a sua morte, um adultério, etc. É verdadeiramente, um longo romance pôsto em cena.

Tudo isto me parecia, em tempo, qualquer coisa de inacabado, que não era carne nem peixe, nem romance nem teatro, quando muito, um esbôço demasiado ingênuo e deficiente da comédia de costumes tal como a realizaria Molière.

Mas por que razão não admitir uma única via para a evolução do teatro? Porquê dar ao drama shakespeariano, à tragédia raciniana, à comédia molièresca, o privilégio de padrões únicos? Porquê motivo a invenção simbólica e mesmo a peça narrativa não hão de constituir gêneros válidos? Porquê pensar que tais formas de espetáculo se encontram necessariamente ligadas à Idade Média e lhe não poderiam sobreviver?

A evolução recente do teatro mostra precisamente que uma tal idéa implica uma limitação, um empobrecimento da própria concepção do espetáculo cênico. A partir de Maeterlinck e até Ionesco, quantos símbolos, quantas invenções poéticas não vimos nós no palco? E não preciso sequer falar do cinema, que tomou a seu cargo uma grande parte do que outrora se pedia ao teatro.

Decerto que a riqueza poética do teatro vicentino está muito mais chegada à nossa época do que à época clássica. E permito-me aqui um pequeno parêntese. A pintura do fim do século XV descobriu a terceira dimensão, a perspectiva. E isto dava-se no sentido da imitação da natureza — o objetivo que desde Aristóteles se propunha à Arte. Mas tratava-se duma perspectiva relativa a um ponto único, a de um sujeito que pára e observa numa única direção. Tódá a arte da Idade Média foi condenada e apelidada de bárbara, em nome desta perspectiva, dêste ponto de vista único. Ora, se a descoberta da perspectiva constitui realmente um progresso, a condenação de tódá a pintura que a desconhecia representou um empobrecimento, uma prisão de que a arte moderna nos veio libertar.

O teatro clássico, com as suas três unidades, que visavam também a imitação da natureza, faz-nos pensar na pintura clássica — na sua exatidão, no seu realismo, mas igualmente no seu empobrecimento, na sua escravidão. As experiências modernas trouxeram-nos uma libertação, um alargamento da nossa visão. E compreendemos agora que, na arte medieval, existiram formas que nem por terem sido desprezadas após o Renascimento deixam de ser formas válidas que a Idade Média de modo algum sepultou.

Para ilustrar esta idéa, escolhi uma comparação entre Gil Vicente e um autor contemporâneo que renovou e enriqueceu consideravelmente o teatro — Bertolt Brecht.

Da obra tão variada de Brecht, escolho uma peça que vi numa apresentação verdadeiramente notável: *O círculo de giz caucasiano*.

Trata-se precisamente de uma peça narrativa, no gênero das que encontramos em Gil Vicente — uma extensa narração apresentada em cena. Uma revolução provoca a fuga de um casal régio.

A rainha, preocupada sobretudo com o transporte dos vestidos e das jóias, esquece-se do filho. Este é recolhido por uma criada, que consegue escapar-se através de perigos sem conta, porque a polícia dos novos senhores pretende apoderar-se do rebento do rei deposto. O autor faz-nos assistir, em cena, a inúmeras peripécias tão fantásticas como as de qualquer romance de cavalaria. A heróica serva consegue preservar a vida da criança, de que cada vez mais se sente mãe. Cria-a no maior segredo. Mas as complicações não acabaram. Uma nova revolução permite o regresso da viúva. Ela trata de procurar o filho, que lhe pode assegurar a posição. A serva se afeiçoou à criança, não quer largá-la. E é então que desempenha um papel decisivo um juiz bizarro, de nome Azdak. Compete-lhe decidir quem é a verdadeira mãe. Manda traçar no chão um círculo a giz, do exterior do qual as duas pretensas mães têm de puxar o menino, cada uma do seu lado, procurando arrancá-la à outra. Por fim, é a mãe adotiva que cede, para não fazer sofrer a criança. E é ela que ganha a causa.

Todos estes episódios são apresentados como ilustrações de uma narração poética, contada por uma espécie de jogral que se encontra fora da cena.

Não é, como se vê, uma peça realista, tendo por objeto a imitação da realidade. Não é, também, uma peça de ação única, limitada no tempo e no espaço. É repito, uma narrativa ilustrada no palco. Uma narrativa exemplar que tenta demonstrar a verdade de um provérbio segundo o qual as coisas devem pertencer a quem delas melhor se sabe ocupar.

Não há lugar para um grande aprofundamento da psicologia dos personagens, cujos sentimentos são elementares e típicos. Um polícia é um polícia; um camponês é um camponês; um ambicioso é um ambicioso. A bem dizer, não há indivíduos, mas

tipos. Os mesmos papéis poderiam ser apresentados por bonifrates.

Na encenação que me foi dado ver, certos atôres traziam máscaras, por sinal admiráveis. Cada um deles era caracterizado, de uma vez para sempre, por essa máscara, que o definia do ponto de vista psicológico e social. Havia, assim, as máscaras ingênuas dos camponeses, as máscaras ferozes dos esbirros, etc. E compreendi, durante o espetáculo, que um tal tipo de caracterização era o que convinha aos personagens de Gil Vicente.

Dêste modo, assistindo, em 1958, à representação do *Círculo de giz caucasiano*, tive a sensação de ver ressuscitado em cena, de uma forma surpreendente e brilhante, um gênero praticado pelo velho escritor português — um gênero que supunha para sempre sepultado na Idade Média — a narração através de quadros cênicos. Uma narrativa movimentada e fantasista como o *Amadis de Gaula* e como *Inês Pereira*, pretendendo exemplificar e ilustrar um ditado tradicional.

Mas há outra aproximação a estabelecer entre os dois autores.

Gil Vicente tem uma peça que se intitula o Juiz da Beira. Este juiz, da região mais selvagem de Portugal, é Pero Marques, o marido enganado de Inês Pereira, já atrás evocado. É um camponês iletrado e, além disso, muito simples, muito ingênuo. Fôra eleito juiz pelos habitantes do lugar; mas cometeu tais extravagâncias que o eco delas chegou até à corte real, onde se resolve promover um inquérito à atuação desse miséfico magistrado. E este é chamado a exercer as suas funções perante a própria corte.

Pero Marques chega, cheio de simplicidade e de dignidade, e procura, antes de mais, um assento. Trazem-lhe uma cadeira, mas êle recusa-a, porque tal objeto lhe é inteiramente desconhecido. Exige um banco propriamente dito, como os que há na sua aldeia. E abre a audiência, pe-

rante a côrte reunida, que se prepara para a garralhada.

O primeiro queixoso é uma mulher. Ana Dias. Sua filha Beatriz foi forçada pelo filho de Pero Amado.

JUIZ: E onde?

ANA: No seu cerrado.

JUIZ: E que ia ela lá catar?

ANA: Foram ambos a mondar, e o trigo era creçudo E foi-se a ela.

JUIZ: Como sesudo, pois que tinha bom lugar.

Ana Dias agasta-se, exige reparação, tanto mais que a filha engravidou.

Assim se faz... — comenta o Juiz. E recusa-se a atender a queixa da mãe:

Se a moça é dessa pele,
não é moço de culpar.

Na causa seguinte Ana Dias é a acusada. Alcoviteira, se seduziu a filha de um judeu. Pero Marques finge que não se lembra do que seja alcovitar, e obriga o Judeu a explicar-lho pormenorizadamente.

Dessa explicação conclui que se trata de um officio útil:

Mas bom é d'encaminhar
O gato para o toucinho

E perante a teimosia do queixoso sentença:

Julgo: que se esta dona honrada sabe isso tão bem fazer se o deixar esquecer seja por isso açoutada

(Lembremos que o açoute era o castigo normalmente infligido às alcoviteiras).

Segue-se um escudeiro que para alcançar os favores de uma mourinha galante passou tudo quanto tinha para as mãos da alcoviteira, sem chegar ao fim do seu desejo. Deu a viola, o gibão, botas, cordovão; empenhou a

sela do cavalo; alugou-o para acarretar farinha. Deu uma manta do Alentejo que não era dêle. Exige de Ana Dias a restituição de tudo:

ESC: Juiz, mandai-me pagar!

JUIZ: Se ela quiser... Quereis, Ana Dias?

ANA: Bofá, não, senhor Juiz!

.....

JUIZ: I-vos embora, Escudeiro. E nunca peçais dinheiro que gastastes por amores.

Este escudeiro tem outra demanda: o moço quer ir-se embora. O Escudeiro não vê isso de bom grado, e exige que o moço lhe devolva a roupa que dêle recebeu, e substitua a cama que danificou. O moço responde que o amo lhe deve o salário de todo o serviço feito.

JUIZ: Que dizeis, vós, Cavaleiro?

ESC.: Não há i por u correr, em que me esfolem a pele...

JUIZ: Mando que sirvais a êle e que lhe deis de comer até que cumprais com êle.

Finalmente aparecem quatro irmãos que litigam a herança de um burro deixado pelo pai. Um dêles é um preguiçoso que só sabe dormir; outro dança sem parar, é um bailarino furioso; outro é um namorado maníaco; o quarto um fanfarrão ferrabraz. Cada um dêles expõe diante do juiz os seus argumentos. O ferrabraz tenta até intimidar Pero Marques, mas recua diante da firmeza do marido de Inês, que dessa forma se revela um magistrado capaz de impôr a sua autoridade. Que decide o Juiz em conclusão?

Julgo, per minha sentença que o asno seja citado para a primeira audiência.

Este burro que Pero Marques deseja ouvir na audiência não é talvez

tão inocente como isso faz pensar, num conto em que outro burro tem uma opinião diferente da do seu dono.

Está encerrada a audiência. Os cortesãos riram à vontade. Mas vendo melhor, foi talvez Pero Marques que lhes deu uma lição.

É verdade que mostrou bem a sua ignorância das leis, dos costumes e das instituições.

Primeiramente recusou-se a condenar o presumido autor de um estupro que não teve testemunhas. Nessa época a lei estabelecia penas graves para esse crime, bastando como prova a queixa da mulher.

Depois, recusou-se a condenar a alcoviteira, cujas atividades eram punidas com o açoite. Por que, pensa o Juiz, se é uma função útil aproximar os dois sexos? E, com efeito, a alcoviteira mais ou menos disfarçada era uma instituição indispensável na Idade Média e no século XVI, não só para as ligações ilícitas, mas igualmente para o santo matrimônio. Há uma contradição flagrante entre a severidade da lei para com as alcoviteiras e a utilização universal de algum modo institucional dos seus serviços.

Pero Marques ignora magnificamente a lei quando exorta Ana Dias a exercer o seu útil mister, e quando se recusa a conhecer uma causa de estupro. E é a própria lei, que sem dar por isso, éle julga no seu tribunal.

Mas eis agora que éle condena um senhor a servir o seu próprio criado para o reembolsar o dinheiro que lhe deve. O Juiz mostra-se decididamente desmiolado. Parece não perceber nada da hierarquia feudal. Esta inversão das relações entre o senhor e o servidor era inconcebível nesta época: o fato de ser senhor era um atributo pessoal e imprescritível. O que aqui o simplório de Pero Marques parece ignorar é simplesmente os valores do mundo feudal, e só a sua ignorância, a sua simplicidade, a sua sandice lhe permitem dar uma sen-

tença que a nós, a quatro séculos de distância, parece perfeitamente justa.

Finalmente a lembrança de chamar o burro a pronunciar-se acêrca do direito dos seus pretensos proprietários, parece à primeira vista destinada ao riso. O fato, porém, de que se inclui numa série cuja intenção parece inegável, dá-lhe um significado profundo: a sociedade tem sujeitos, beneficiários que todos são gente inútil, carregada às costas do povo, sendo êste um mero objeto, mudo e passivo. Esse objeto, repentinamente transformado em sujeito far-se-á ouvir na audiência próxima.

Só um sandeu poderia desafiar desta maneira os preconceitos e valores estabelecidos. Fazer falar os parvos e os loucos é um velho processo da polémica das idéias, que inspirou na Idade Média centenas de *sotties*. O que há de particular no *Juiz da Beira* é fazer do sandeu o mesmo achado que vamos encontrar na peça de Brecht *O círculo de giz caucasiano*.

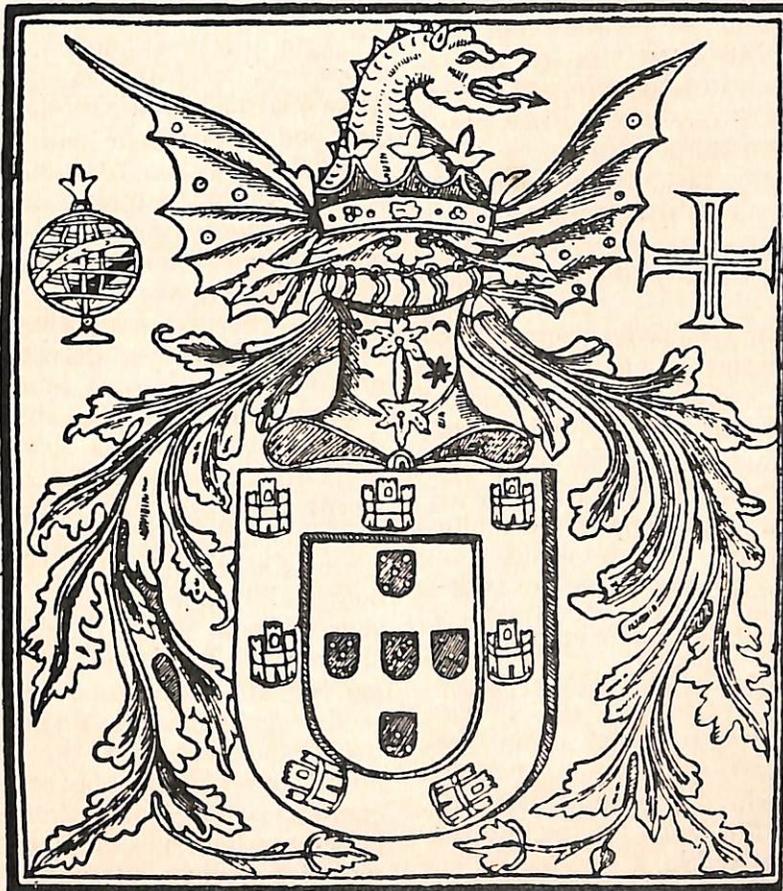
O quarto e o quinto quadros d'*O círculo de giz caucasiano*, têm por personagem principal o juiz Azdak. É um bêbado, um vadio, que se intitula "escritor público". Come e bebe em plena audiência. As suas sentenças são completamente imprevisíveis.

Entre outros casos, há um de estupro. Uma rapariga foi surpreendida com um parceiro numa cavalaria. Apanhada pelo pai com a bôca na botija, queixa-se de que o rapaz a forçou. O juiz manda-a dar uns passos, inclinar o busto para o chão, o que ela faz com um belo movimento de ancas. O juiz decide (transcrevo da tradução publicada pelas Editions de l'Arche):

— La partie criminelle est découverte. La violence est prouvée. (S'adressant à la jeune fille). Tu as violenté ce pauvre homme là-bas. Est-ce que tu crois pouvoir te promener avec un pareil derrière et filer à travers les mailles de la justice?

COPIACAM DE

TODAS LAS OBRAS DE GIL VICENTE, A Q VAL SE
REPARTE EM CINCO LIVROS. O PRIMEYRO HE DE TODAS
suas coulas de deuaçam O segundo as comedias O terceyro as
tragicomedias. No quarto as farlas. No quinto as
obras meudas.



¶ Empremio se em a muy noble & sempre leal cidade de Lixboa
em casa de Ioam Alvarez impressor del Rey nosso senhor.
Anno de M. D. LXII.

¶ Foy visto polos deputados da sancta Inquisiçam.

COM PRIVILEGIO REAL.

(.)

¶ Vendem se a cruzado em papel em casa de Francisco fernandez na rua noua.

tão inocente como isso faz pensar, num conto em que outro burro tem uma opinião diferente da do seu dono.

Está encerrada a audiência. Os cortesãos riram à vontade. Mas vendo melhor, foi talvez Pero Marques que lhes deu uma lição.

É verdade que mostrou bem a sua ignorância das leis, dos costumes e das instituições.

Primeiramente recusou-se a condenar o presumido autor de um estupro que não teve testemunhas. Nessa época a lei estabelecia penas graves para esse crime, bastando como prova a queixa da mulher.

Depois, recusou-se a condenar a alcoviteira, cujas atividades eram punidas com o açoite. Por que, pensa o Juiz, se é uma função útil aproximar os dois sexos? E, com efeito, a alcoviteira mais ou menos disfarçada era uma instituição indispensável na Idade Média e no século XVI, não só para as ligações ilícitas, mas igualmente para o santo matrimônio. Há uma contradição flagrante entre a severidade da lei para com as alcoviteiras e a utilização universal de algum modo institucional dos seus serviços.

Pero Marques ignora magnificamente a lei quando exorta Ana Dias a exercer o seu útil mister, e quando se recusa a conhecer uma causa de estupro. E é a própria lei, que sem dar por isso, êle julga no seu tribunal.

Mas eis agora que êle condena um senhor a servir o seu próprio criado para o reembolsar o dinheiro que lhe deve. O Juiz mostra-se decididamente desmiolado. Parece não perceber nada da hierarquia feudal. Esta inversão das relações entre o senhor e o servidor era inconcebível nesta época: o fato de ser senhor era um atributo pessoal e imprescritível. O que aqui o simplório de Pero Marques parece ignorar é simplesmente os valores do mundo feudal, e só a sua ignorância, a sua simplicidade, a sua sandice lhe permitem dar uma sen-

tença que a nós, a quatro séculos de distância, parece perfeitamente justa.

Finalmente a lembrança de chamar o burro a pronunciar-se acêrca do direito dos seus pretensos proprietários, parece à primeira vista destinada ao riso. O fato, porém, de que se inclui numa série cuja intenção parece inegável, dá-lhe um significado profundo: a sociedade tem sujeitos, beneficiários que todos são gente inútil, carregada às costas do povo, sendo êste um mero objeto, mudo e passivo. Esse objeto, repentinamente transformado em sujeito far-se-á ouvir na audiência próxima.

Só um sandeu poderia desafiar desta maneira os preconceitos e valores estabelecidos. Fazer falar os parvos e os loucos é um velho processo da polémica das idéias, que inspirou na Idade Média centenas de *sotties*. O que há de particular no *Juiz da Beira* é fazer do sandeu o mesmo achado que vamos encontrar na peça de Brecht *O círculo de giz caucasiano*.

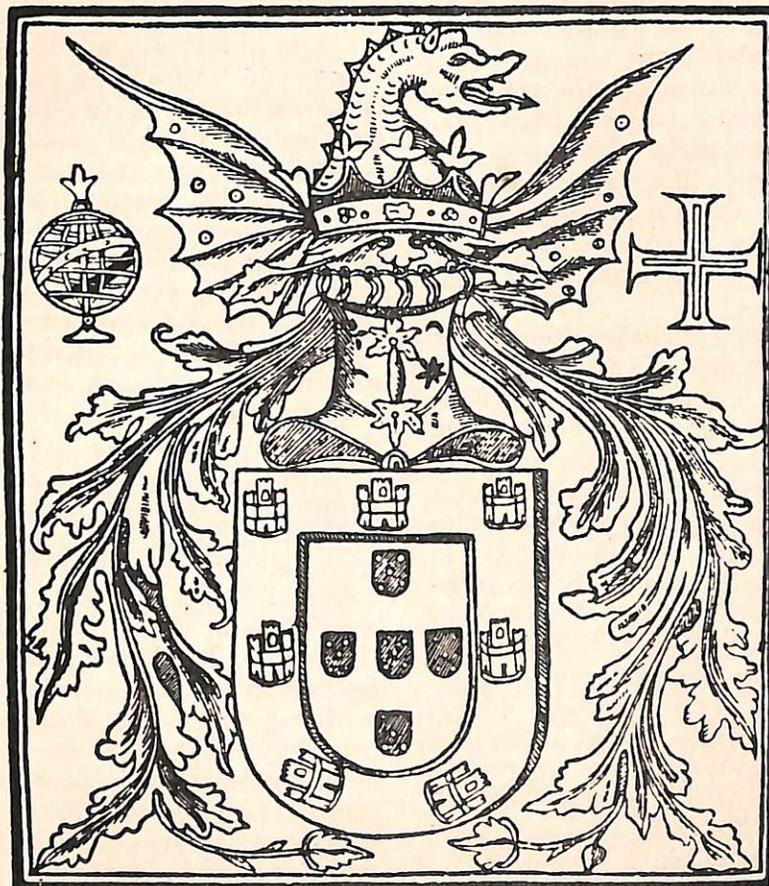
O quarto e o quinto quadros d'*O círculo de giz caucasiano*, têm por personagem principal o juiz Azdak. É um bêbado, um vadio, que se intitula "escritor público". Come e bebe em plena audiência. As suas sentenças são completamente imprevisíveis.

Entre outros casos, há um de estupro. Uma rapariga foi surpreendida com um parceiro numa cavalaria. Apanhada pelo pai com a bôca na botija, queixa-se de que o rapaz a forçou. O juiz manda-a dar uns passos, inclinar o busto para o chão, o que ela faz com um belo movimento de ancas. O juiz decide (transcrevo da tradução publicada pelas Editions de l'Arche):

— La partie criminelle est découverte. La violence est prouvée. (S'adressant à la jeune fille). Tu as violenté ce pauvre homme là-bas. Est-ce que tu crois pouvoir te promener avec un pareil derrière et filer à travers les mailles de la justice?

COPIACAM DE

TODAS LAS OBRAS DE GIL VICENTE, A Q VAL SE
REPARTE EM CINCO LIVROS. O PRIMEYRO HE DE TODAS
suas coulas de deuaçam O segundo as comedias O terceyro as
tragicomedias. No quarto as farsas. No quinto as
obras meudas.



¶ Empremio se em a muy noble & sempre leal cidade de Lixboa
em casa de Ioam Alvarez impressor del Rey e nosso senhor.
Anno de M. D. LXII.

¶ Foy visto polos deputados da sancta Inquisiçam.

COM PRIVILEGIO REAL.

(.)

¶ Vendem se a cruzado em papel em casa de Francisco fernandez na rua noua.

C'est une agression préméditée avec une arme des plus dangereuses.

Como se vê é exatamente a sentença do Juiz da Beira e pelas mesmas razões. Apenas a fantasia do escritor público Azdak é um pouco mais voluptuosa que a do casto Pero Marques.

Outro caso: uma vaca e um presunto roubados foram encontrados em casa de uma pobre camponesa velha e são reclamados pelos legítimos proprietários, camponeses ricos. A velha pretende que a vaca e o presunto lhe foram dados de presente por S. Bandido, o Milagroso, em memória de um filho morto na guerra. O Bandido em questão assiste à audiência. Como os proprietários queixosos não acreditam nestas histórias de milagres, o Juiz condena-os a uma pesada multa por impiedade, e a velha fica com os supostos presentes do santo bandido.

É a própria idéia de propriedade de aqui é posta em causa, isto é, o fundamento da ordem social burguesa, como em Gil Vicente é o fundamento da ordem feudal, no caso do escudeiro condenado a servir o seu servidor.

O caráter dos dois juizes é muito diferente. Azdak é um vadio, ora amedrontado, ora magnífico, ora miserável, conforme as circunstâncias. Marques é antes um ignorante e um simples. Mas de uma maneira ou de outra ambos estão fora do mundo das idéias assentes, nada sabem das leis e dos costumes. Ambos pertencem ao mundo das *sotties*. Por isso o jogral do *Círculo de Giz* pode dizer à respeito de Azdak:

*On n'oubliera jamais ce juge dans sa
[gloire,
l'âge d'or où fleurit à près l'équité.*

Palavras que também se poderiam aplicar a Pero Marques.

É possível que esta idéia do Juiz mentecapto, que assim nos aparece em Gil Vicente no século XVI e que Brecht encontrou numa velha lenda chinesa, pertença a um velho fundo folclórico internacional. Pode ser tam-

bém que ambos se inspirassem nas *sotties* medievais, como Erasmo no seu *Elogio da Loucura*. De uma forma ou de outra, é alguma coisa que atravessou a Idade Média e que foi utilizada como um instrumento útil por um autor de nossos dias. É um processo de crítica social, uma maneira de pôr em evidência o absurdo, a irracionalidade das idéias correntes, das leis, dos costumes, dos hábitos, das crenças comuns, dos valores estabelecidos.

Este processo implica uma concepção de teatro bem distante da época clássica. Em vez de aceitar o que pode designar-se por dados da realidade — expressão que, de resto, desconhece a natureza histórica e cambiante dessa realidade — e de os pôr em jogo numa situação plausível, verossímil”, em vez disto o teatro, tal como o concebem nas peças atrás indicadas Gil Vicente e Brecht, parte de uma invenção, de uma fantasia, digamos, de uma suposição arbitrária, que desarticula a aparência observável, baralha os seus componentes, e faz surgir inesperadamente a incoerência e mesmo o absurdo das coisas que, para o senso comum, são habituais e evidentes. Dir-se-ia que estes autores levam a efeito sobre os elementos da chamada realidade humana esse mesmo trabalho que Picasso opera sobre os diversos elementos do mundo plástico. A imaginação do poeta cria novas combinações, novos conjuntos, com estes elementos desintegrados dos conjuntos habituais, e, por isso mesmo, é-lhe dado ver coisas que de ordinário se não vêem. Por exemplo: o louco põe-se a julgar as pessoas sensatas; e verifica-se, então, que o que se acreditava ser a própria razão não passa de um capricho, uma acumulação de usos e abusos, legitimados exclusivamente pelo hábito. Com um juiz “verossímil” tais disparates nunca apareceriam. É a ficção que, colocando o louco na cadeira do juiz, faz aparecer o significado profundo da realidade.

É bem evidente que uma tal concepção só pode enriquecer as possibilidades do teatro. As conquistas do teatro clássico são, decerto, aquisições definitivas, desde que ocupem o seu lugar num conjunto que as ultrapassa. De outro modo, este teatro clássico não seria mais do que uma aceitação dessa pretensa natureza humana que só aparece eterna e a quem deixa aprisionar a imaginação dentro do estreito horizonte de "verossimilhança". Na medida em que toda a realidade social é histórica o escritor de ficção só pode compreendê-la observando-a de fora, de um ponto de vista inventado pela sua imaginação.

Quer isto dizer que a fantasia, que a imaginação têm um grande papel a desempenhar na compreensão e na transformação do mundo. Foi o que compreendeu Bertolt Brecht na sua grande diversidade, e, particularmente, com as suas peças narrativas — exemplares em que lança mão do tesouro folclórico.

Era sobretudo uma carência de fantasia e de imaginação o que me levava noutro tempo a considerar como caminho sem saída, o que Gil Vicente tem precisamente de mais criador. A imaginação da natureza, dizia Bacon, se não me engano, é infinitamente mais rica que a do homem.

Ora, foi a própria realidade, a natureza em transformação rápida, que quebrou as molduras inteiriças e inertes da arte clássica. Foi ela que nos colocou em posição de ver, em certas criações do passado, produtos da vida e não da morte. A história, que é o modo de ser da natureza, aumenta incessantemente o património das formas, das técnicas, dos processos, dos pontos de vista à disposição do artista.

Entre um autor da Idade Média e no extremo ocidental da Europa, e um autor contemporâneo no centro do Continente, descobrimos laços inesperados, um encontro surpreendente. Ambos cultivam um mesmo género: a narrativa posta em cena. Ambos recorrem à *sottie*. Têm, ambos, uma mesma concepção da arte cênica como criação poética. E o folclore desempenha em ambos um papel importante.

Gil Vicente não está morto. A História é mais que uma produção de vida, e a própria ideia do fim do mundo é uma criação da nossa imaginação, ou melhor, da nossa falta de imaginação. Por isso é preciso sempre considerar as criações artísticas do passado como criações vivas que enriquecem um património com o qual podem sempre contar os criadores desejosos de atingir algo de novo.

(Publicado na Revista Vertice — n.º 204)

BARCA PRIMEIRA.



VTO DE MORALIDADE, COMPVESTO
em Gil Vicente, por contemplação da serenissima, & muito Catho-
lica Rainha Dona Lianor, & representada por seu mandado ao po-
deroso Principe Dom Manuel primeiro de Portugal ceste
nome. Começa a declinação, & argumento da obra
Primeiramente no presente auto se figura, que no ponto que acaba
nos deliquir chega nos supramête a hum rio, o qual por força de
hior de passar, em hum de dous batrei, que naquella parte estão, li-
hum delle passa para o Parayso, & outro para o Inferno. Os quaes
batreis tem cathedra n' lha arcaçã na peoa do Parayso hum Anjo,
& do inferno hum arcaez infernal, & hum companheiro. O primei-
o interlocutor he hum fidalgo, que chega com hum paje que lhe
leua hũ rabe muy comprido, e hũa cadreira de palcas. E come-
ça o arcaez do inferno desta maneira que o fidalgo venha.
Cõ todas as licenças necessarias. Em Lisboa. Por Antonio Alvarez.
Na rua dos douradores. Taxado 3. reis a folha.

T. NORTON

ROSTO DE UMA EDIÇÃO DA *Barca do Inferno*
de cerca de 1600

Biblioteca Nacional de Madrid

DUAS CARTAS DE GIL VICENTE

Andrée Grabbé Rocha

QUANTO não daríamos hoje para possuímos, do punho de tão alto vulto da literatura portuguesa, mais alguma carta do que as duas que endereçou a D. João III, e figuram na *COPILAÇAM*? Não uma epístola dedicatória, ou um ofício ao monarca, mas uma palavra íntima, confidencial, que nos permitisse dar realidade concreta a um artista de tão esquiva biografia.

Mas é condão natural aos dramaturgos delegarem em criaturas transsubstanciadas a expressão de sua mundivivências. Gil Vicente, dramaturgo no pleno sentido do termo, encarnou o que de mais seu tinha para dizer em seres chamados por um nome, e que têm hoje, ainda quase em carne e osso, uma presença mais viva do que o grande oleiro que as criou.

Além disso, as circunstâncias da sua vida (no pouco que dela conhecemos) não eram de molde a favorecer uma larga atividade epistolar. Na sua existência dividida entre a criação teatral e a realização cênica das suas obras, não lhe devia sobrar tempo para expansões e confissões. Por outro lado, a singularidade do seu gênio — tanto no gênero cultivado como na grandeza que nêle atingiu — faz de Gil Vicente um isolado, um *outcast* no banquete espiritual dos poetas quinhentistas seus contemporâneos. De resto, integrado no fulcro da sociedade do seu tempo, tinha, de certo, maneira de comunicar oralmente com as pessoas de destaque. Finalmente, as suas próprias ausências, circunscritas a breves deslocações profissionais a Évora, Abrantes, Almeirim ou Coimbra, não justificam uma larga correspondência descritiva, saudosa ou familiar.

E legítimo supor que algumas cartas escrevesse, mas essas são para nós uma incógnita total.

Já nos podemos dar por felizes pelo fato de ter chegado até nós, em vez duma conta de rol ou um bilhete insignificante, o documento de seriedade, de nobreza, de amor ao povo e aos perseguidos que é a célebre carta a D. João III, a propósito do terremoto de Santarém.

Gil Vicente, indignado com o aproveitamento tendencioso que certos frades santarenos faziam da catástrofe, resolve reunir a congregação na “crasta” de S. Francisco e chamá-la à razão. A doutrina dessa “fala” ilustra mais uma vez a posição daquele homem esclarecido e instintivo perante a realidade absoluta de Deus e perante o “curso natural” das coisas. Posição que tenciona defender, *nem que o queimem*. Condena vigorosamente a ideia, posta a circular pelos religiosos, de que se tratava dum castigo divino, como condena o “espantallo” doutro sismo profetizado por eles, e a intenção manifesta de atribuir a ira Dei à presença em Portugal dos judeus e cristãos-novos.

Apesar do prestígio da celebridade e da velhice, êsse ato de ensinar o padre-nosso a vigário não deixa de ser surpreendente. Caso o censurassem por passar os limites da sua jurisdição, responderia Gil Vicente, como cutroira em Abrantes:

*A estos respondo que me den licencia
aquesta vez solo, ser loco por hoy,
e toda su vida licencia les doy
que puedan ser necios, con reverencia...*

O ato seguinte — o de mandar apressadamente ao rei um relatório da sua intervenção, transcrevendo o seu discurso na íntegra — não o é menos. Mêdo de ter ido longe demais, e prudente desejo de evitar, à vista do texto, interpretações malévolas? Ufania por que todos os louvaram e acataram os seus conselhos? Contentamento por ter podido ainda, mesmo “vizinho da morte” como estava, ser útil ao bem comum? Ou sutil processo de convencer o soberano — que na mesma altura providenciava no sentido de estabelecer a Inquisição em Portugal — da inanidade de tãda a violência contra os que “são ainda estrangeiros na nossa fé”?

Em todo o caso, desassombro evidente. A carta vai sem preâmbulos: “Senhor! Os frades de cá não me contentaram, nem em púlpito, nem em prática...”. Parece-nos ouvir de nôvo a voz de quem dizia:

Olhai-me bem, que êste sam eu!

Indignado com os dislates duma religião milagreira, e compadecido com o povinho crédulo que lhe dava ouvidos, fugindo amedrontado “por êste olivais” (sobretudo os cristãos-novos, que “andavam morrendo de temor da gente”), Gil Vicente assume uma atitude humanitária e tolerante, a que não falta coragem e lucidez. Pôde castigar nas suas farsas os defeitos de certos tipos de judeu. Mas, ao pressentir o clima de *progrom* que se aproxima, reage e adverte. Mais vale animar e até catequizar os judeus residente em Portugal do que “escandalizá-los e corrê-los”. Quantas vêzes encontraremos, nos séculos seguintes, a mesma idéia, exposta, com a mesma lógica e a mesma humanidade, em cartas do Pe. Vieira, de D. Vicente Nogueira, de Alexandre de Gusmão, do Cavaleiro de Oliveira, do Abade Antônio Costa, ou de Ribeiro Sanches! Mas êstes grandes nomes eram os de vítimas da Inquisição e de escritores com uma perspectiva européia do problema. Por isso mesmo, é-nos grato saber que, no limiar de tão negro capítulo da história, um homem privilegiado e caseiro lavrava já o seu protesto, empenhando nêle, às portas da morte, todo o prestígio do seu nome, e tãda a fôrça da sua palavra.

A epístola dedicatória da COPILAÇAM merece também um breve comentário. Convencido da pobreza do seu engenho, relativamente às grandes criações do passado e do presente, Gil Vicente determinara deixar as suas “misérrimas obras” por imprimir. Mas uma vez que o Rei instou com êle para que se não perdessem, seguirá o exemplo doutros autores que dedicavam os seus livros aos grandes dêste mundo — ainda que fique “como eco nos vales, que fala o que dizem, sem saber o que diz”... Louvar a D. João III, mas como, se as virtudes do monarca são superlativas? De resto, não basta tão alto esteio para que a sua “enfêrma escritura não seja ferida de línguas danosas”. Até Cristo teve os seus detratores... Que pode, pois, esperar um “rústico peregrino” como êle? Sob a forma duma condensada apóstrofe, Gil Vicente exprime então, angustiosamente, a pergunta universal dos poetas: LIVRO MEU, QUE ESPERAS TU!

À distância de séculos, podemos sossegar o dramaturgo. O seu livro será lido enquanto houver gente fiel, como êle, à sua condição de homem e de português.

GIL VICENTE: REPERCUSSÃO NO TEATRO DE CAMÕES

Hernâni Cidade

INVESTIGAR da biografia de um Gil Vicente ou de um Camões, por exemplo, não parece bisbilhotice que só interesse em horas de ócio. Na história da cultura, quase tanto como na política ou social, não importa apenas conhecer formas da arte ou da vida; cumpre não desconhecer, nas biografias dos que as produzem ou condicionam, aquêles fatos ou vivências que nelas podem ter influído e possam contribuir para sua explicação. Na verdade, por muito que a criação literária ultrapasse, em certos casos, o circunstancial e até o essencial da vida, há muitos outros em que aquela resulta desta, emerge do seu fervor mais profundo, dos seus impulsos mais enérgicamente determinantes.

Ninguém, por exemplo, negará que a vida de Villon, espreitado pela força, ou a vida de Ronsard, acarinhado pela côrte; a de Camões, decorrida na longa aventura do Oriente, ou a de Pedro de Andrade Caminha, nas antecâmaras dos Paços da Ribeira, hajam sido sem ação nas vivências expressas na obra de cada um deles. E quando em Mestre Gil sintamos expresso, nítido, pôsto que discreto, o protesto contra as desigualdades sociais que impedem a união de almas que apaixonadamente a desejam, e sabemos o protesto repercutir na lírica e no teatro de Camões, não valerá apenas saber que o primeiro era homem do povo, a quem os talentos facilitaram entrada na côrte, e o segundo, modesto fidalgo sem outros recursos, senão os do gênio, a apoiar-lhe a nobreza e, probabilissimamente por isso, com a vida como a de poucos atormentada por amôres *postos em alto lugar*? Desde a pre-

ferência do tema ao modo de o tratar, parece de tôda a evidência que a criação poética emergiu de vida, como a espuma do movimento da onda, e não resultou de tópico em moda.

E como a literatura não apenas nos dá a fruição de formas de arte, mas também nos permite, como o mostrou Fonillé, a convivência espiritual, às vêzes tão comovida como se decorresse no plano da realidade concreta, é compreensível não seja indiferente à emotividade do leitor saber se o episódio que na realização artística o empolga, foi sentido na carne ou apenas sonhado pela imaginação. O autor não o pode interessar menos do que as personagens em que mais de uma vez ele se incarna, total ou parcialmente.

É pouco o que sabemos de Gil Vicente, além do pouquíssimo que de si próprio ele nos diz. Dos documentos referentes a êste nome, além de escassos e discutíveis quanto à sua atribuição ao mesmo indivíduo, não é muito o que se apura. Onde e quando nasceu? Que estudos lhe adextraram e fecundaram o gênio? Como decorreu sua vida familiar? Qual a sua situação econômica e suas relações sociais? Que de congeminções sobre tanta incerteza! Ponhamos de parte as que não contribuam para melhor compreender-lhe a obra. Contentemo-nos de saber que é por maioria de probabilidades, sem jamais atingir plena força persuasiva, que se convencionou celebrar-lhe o centenário em 1465 e não em 1470; situar-lhe o berço em Guimarães e não em Barcelos ou Lisboa. Certa, a sua origem popular ou burguesa e, por seus talentos e funções, a freqüentação

*A estos respondo que me den licencia
aquesta vez solo, ser loco por hoy,
e toda su vida licencia les doy
que puedan ser necios, con reverencia...*

O ato seguinte — o de mandar apressadamente ao rei um relatório da sua intervenção, transcrevendo o seu discurso na íntegra — não o é menos. Mêdo de ter ido longe demais, e prudente desejo de evitar, à vista do texto, interpretações malévolas? Ufania por que todos os louvaram e acataram os seus conselhos? Contentamento por ter podido ainda, mesmo “vizinho da morte” como estava, ser útil ao bem comum? Ou sutil processo de convencer o soberano — que na mesma altura providenciava no sentido de estabelecer a Inquisição em Portugal — da inanidade de toda a violência contra os que “são ainda estrangeiros na nossa fé”?

Em todo o caso, desassombro evidente. A carta vai sem preâmbulos: “Senhor! Os frades de cá não me contentaram, nem em púlpito, nem em prática...”. Parece-nos ouvir de nôvo a voz de quem dizia:

Olhai-me bem, que êste sam eu!

Indignado com os dislates duma religião milagreira, e compadecido com o povinho crédulo que lhe dava ouvidos, fugindo amedrontado “por êste olivais” (sobretudo os cristãos-novos, que “andavam morrendo de temor da gente”), Gil Vicente assume uma atitude humanitária e tolerante, a que não falta coragem e lucidez. Pôde castigar nas suas farsas os defeitos de certos tipos de judeu. Mas, ao pressentir o clima de *progrom* que se aproxima, reage e adverte. Mais vale animar e até catequizar os judeus residente em Portugal do que “escandalizá-los e corrê-los”. Quantas vêzes encontraremos, nos séculos seguintes, a mesma idéia, exposta, com a mesma lógica e a mesma humanidade, em cartas do Pe. Vieira, de D. Vicente Nogueira, de Alexandre de Gusmão, do Cavaleiro de Oliveira, do Abade Antônio Costa, ou de Ribeiro Sanches! Mas êstes grandes nomes eram os de vítimas da Inquisição e de escritores com uma perspectiva européia do problema. Por isso mesmo, é-nos grato saber que, no limiar de tão negro capítulo da história, um homem privilegiado e caseiro lavrava já o seu protesto, empenhando nêle, às portas da morte, todo o prestígio do seu nome, e toda a força da sua palavra.

A epístola dedicatória da COPILAÇAM merece também um breve comentário. Convencido da pobreza do seu engenho, relativamente às grandes criações do passado e do presente, Gil Vicente determinara deixar as suas “misérrimas obras” por imprimir. Mas uma vez que o Rei instou com êle para que se não perdessem, seguirá o exemplo doutros autores que dedicavam os seus livros aos grandes dêste mundo — ainda que fique “como eco nos vales, que fala o que dizem, sem saber o que diz”... Louvar a D. João III, mas como, se as virtudes do monarca são superlativas? De resto, não basta tão alto esteio para que a sua “enfêrna escritura não seja ferida de línguas danosas”. Até Cristo teve os seus detratores... Que pode, pois, esperar um “rústico peregrino” como êle? Sob a forma duma condensada apóstrofe, Gil Vicente exprime então, angustiosamente, a pergunta universal dos poetas: LIVRO MEU, QUE ESPERAS TU!

A distância de séculos, podemos sossegar o dramaturgo. O seu livro será lido enquanto houver gente fiel, como êle, à sua condição de homem e de português.

GIL VICENTE: REPERCUSSÃO NO TEATRO DE CAMÕES

Hernâni Cidade

INVESTIGAR da biografia de um Gil Vicente ou de um Camões, por exemplo, não parece bisbilhotice que só interesse em horas de ócio. Na história da cultura, quase tanto como na política ou social, não importa apenas conhecer formas da arte ou da vida; cumpre não desconhecer, nas biografias dos que as produzem ou condicionam, aquêles fatos ou vivências que nelas podem ter influído e possam contribuir para sua explicação. Na verdade, por muito que a criação literária ultrapasse, em certos casos, o circunstancial e até o essencial da vida, há muitos outros em que aquela resulta desta, emerge do seu fervor mais profundo, dos seus impulsos mais enérgicamente determinantes.

Ninguém, por exemplo, negará que a vida de Villon, espreitado pela força, ou a vida de Ronsard, acarinhado pela côrte; a de Camões, decorrida na longa aventura do Oriente, ou a de Pedro de Andrade Caminha, nas antecâmaras dos Paços da Ribeira, hajam sido sem ação nas vivências expressas na obra de cada um dêles. É quando em Mestre Gil sintamos expresso, nítido, pôsto que discreto, o protesto contra as desigualdades sociais que impedem a união de almas que apaixonadamente a desejam, e sabemos o protesto repercutir na lírica e no teatro de Camões, não valerá apenas saber que o primeiro era homem do povo, a quem os talentos facilitaram entrada na côrte, e o segundo, modesto fidalgo sem outros recursos, senão os do gênio, a apoiar-lhe a nobreza e, probabilissimamente por isso, com a vida como a de poucos atormentada por amôres *postos em alto lugar?* Desde a pre-

ferência do tema ao modo de o tratar, parece de tôda a evidência que a criação poética emergiu de vida, como a espuma do movimento da onda, e não resultou de tópico em moda.

E como a literatura não apenas nos dá a fruição de formas de arte, mas também nos permite, como o mostrou Fonillé, a convivência espiritual, às vêzes tão comovida como se decorresse no plano da realidade concreta, é compreensível não seja indiferente à emotividade do leitor saber se o episódio que na realização artística o empolga, foi sentido na carne ou apenas sonhado pela imaginação. O autor não o pode interessar menos do que as personagens em que mais de uma vez ele se incarna, total ou parcialmente.

É pouco o que sabemos de Gil Vicente, além do pouquíssimo que de si próprio ele nos diz. Dos documentos referentes a êste nome, além de escassos e discutíveis quanto à sua atribuição ao mesmo indivíduo, não é muito o que se apura. Onde e quando nasceu? Que estudos lhe adextraram e fecundaram o gênio? Como decorreu sua vida familiar? Qual a sua situação econômica e suas relações sociais? Que de congeminações sobre tanta incerteza! Ponhamos de parte as que não contribuam para melhor compreender-lhe a obra. Contentemo-nos de saber que é por maioria de probabilidades, sem jamais atingir plena força persuasiva, que se convencionou celebrar-lhe o centenário em 1465 e não em 1470; situar-lhe o berço em Guimarães e não em Barcelos ou Lisboa. Certa, a sua origem popular ou burguesa e, por seus talentos e funções, a freqüentação

da cõrte no tempo de D. Manuel e D. João III. Certo ainda o prestígio e a respeitabilidade que o envolviam e a simpática audiência em tórno da sua obra.

Auto Pastorial Português é êle mesmo que informa:

E um Gil ... um Gil ... um Gil...
— *Que má retentiva heil!*

.....
Um que não tem nem ceitil
E faz os aitos a el-Rei.

Com êste Gil se tem identificado aquêle a quem se referem as cartas de D. Manuel, em 1520 enviadas de Évora aos vereadores da Câmara de Lisboa, uma para por sua ordem dêle, Gil Vicente se fazerem “algumas das cousas e outras (...) para a entrada nossa e da Rainha [D. Leonor]”, e outra no mês seguinte, Dezembro, aos mesmos vereadores, referente ao mesmo assunto: Informai-me “do que tendes passado com Gil Vicente e as pinturas que vos mostrou e cadafalsos que vos disse que são necessários”.

Assim, pois, juntando a informação dos documentos às notícias que nos autos se podem colhêr, era Gil Vicente homem que valia uma brigada, pela variedade dos talentos: poeta e comediógrafo, pintor e cenógrafo, ator e músico. Organizava festivais públicos e oferecia à corte — e também ao povo, nos autos representados nas igrejas — o prazer mais fino dos seus autos, alguns de tão altos conceitos e formoso fresco lirismo.

Como não referir a Mestre Gil Vicente o documento de 1513, que, atribuindo-lhe o ofício de ourives, o nomeia *mestre da balança*? A identificação é tanto mais fácil, quanto ambas as referências são feitas a pessoa admitida no Paço, de fácil acesso ante o Rei e a Rainha (o ourives é mesmo designado como *ourives da Rainha* [D. Leonor]. Tal acesso se patenteia na recomendação que D. Manuel fêz aos vereadores da Câmara de Lisboa, para que ouçam a *Gil*

Vicente, mestre da balança, sobre uma petição que, por intermédio dêle, Mestre Gil, lhe tinham mandado os alfaiates e tosadores. Depois, se não se tratasse do mesmo indivíduo, como não seria bem individuado aquêle a quem, segundo vários documentos, se manda fazer a mercê de 6000 reais (1523), a de 4000 reais (1524), a tença de 12.000 reais, depois acrescentada (1525) com 8.000 reais, e finalmente a tença anual de três moios de trigo? Só havendo um único e inconfundível Gil Vicente tais documentos o não individuariam com mais precisão. Era o mesmo Gil dos *aitos* que se queixava de não *ter um ceitil*, aquêle a quem por isso se contemplava com pequenas quantias, só adequadas a modestíssimo orçamento doméstico; êle igualmente o *mestre da balança*, a quem *para ajuda do casamento da irmã, Filipa Borges*, se davam, com mais largueza, mas *em ajuda*, 20000 reais...

Ora o que já se podia inferir dos documentos, parece ter vindo confirmá-lo a cota escrita no que nomeia o ourives mestre da balança: *Gil Vicente trovador mestre da balança*. Assim se indicava o conteúdo do diploma, para facilitar a busca.

Uma única objeção, à primeira vista válida, se tem levantado contra esta identificação (1) Como podia ser o *Gil sem ceitil que faz os actos a el-Rei*, o mesmo que, ourives da Rainha, fabricava a custódia de Belém? Era lá possível que, modelando oiro, dêste lhe não ficasse algum nas mãos equivalente a muitos milhares de ceitis?

Não parece, contudo, que devesse ser de prosperidade muito evidente aquêle ourives da *Farsa dos Almoceves*, credor do fidalgo que o ludibria com embófias de protetor, o que êle corresponde com homenagens servis, descobrindo-se e beijando-lhe a mão. O Fidalgo diz-lhe:

(1) É a de José Saraiva, na sua *História da Cultura em Portugal*, II vol., p. 334.



Rainha D. Leonor

Cobri a cabeça, cobri.
Tendes grande amigo em mi
E mais vosso pregoeiro.
Gabei-vos ontem a el-Rei.
.....
E sei que vos há-de ocupar...

O ourives, compreende a evasiva e dissimula o seu despeito no gracioso trocadilho da resposta:

Nossa conta é tão pequena,
E há tanto que é devida,
Que morre de prometida,
E peço-a já com pena,
Que depena a minha vida.

A situação — ou a atitude — expressa nesta frase não soa como a traduzida na queixa do comediógrafo *sem ceitil*? E não parece implícita na *ajuda* de vinte mil reais dados ao mestre da balança para o casamento da irmã? Sincero ou não êsse gesto da mão estendida à dádiva pecuniária, era êle de todos — do trovador, do ourives, do mestre da balança; qualquer dêles podia identificar-se com os outros na mesma postura de modesto beneficiado de esmolos régias.

* * *

O que nenhum dêles poderia ser era o Mestre em Artes, a que já o comediógrafo foi promovido, nem ter sido o estudante universitário, pelo qual Joaquim de Carvalho (1) julgava dever explicar os sermões que se inserem nos autos. Pelo menos, não lhe reconheceram tal categoria intelectual os *homens de bom saber*, a quem se refere a didescália da farsa — *Quem tem farelos*? Negavam êles ao comediógrafo o espontâneo da criação dos seus autos, e êle lhes responde, pedindo-lhes tema e pondo em auto o que lhe foi dado: *Mais vale burro que me leve do que cavalo que me derrube*.

(1) Vide *Estudos sobre a Cultura Portuguesa do século XVI*. Vol. II, pág. 205 (*Acta Universitatis Conimbrigenis*, 1948).

Estava Mestre Gil, na verdade, longe de ser um humanista, no sentido corrente da palavra — o homem culto interessado pelo saber de gregos e romanos, sua história e mitologia, sua literatura e arte, e já não cingido à seleção do que da cultura antiga pudesse ser incorporado na cultura cristã, de que a Mitologia fôsse a complicada simbólica, mas a ela aderindo por ela própria, por sua beleza superior, quando não também por seu melhor equilíbrio moral. Continuava Gil Vicente, muito ao contrário, gostosamente prêso à cultura medieval, e mais às suas criações literárias e folclóricas, do que às superiores expressões da sua filosofia ou da sua teologia. Recolhia carinhosamente, e com suma arte, superando-os, os imitava, os romances populares e as cantigas de amigo, desprezadas pelos *homens do bom saber* do tempo e só recolhidas no *Cancionero Musical de los siglos XV y XVI*, de Barbieri. Conhecia, é verdade, a dialética petrarquista, de que mais de um nítido e harmonioso eco se encontra nos autos, mas Petrarca já era o encanto dos poetas medievais, antes de ser o modelo dos do Renascimento. Era-lhe familiar a novelística cavalleiresca e, naturalmente, lendo poemas ou escritos quatrocentistas, como, por exemplo, *Contemystu del Mundo*, do Condestável D. Pedro, publicado pelo *Cancioneiro Geral*, de Resende, não conhecia menos do que os cavaleiros que a povoavam, os deuses que dos templos da Antiguidade passaram para a poesia clássica que os eternizou. Pelo que toca à teologia do tempo, o que mais evidência pode dar à sua curiosidade das questões que ela põe e trata, é o sermão feito à Rainha D. Leonor, pregado perante a côrte, em Abrantes, em 1506, na noite do nascimento do Infante D. Luís. O tema é: *non volo, volo et deficio*. (Não quero (um humanista escreveria *nolo*...) quero e desfaleço) impressionou a Joaquim de Carvalho a estrutura clássica do discurso e ainda o saber teológico do conteúdo. Sucede,

porém — e já o observou o vicentista francês J. S. Révah (1) que tanto uma coisa como outra eram perfeitamente possíveis a um autodidata inteligente de altas curiosidades intelectuais habituado a ouvir sermões e a par das questões que, entre clérigos e leigos mais cultos, mais de uma vez seriam tratadas. O autor enuncia, mas para as repelir, que não para as tratar, questões como a da trindade divina, a de tomar o Verbo forma humana e não angélica, as tratadas por Santo Agostinho ou Escoto, a de saber se o mundo foi criado *al alterno* (ele escreve *eterno*), se o Papa tem poder no Purgatório, se a existência do Inferno precedeu o pecado... A tôdas estas questões êle as indica como não as devendo tratar, pois que:

*No quiero tocar secretos guardados,
No quiero meterme em divinas
[honduras,
No quiero volar naquelas alturas
Do queman las alas los desasesados.*

Nada prova que Mestre Gil tenha queimado as pestanas sôbre problemas de que apenas mostra saber a existência. Mesmo, porém, que as tratasse, como, descendo do plano teológico ao filosófico, ao explicar, em Santarém, aos frades de S. Francisco, a causa dos tremores de terra, era na esfera da cultura medieval que o seu pensamento se moveria, na preocupação dos temas, como na natureza dos argumentos a que recorre.

É conhecido o caso de Santarém através duma carta do comediógrafo a D. João III. Nela conta que, depois dum tremor de terra que apavorou a vila, os frades espalhavam entre o povo a convicção de que em dia e hora determinados outro maior lhe havia de suceder, em castigo dos múltiplos pecados dos homens. Gil Vicente convidou os frades a ouvi-lo na crasta do seu convento e ali

(1) *Les Sermons de Gil Vicente* (Lisboa, 1949).

lhes fêz uma fala na maneira seguinte. E reproduz pormenorizadamente o que lhes disse e foi, resumidamente, o seguinte:

Deus tem dois mundos — o Céu onde esplende a sua glória e êste em que vivemos, com todos os defeitos, “para que por êstes contrastes sejam conhecidas as perfeições da glória do segre primeiro”, ou seja do estado de inocência no Paraíso. O tremor de terra, pois, não foi um castigo ocasional, foi uma manifestação de leis permanentes da natureza.

Deus proibiu á tôdas as criaturas, arcanjos, profetas ou santos, homens ou mulheres, a tentativa de prever o futuro, “porque isso pertence à onipotência do Padre”. Mas anunciar o castigo de Deus, não era apenas infringir a proibição divina: era atribuir uma despiedosa dureza a Deus; porque, se há muitos pecados, também são numerosas as obras de piedade e caridade. E termina por estas palavras de tolerância cristã: “e se alguma há que são ainda estrangeiros na nossa Fé e se consentem (se são toleradas, apesar de não católicos) devemos imaginar que se fêz porventura com tão santo zêlo, que Deus é disso muito servido; e parece mais grata virtude aos servos de Deus e sem pregadores animar a êstes e confessá-los e provocá-los, que escandalizá-los e corrê-los por contentar a desvairada opinião do vulgo).

Diga-se, em complemento desta boa obra de apostolado de tolerância, que Mestre Gil exprime no fim da carta a sua convicção de que ela contentará o Rei, por ser tanto em seu serviço, “porque, à primeira pregação, os cristãos novos desapareceram e andavam morrendo de temor da gente, e eu fiz esta diligência e logo ao sábadô seguinte seguiram tôdos pregadores esta minha tenção”.

Mestre Gil tem a cabeça e o coração bem mergulhados na atmosfera do cristianismo medieval. Os argumentos que invoca apenas do texto sagrado tiram a sua fôrça; a

Cobri a cabeça, cobri.
Tendes grande amigo em mi
E mais vosso pregoeiro.
Gabei-vos ontem a el-Rei.
.....
E sei que vos há-de ocupar...

O ourives, compreende a evasiva e dissimula o seu despeito no gracioso trocadilho da resposta:

Nossa conta é tão pequena,
E há tanto que é devida,
Que morre de prometida,
E peço-a já com pena,
Que depena a minha vida.

A situação — ou a atitude — expressa nesta frase não soa como a traduzida na queixa do comediógrafo *sem ceitil*? E não parece implícita na ajuda de vinte mil reais dados ao mestre da balança para o casamento da irmã? Sincero ou não êsse gesto da mão estendida à dádiva pecuniária, era êle de todos — do trovador, do ourives, do mestre da balança; qualquer dêles podia identificar-se com os outros na mesma postura de modesto beneficiado de esmolas régias.

* * *

O que nenhum dêles poderia ser era o Mestre em Artes, a que já o comediógrafo foi promovido, nem ter sido o estudante universitário, pelo qual Joaquim de Carvalho (1) julgava dever explicar os sermões que se inserem nos autos. Pelo menos, não lhe reconheceram tal categoria intelectual os *homens de bom saber*, a quem se refere a didescália da farsa — *Quem tem farelos?* Negavam êles ao comediógrafo o espontâneo da criação dos seus autos, e êle lhes responde, pedindo-lhes tema e pondo em auto o que lhe foi dado: *Mais vale burro que me leve do que cavalo que me derrube.*

(1) Vide *Estudos sobre a Cultura Portuguesa do século XVI*. Vol. II, pág. 205 (*Acta Universitatis Conimbrigensis*, 1948).

Estava Mestre Gil, na verdade, longe de ser um humanista, no sentido corrente da palavra — o homem culto interessado pelo saber de gregos e romanos, sua história e mitologia, sua literatura e arte, e já não cingido à seleção do que da cultura antiga pudesse ser incorporado na cultura cristã, de que a Mitologia fôsse a complicada simbólica, mas a ela aderindo por ela própria, por sua beleza superior, quando não também por seu melhor equilíbrio moral. Continuava Gil Vicente, muito ao contrário, gostosamente prêso à cultura medieval, e mais às suas criações literárias e folclóricas, do que às superiores expressões da sua filosofia ou da sua teologia. Recolhia carinhosamente, e com suma arte, superando-os, os imitava, os romances populares e as cantigas de amigo, desprezadas pelos *homens do bom saber* do tempo e só recolhidas no *Cancionero Musical de los siglos XV y XVI*, de Barbieri. Conhecia, é verdade, a dialética petrarquista, de que mais de um nítido e harmonioso eco se encontra nos autos, mas Petrarca já era o encanto dos poetas medievais, antes de ser o modêlo dos do Renascimento. Era-lhe familiar a novelística cavalleiresca e, naturalmente, lendo poemas ou escritos quatrocentistas, como, por exemplo, *Contemystu del Mundo*, do Condestável D. Pedro, publicado pelo *Cancioneiro Geral*, de Resende, não conhecia menos do que os cavaleiros que a povoavam, os deuses que dos templos da Antiguidade passaram para a poesia clássica que os eternizou. Pelo que toca à teologia do tempo, o que mais evidência pode dar à sua curiosidade das questões que ela põe e trata, é o sermão feito à Rainha D. Leonor, pregado perante a côrte, em Abrantes, em 1506, na noite do nascimento do Infante D. Luís. O tema é: *non volo, volo et deficio*. (Não quero (um humanista escreveria *nolo...*) quero e desfaleço) impressionou a Joaquim de Carvalho a estrutura clássica do discurso e ainda o saber teológico do conteúdo. Sucede,

porém — e já o observou o vicentista francês J. S. Révah (1) que tanto uma coisa como outra eram perfeitamente possíveis a um autodidata inteligente de altas curiosidades intelectuais habituado a ouvir sermões e a par das questões que, entre clérigos e leigos mais cultos, mais de uma vez seriam tratadas. O autor enuncia, mas para as repelir, que não para as tratar, questões como a da trindade divina, a de tomar o Verbo forma humana e não angélica, as tratadas por Santo Agostinho ou Escoto, a de saber se o mundo foi criado *al alterno* (ele escreve *eterno*), se o Papa tem poder no Purgatório, se a existência do Inferno precedeu o pecado... A tôdas estas questões êle as indica como não as devendo tratar, pois que:

*No quiero tocar secretos guardados,
No quiero meterme em divinas
[honduras,
No quiero volar naquelas alturas
Do queman las alas los desasesados.*

Nada prova que Mestre Gil tenha queimado as pestanas sôbre problemas de que apenas mostra saber a existência. Mesmo, porém, que as tratasse, como, descendo do plano teológico ao filosófico, ao explicar, em Santarém, aos frades de S. Francisco, a causa dos tremores de terra, era na esfera da cultura medieval que o seu pensamento se moveria, na preocupação dos temas, como na natureza dos argumentos a que recorre.

È conhecido o caso de Santarém através duma carta do comediógrafo a D. João III. Nela conta que, depois dum tremor de terra que apavorou a vila, os frades espalhavam entre o povo a convicção de que em dia e hora determinados outro maior lhe havia de suceder, em castigo dos múltiplos pecados dos homens. Gil Vicente convidou os frades a ouvi-lo na crasta do seu convento e ali

(1) *Les Sermons de Gil Vicente* (Lisboa, 1949).

lhes fêz uma fala na maneira seguinte. E reproduz pormenorizadamente o que lhes disse e foi, resumidamente, o seguinte:

Deus tem dois mundos — o Céu onde esplende a sua glória e êste em que vivemos, com todos os defeitos, “para que por êstes contrastes sejam conhecidas as perfeições da glória do segre primeiro”, ou seja do estado de inocência no Paraíso. O tremor de terra, pois, não foi um castigo ocasional, foi uma manifestação de leis permanentes da natureza.

Deus proibiu á tôdas as criaturas, arcanjos, profetas ou santos, homens ou mulheres, a tentativa de prever o futuro, “porque isso pertence à onipotência do Padre”. Mas anunciar o castigo de Deus, não era apenas infringir a proibição divina: era atribuir uma despiedosa dureza a Deus; porque, se há muitos pecados, também são numerosas as obras de piedade e caridade. E termina por estas palavras de tolerância cristã: “e se alguma há que são ainda estrangeiros na nossa Fé e se consentem (se são toleradas, apesar de não católicos) devemos imaginar que se fêz porventura com tão santo zêlo, que Deus é disso muito servido; e parece mais grata virtude aos servos de Deus e sem pregadores animar a êstes e confessá-los e provocá-los, que escandalizá-los e corrê-los por contentar a desvairada opinião do vulgo).

Diga-se, em complemento desta boa obra de apostolado de tolerância, que Mestre Gil exprime no fim da carta a sua convicção de que ela contentará o Rei, por ser tanto em seu serviço, “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 tôdos pregadores esta minha tenção”.

Mestre Gil tem a cabeça e o coração bem mergulhados na atmosfera do cristianismo medieval. Os argumentos que invoca apenas do texto sagrado tiram a sua fôrça; a



Omeçam as obras do quinto liuro que he das trouas
& coufas meudas.

O salmo de miserere mei Deus.

Que farey angustiado
onde caminho perdido
onde vou descaminhado
peccador de fatinado
homem em balde nacido
Deos e terra contra mi
e toda outra criatura
todo me lançam de si
por que o meu Deos offendi
por minha desauentura.

Coma pera mi sanhofo
a terra treme comigo
o sol tam manso e fermoso
contra mi se volueyoso
como meu mortal imigo.
Acho a noyte escandalosa
e maldizem me as estrelas
a menhaã clara e graciosa
contra mi se rompeyrosa
e me mostra mil querelas.

O dia se despedaça
com graues sanhas supernas
o ar me acusa da praça
e o fogo me ameaça
com viuas chamab eternas.
Horas, pontos, e momentos
os cursos da natureza
me desejam dar tormentos
os mais ledos elementos
me presentam mais tristeza.

Ho paço celestial
tudo tem guerra comigo
hondeyrey vaso infernal
que farey a tanromal
que lhen amacho abugo.

E se de esperar e y
onde estou oo peccador
a quem me foccorerey
a ti meu Deos e meu Rey
meu immesso redemptor.

Miserere mei Deus secundū magnam misericordiam tuam

E direy a sua alteza
a merceate de mi
Deos segundo a grandeza
da misericordia e largeza
que tu es e ella he ti.

E segundo a multidade
dos teus a merceamentos
destrue minha maldade
secuta gram piadade
em meus desfalcimentos.
Et secundū multitudinem miserationum tuarum dele iniquitatem meam.

Miserere mei Senhor
Deus cui proprium est
miserere redemptor
oo justo a merceador
desta alma que tu me deste.
Miserere que tu es
todo o al por ti tem ser
miserere pois que ves
que sam lançado a traues
e nam me posso valer.

Amplius laua me ab iniquitate mea & a peccato meo munda me.

Daquã vante laua ami
ab iniquitate mea
e do mal que consenti
de peccados contra mi
laua o que tanto me afea.

Por que certo eu conheço
a minha graue maldade
bem conheço que pereço
aue doo Senhor te peço
de tam grande enfermidade.

Quo-
niam
iniqui-
tatem
meam
ergo ego
gnos-
co

III) III)

ação que pratica é o apostolado cristão que a inspira: "se há ainda muitos estrangeiros na nossa fé, e se consentem (...) Deus é disso muito servido". Importa que para sua glória voluntariamente venham. Viria mais tarde a exaltação maquiavélica da onipotência do Estado, servido pela doutrina segundo o qual *religio est cujus regio*, que tanto ódio religioso havia de acender e tanta guerra desencadearia.

• • •

Mas cumpre lembrar outro aspecto de medievalismo da cultura vicentina, e é o modo como ele vê o movimento expansionista da Nação. Andavam por aquêlo tempo os Portugêses revelando mares, continentes e ilhas, e colhendo, para seu e alheio *saber de experiências feito*, quanto por lá diferia do mundo em que viviam. Nada disto, porém, alterava a mundividência vicentina; a realidade apenas se ampliava e enriquecia. Na maior largueza do mundo, maior seria a glória de Deus, quando, pelo esforço em que se empenhava o *Alferes da Fé*, como êle considerava Portugal, se estendesse a tôda a parte a ação cristianizadora do missionário, apoiada ou condicionada pela ação de cavaleiro cristão. É o cruzadismo que lhe inspira a *Exortação da Guerra*, que prontamente acolhe, na *Barca da glória*, os soldados das *Partes de além*.

Que quem morre em tal batalha
Merece paz eternal.

E a pastorinha *Fama*, no auto do seu nome, recusa a requista do francês, do italiano, do espanhol e não lhes prefere o português, senão porque

Sus victorias son
Muy lejos — y por la fé.

Não nos iluda a sua crítica, no *Auto da Feira*, à Roma que a ela vem comprar paz, verdade e fé. Diz-lhe o Diabo o que vende — mentiras

e mais mentiras, *muitos enganos infindos*, e ela responde:

Tudo isso tu vendias
Tudo isso eu feirei
Tanto, que inda venderei,
E outras sujas mercancias,
Que por meu mal te comprei.

Propõe-lhe o Serafim comprar a paz a *trôco de santa vida*, pôsto duvide que a traga, e ela pergunta:

A troco das estações
Não fareis algum partido,

E a troco de perdões,
Que é tesouro concedido
Para quaisquer reminões?

É clara a aiusao à venda das indulgências, mas é sabido que o escândalo com que isso era feito, indignava a consciência católica, e que todos os povos católicos ergueram contra a Cúria protestos do mesmo teor do que D. Manuel, em 1498, enviou a Alexandre VI, contra a corrupção dos costumes, a licenciabilidade criminosa, o aviltamento dos mais sagrados valores.

Se Gil Vicente assim zelava a disciplina católica, já se deixa ver que se lhe não sentem contágios heterodoxos na substância digmática. Sá de Miranda o não ignora os embates ideológicos do seu tempo, embora repelindo os seus responsáveis:

Sofistas me são desejos
Com seus enganos e cismas
.....
De fé, que não de sofismas
Quer Deus os peitos acesos.

Camões ouviu de certo, posto que transitôriamente, a voz da tentação. As *Oitavas ao Desconçerto do Mundo*, expressivas de tanta dúvida sobre a Providência divina; o Soneto — *Verdade, Amor, Razão, Merecimento* (se é dêle) do mesmo sentido pessimista quanto ao regimento do



Começam as obras do quinto liuro que he das trouas
& coufas meudas.

● O salmo de miserere mei Deus.

Que farey angustiado
onde caminho perdido
onde vou descauinado
peccador de artinado
homem em balde nacido
Deos e terra contra mi
e toda outra criatura
todo me lançam de si
por que o meu Deos offendi
por minha desauentura.

Como mar pera mi sanhofo
a terra treme comigo
o sol tam manso e fermoso
contra mi se voluey rofo
como meu mortal imigo.
Acho a noyte escandalosa
e maldizem me as estrelas
a menhaã clara e graciosa
contra mi se rompey rofa
e me mostra mil querelas.

Do dia se despedaça
com graues sanhas supernas
o ar me acusa da praça
e o fogo me ameaça
com viuas chamaberernas.
Horas, pontos, e momentos
os cursos da natureza
me desejam dar tormentos
os mais ledos elementos
me presentam mil tristezas.

Ho paço celestial
todos tem guerra comigo
hondey rey vaso infernal
que farey a tanto mal
que lhen aincho abugo.

Euse desesperarey
onde estou oo peccador
a quem me soccorerey
a ti meu Deos e meu Rey
meu immesso redemptor.

Miserere mei Deus secundum magnam misericordiam tuam

E direy a sua alteza
a merccate de mi
Deos segundo a grandeza
da misericordia e largeza
que tu es e ella he ti.

Et secundum multitudinem iniquitatum tuarum dele iniquitatem meam.
E segundo a multidade
dos teus a merceamentos
destrue minha maldade
secuta gram piadade
em meus desfallimentos.

Miserere mei Senhor
Deus cui proprium est
miserere redemptor
oo justo a merceador
desta alma que tu me deste.

Miserere que tu es
todo o al por ti tem ser
miserere pois que ves
que sam lançado a traues
e nam me posso valer.

Amplius laua me ab iniquitate mea & a peccato meo

Quia iniquitatem meam
Daqui a vante laua ami
ab iniquitate mea
e do mal que consenti
de peccados contra mi
laua o que tanto me afea.

Quoniam iniquitatem meam
Por que certo eu conheço
a minha graue maldade
bem conheço que pereço
aue doo Senhor te peço
de tam grand enfermidade.

ergo cognosce

III 111

ação que pratica é o apostolado cristão que a inspira: "se há ainda muitos estrangeiros na nossa fé, e se consentem (...) Deus é disso muito servido". Importa que para sua glória voluntariamente venham. Viria mais tarde a exaltação maquiavélica da onipotência do Estado, servido pela doutrina segundo o qual *religio est cujus regio*, que tanto ódio religioso havia de acender e tanta guerra desencadearia.

* * *

Mas cumpre lembrar outro aspecto de medievalismo da cultura vicentina, e é o modo como ele vê o movimento expansionista da Nação. Andavam por aquêlo tempo os Portugêses revelando mares, continentes e ilhas, e colhendo, para seu e alheio *saber de experiências feito*, quanto por lá diferia do mundo em que viviam. Nada disto, porém, alterava a mundividência vicentina; a realidade apenas se ampliava e enriquecia. Na maior largueza do mundo maior seria a glória de Deus, quando, pelo esforço em que se empenhava o *Alferes da Fé*, como êle considerava Portugal, se estendesse a tôda a parte a ação cristianizadora do missionário, apoiada ou condicionada pela ação de cavaleiro cristão. É o cruzadismo que lhe inspira a *Exortação da Guerra*, que prontamente acolhe, na *Barca da glória*, os soldados das *Partes de além*.

Que quem morre em tal batalha
Merece paz eternal.

E a pastorinha *Fama*, no auto do seu nome, recusa a requista do francês, do italiano, do espanhol e não lhes prefere o português, senão porque

Sus victorias son
Muy lejos — y por la fé.

Não nos iluda a sua crítica, no *Auto da Feira*, à Roma que a ela vem *comprar paz, verdade e fé*. Diz-lhe o Diabo o que vende — mentiras

e mais mentiras, *muitos enganos infintos*, e ela responde:

Tudo isso tu vendias
Tudo isso eu feirei
Tanto, que inda venderei,
E outras sujas mercancias,
Que por meu mal te comprei.

Propõe-lhe o Serafim comprar a paz a *troço de santa vida*, pôsto duvide que a traga, e ela pergunta:

A troco das estações
Não fareis algum partido,

E a troco de perdões,
Que é tesouro concedido
Para quaisquer reminões?

É clara a alusão à venda das indulgências, mas é sabido que o escândalo com que isso era feito, indignava a consciência católica, e que todos os povos católicos ergueram contra a Cúria protestos do mesmo teor do que D. Manuel, em 1498, enviou a Alexandre VI, contra a corrupção dos costumes, a licenciosidade criminosa, o aviltamento dos mais sagrados valores.

Se Gil Vicente assim zelava a disciplina católica, já se deixa ver que se lhe não sentem contágios heterodoxos na substância digmática. Sá de Miranda o não ignora os embates ideológicos do seu tempo, embora repelindo os seus responsáveis:

Sofistas me são desejos
Com seus enganos e cismas
.....
De fé, que não de sofismas
Quer Deus os peitos acesos.

Camões ouviu de certo, posto que transitôriamente, a voz da tentação. As *Oitavas ao Desconçerto do Mundo*, expressivas de tanta dúvida sobre a Providência divina; o Soneto — *Verdade, Amor, Razão, Merecimento* (se é dêle) do mesmo sentido pessimista quanto ao regimento do

confuso mundo, parecem denunciar, ao menos, uma breve perturbação da confiança cristã. Mas se Deus lhe explica a ordem do Universo, Cristo comove-o em sua missão redentora, e as dúvidas cedem ante a claridade das suas chagas —

Luminárias na noite tenebrosa.

Em Gil Vicente, nem o breve diálogo de Camões, nem sequer a fechada repulsa de Miranda. Nem uma referência às contendas religiosas do seu tempo. São-lhe indiferentes. Pelo contrário: autos e cenas de ingênua fé intacta, com tôda a pureza, e a comoção duma piedade intensa e profunda, alheia ao formalismo que já iniciara seu reinado.

Mas beato é o varão
Que reza com coração
E com alma e com sentido;
Que o rezar não é ouvido
Nem é nada,
Sem a alma estar inflamada
E o espírito transcendido
Na divindade sagrada

Auto da Cananéia

* * *

Há, porém, na obra de mestre Gil um auto de manifesto, embora discreto inconformismo com a ordem estabelecida, e não será sem significado digno de nota que Luís de Camões o tenha presente, na elaboração do auto mais pessoal do seu teatro. Refiro-me à *Tragicomédia de D. Duardos*, que o nosso épico imitou no *Auto de Filodemo*. Ambos os poetas protestam contra a *desigualdade dos estados*, que impede o enlace de almas que um grande amor um à outra prendeu, depois de longo conflito interior entre a paixão niveladora e as resistências da régida hierarquia da convenção.

D. Duardos, filho do rei de Inglaterra, enamorou-se de Flérída, filha do Imperador de Constantinopla,

mas pretende que ela o ane, não por sua eminência social de herdeiro dum trono, mas por suas mesmas qualidades pessoais, disfarçadas sob aparência de simples hortelão. Para tal, em trajos humildes se apresenta ao hortelão da horta do Palácio imperial em que a princesa costumava distrair-se, pede-lhe o receba como hortelão, pois quer descobrir um tesouro que sabe ali existir escondido, e declare a Flérída que é um filho que regressa de longes terras ao lar paterno. O velho hortelão assim o faz e D. Duardos, presente a Flérída sob tão humilde aspecto, por sua gentileza na figura e no falar, pouco e pouco vai vencendo as oposições que, na alma da princesa, se levantam contra a inclinação amorosa que por ele sente cada vez mais viva. Quando ela aceita a proposta para, à luz das estrêlas e na companhia da confidente, lhe falar na horta, apenas sabe que é um cavaleiro disfarçado; e quando se aventura a fugir ao imperador seu pai, *que tanto* lhe queria, e a embarcar com o namorado para destino comum, só o reconhece como o glorioso vencedor dum temido cavaleiro, a quem acaba de matar em duelo, mas está longe de o advinhar como filho do rei de Inglaterra.

No *Auto de Filodemo*, de Camões, a soberania do Amor vence dificuldades análogas: Dionisa, filha do nobre senhor D. Lusidardo, cede ao amor de Filodemo, que ela crê simples criado de seu pai. Ele é gentil de corpo e alma, mas, ante a nobre enamorada, tanto como ante Flérída, levantam-se os obstáculos da rígida convenção social que *tanto os estados desigualam e tanta diferença põe entre os nascidos*. Só depois de longo conflito íntimo, — unico, mas minuciosamente observado, no auto vicentino, se chega ao enlace espiritual, num auto como no outro, realizado no jardim do palácio, à claridade das estrêlas, no segrêdo das confidentes. Quanto ao enlace de corpo e alma, sob a estola do sacerdote, não



confuso mundo, parecem denunciar, ao menos, uma breve perturbação da confiança cristã. Mas se Deus lhe explica a ordem do Universo, Cristo comove-o em sua missão redentora, e as dúvidas cedem ante a claridade das suas chagas —

Luminárias na noite tenebrosa.

Em Gil Vicente, nem o breve diálogo de Camões, nem sequer a fechada repulsa de Miranda. Nem uma referência às contendas religiosas do seu tempo. São-lhe indiferentes. Pelo contrário: autos e cenas de ingênua fé intacta, com tôda a pureza, e a comoção duma piedade intensa e profunda, alheia ao formalismo que já iniciara seu reinado.

Mas beato é o varão
Que reza com coração
E com alma e com sentido;
Que o rezar não é ouvido
Nem é nada,
Sem a alma estar inflamada
E o espírito transcendido
Na divindade sagrada

Auto da Cananéia

• • •

Há, porém, na obra de mestre Gil um auto de manifesto, embora discreto inconformismo com a ordem estabelecida, e não será sem significado digno de nota que Luís de Camões o tenha presente, na elaboração do auto mais pessoal do seu teatro. Refiro-me à *Tragicomédia de D. Duardos*, que o nosso épico imitou no *Auto de Filodemo*. Ambos os poetas protestam contra a *desigualdade dos estados*, que impede o enlace de almas que um grande amor um à outra prendeu, depois de longo conflito interior entre a paixão niveladora e as resistências da régida hierarquia da convenção.

D. Duardos, filho do rei de Inglaterra, enamorou-se de Flérída, filha do Imperador de Constantinopla,

mas pretende que ela o aine, não por sua eminência social de herdeiro dum trono, mas por suas mesmas qualidades pessoais, disfarçadas sob aparência de simples hortelão. Para tal, em trajos humildes se apresenta ao hortelão da horta do Palácio imperial em que a princesa costumava distrair-se, pede-lhe o receba como hortelão; pois quer descobrir um tesouro que sabe ali existir escondido, e declare a Flérída que é um filho que regressa de longes terras ao lar paterno. O velho hortelão assim o faz e D. Duardos, presente a Flérída sob tão humilde aspecto, por sua gentileza na figura e no falar, pouco e pouco vai vencendo as oposições que, na alma da princesa, se levantam contra a inclinação amorosa que por ele sente cada vez mais viva. Quando ela aceita a proposta para, à luz das estrélas e na companhia da confidente, lhe falar na horta, apenas sabe que é um cavaleiro disfarçado; e quando se aventura a fugir ao imperador seu pai, *que tanto* lhe queria, e a embarcar com o namorado para destino comum, só o reconhece como o glorioso vencedor dum temido cavaleiro, a quem acaba de matar em duelo, mas está longe de o advinhar como filho do rei de Inglaterra.

No *Auto de Filodemo*, de Camões, a soberania do Amor vence dificuldades análogas: Dionisa, filha do nobre senhor D. Lusidardo, cede ao amor de Filodemo, que ela crê simples criado de seu pai. Ele é gentil de corpo e alma, mas, ante a nobre enamorada, tanto como ante Flérída, levantam-se os obstáculos da rígida convenção social que *tanto os estados desigualam e tanta diferença põe entre os nascidos*. Só depois de longo conflito íntimo, — unico, mas minuciosamente observado, no auto vicentino, se chega ao enlace espiritual, num auto como no outro, realizado no jardim do palácio, à claridade das estrélas, no segrêdo das confidentes. Quanto ao enlace de corpo e alma, sob a estola do sacerdote, não



lhe consentiam os costumes do tempo se efetuasse, senão quando já revelada a igualdade da estirpe: Filodemo, filho dum irmão de D. Lusidardo e duma princesa da Dinamarca que dêle se enamorara, como o hortelão, já reconhecido cavaleiro glorioso, mais alto ainda na hierarquia, como filho do rei de Inglaterra.

Gil Vicente era homem do povo, Camões era cavaleiro fidalgo, mas sem outros recursos a apoiar-lhe a nobreza, que não os do gênio. Ambos, porém, eram recebidos no Paço, aceitavam pragmàticamente as convenções sociais do ambiente que os criara. Daí o inconformismo dos seus autos, rompendo contra os costumes, mas detendo-se a meio caminho dum resultado... que só no nosso tempo seria possível, posto que ainda raro...

Diferença, mais notável entre as duas peças teatrais, a que resulta dos cinquenta anos que distanciam um auto do outro. O ambiente na tragicomédia vicentina é ainda medieval e cavalleiresco. A ação insere-se num episódio de aventura de cavaleiros andantes. A ação do *Auto de Filodemo* decorre em pleno século XVI, dentro das naturais possibilidades da vida. Outra diferença ainda: na tragicomédia vicentina, a que acima de tudo se dá relêvo, é à soberania irresistível do Amor, personificado em entidade divina; no *Auto de Camões* é para a libertação duma alma enamorada, que a pouco e pouco vence as convenções sociais, que se chama a atenção. De tudo isto, um diferente grau no realismo de ambas as peças, em outros aspectos patente. E por exemplo: tragicomédia de D. Duardos, que desconhece, como é normal no teatro vicentino a unidade de ação, exemplifica essa soberania em duas personagens, cada uma principal em sua intriga amorosa: Camilote, a quem o Amor cega para o "cume de tôda a fealdade" que é Maimonda, e se bate e morre pela maravilhosa beleza... de que seus olhos a vestem;

pelo contrário, o mesmo Amor os abre a Flérída para sentir as perfeições físicas e espirituais do hortelão, em que se disfarça D. Duardos. Numa e noutra personagem exerce o Amor seu poder como uma fatalidade:

"Al amor y á la fortuna
No hay defensa ninguna".

Ou ainda:

Que contra la Muerte y Amor
Nadie no tiene valor

É longo, com suas detidas e recuos, o *processus* de transformação psicológica em Flérída. Depois da curiosidade expressa nos versos a respeito do hortelão, de quem lhe falam —

El hombre queremos ver,
Que los panos son de lans —

reconhece, espantada, o contraste entre a finura da sua discrição e a humildade plebéia do seu vestuário e diz-lhe:

Debes hablar como vistes
O vestir como respondes.

.....

Oxalá tuviesen condes
Tu sentido!

Êste *processo* de gradual insinuação dum Amor que tanta resistência encontra na alma de Flérída como nos costumes arraigados da sua régia estirpe, é apressado pelo filtro que lhe é dado a beber, mas apenas *apressado*, não *determinado*, como no romance de Tristão e Isolda. É já um meio realismo em Gil Vicente o pôr em jogo as molas psicológicas que impeliriam, por si próprias, a enamorada à mesma corajosa determinação.

No auto de Camões, porém o realismo é perfeito. O filtro mágico é substituído pela malícia de Solina, a confidente que, em certo momento de hesitação de Dionisa, sua ama, lhe

diz êstes versos que parecem aprendidos de Celestina:

*Mais vale vergonha no rosto
Que mágoa no coração*

Como todos os poetas seus contemporâneos, aceita Camões a tradicional ficção greco-latina do Amor divizado em Cupido, mas, homem do seu tempo, já põe nos lábios de Filodemo versos dêste teor, que reumanizam o mito:

*... os homens não têm poder
Sôbre os afeitos da alma.*

É ainda para notar, como expressão da mesma fuga ao mito, o contraste entre as duas personagens principais da dupla intriga amorosa, em que, no mesmo desrespeito pela unidade de ação da tragédia clássica, se divide uma e outra das peças teatrais; já vimos que, na tragicomédia vicentina, a diferença entre Flérída e Camilote dá evidência às duas maneiras por que o Amor exerce o seu poder, cegando a uns e aguçando a

outros a visão. No *Auto de Filodemo*, o contraste verifica-se, não nos processos divinos, mas nas atitudes humanas. Ao lado de Filodemo, que vive platônicamente um amor que é, segundo êle nos diz, “como a ave Fênix, que de si só nasce e não de outro nenhum interêsse”, temos no seu amigo Duriano o retrato de moço despuadorado, que ri de Platão e de Petrarca e afirma sem papas na lingua que seus amôres “hão-de ser pela ativa e que ela há-de ser a paciente e êle o agente, que é a verdade”.

Meio século de distância entre os dois autos; outra cota na evolução cultural que marca a descida do mito para as realidades dêste mundo. Tudo se diria passar-se como na descoberta do planeta: primeiro a abordagem, depois a exploração. “Em Gil Vicente, ainda persiste o sobrenatural; o nauta sai do Tenebroso e aborda a clara e concreta realidade dum continente desconhecido; no teatro de Camões, entranhamo-nos no coração da vida; e, se não na norma da vida, ao menos nos limites do humano.



GIL VICENTE, HOJE

Edvaldo Cafèzeiro

GIL VICENTE é um artista que, assentado nas tradições de seu povo, participando de suas lutas, seus fracassos e suas glórias, construiu uma obra integrada na concepção da Idade Média, sem contudo deixar de abrir um espaço autêntico para o Renascimento. Sua arte é uma criação a partir de elementos da tradição medieval, acrescidos de uma participação ativa nos acontecimentos políticos e sociais de seu tempo. Veja-se Antônio José Saraiva. (1) Manteve-se sempre numa posição de independência na defesa dos ideais populares. É verdade que esta independência se fazia possível na medida em que conseguia identificar os interesses do Rei com os do povo, isto é, quando denuncia as pretensões da nobreza e do clero como parasitas das rendas do país, quando conseguiu não se deixar impressionar pela ficção de uma realidade exterior criada pelo doloroso estado de saturação de uma classe que, mais tarde, Eça de Queirós vai fotografar-lhe os bocejos.

O conteúdo do teatro vicentino está cheio de uma preocupação de trazer para os seus dias as experiências do passado numa ação eminentemente popular que se caracteriza pelo dinamismo e politização. Temas folclóricos, religiosos, tradicionais se incorporam aos problemas políticos e sociais da época. Desde o "MONÓLOGO DO VAQUEIRO" encontramos a adoração do presépio como assunto de um auto que celebra o nascimento do príncipe. Na "EXORTAÇÃO DA GUERRA" o interesse do Rei em ganhar Marrocos é tratado como uma guerra santa, onde "anda Deos por capitão" e a nobreza e o clero devem, ao contrário de acumular riquezas, participar dela:

"A renda que apanhais
o melhor que vós podeis,
nas igrejas não gastais,
aos pobres pouca dais,
eu não sei que lhe fazeis.
Dai a terça do que houverdes,
para Africa conquistar,
com mais prazer que puderdes.
Que quanto menos tiverdes
menos tereis que guardar.

Com. CLIX (verso)*

Tudo isto já tem sido objeto de estudo (e quanto!) entretanto para nós, brasileiros, o caminho é válido e de plena atualidade, principalmente quando tanto se tem discutido em torno de uma *cultura popular*, quando

(*) Obras Completas de Gil Vicente — Reimpressão "Fac-Similada" da Edição de 1562 — Lisboa, 1928.



Auto de moralidade composto per **Sil** vicē
 te Por contemplaçam da serenissima e muyto catholica
 raynhadona **L**tanor nossa señoza: e representada per seu
 mãdado ao poderoso pñcipe e muy alto rey do **A**manuel
 primeiro de portugal deste nome. **C**omença a declaraçã e argumẽto
 da obra. **P**rimiceramente no presente auto se segura que no poto
 q̄ acabamos despirar chegamos supitamente a huũ ryo: ho qual per
 força auemos de passar: em huũ de oues batees q̄ naquelle porto estã
 .s. huũ delles passa pera ho paraíso: e ho outro pa ho inferno: os q̄es
 batees tem cada huũ seu arraez na: oa: ho do paraíso huũ anio: e ho
 do inferno huũ arraez infernal e huũ companheiro. **D**o primeiro
 entrelocutor he huũ fidalgo que chega com huũ page q̄ lhe leua huũ
 rabo muy compudo e huũ cadeya despa dae. **E** cemeça boarraes
 do inferno desta maneira ante que ho fidalgo venha.

Biblioteca Nacional de Madrid: R-9438

como disse Ferreira Gullar, "Procura-se mesmo, para estabelecer a confusão sugerir que os defensores da *cultura popular* ignoram uma noção ampla de cultura, dentro da qual se incluem tôdas as atividades humanas" (2) O teatro de Gil Vicente está em todos os sentidos, já por ser medieval, (3) do lado de uma realização que se define por autêntica *cultura popular*. As dificuldades que o seu vaqueiro diz ter encontrado para chegar à câmara da Rainha vale-nos como exposição dessa luta; e talvez, pelo esforço que o mestre deve ter feito para galgar a posição que conseguiu na côrte introduzindo lá também o gôsto estético e a maneira de ser do povo. E de certo modo, mestre Gil se enquadra bem dentro desta concepção, pois a ser verdade que iniciou a sua vida como ourives, é significativo o progresso adquirido de artesão a artista, principalmente porque não consta ter êle cursado escolas. Tudo se fêz por via da experiência. (4)

O sentido de uma *cultura popular* está na formação de um conceito próprio de produção de um povo. Ela propõe a libertação do homem e sua integração no processo histórico. Em seu conteúdo ela é lírica, emocional e crítica; define um estado de movimento e possui uma capacidade de generalizar o particular: é polêmica. Em Gil Vicente êste conceito está expresso, ora na própria evolução formal, na reformulação dos gêneros e espécies, partindo de uma tradição herdada; ora na colocação e análise dos temas, da realidade; ora no cruzamento dos estilos. Os problemas internacionais são vistos com olhos portugueses e o português, em seu caminho para a realização, tem uma atuação experimental, quer seja religião, quer na política ou na sociedade. Êste propósito ganha integral clarividência quando o vemos comentar problemas da nobreza, do clero, do rei, do povo:

O clero a impôr conceitos falsos, enquanto a igreja reclama socorro. Ê como se queixa no "AUTO DA FEIRA"

"Veamos se nesta feira
que Mercúrio aqui faz,
acharei a vender paz
que me livre da canseira
em que a fortuna me traz.
Se os meus me desbaratam
o meu socorro onde está?
Se os cristãos mesmo me matam
a vida, quem m'a dará?
que todos me desacatam.

Comp. XXXIII (verso)

A nobreza a preguiçar e parasitar, morrendo de fome, roubando e sofrendo as piores humilhações, entretanto fugindo sempre ao trabalho. Daí que a velha da "FARSA DO ESCUDEIRO" diz ao pretendente de sua filha:

"Vai comer homem coitado
e dá ao demo o tanger.
E demais se não tens pão
que má hora começaste
aprenderás a alfaiate
ou sequer a tecelão.

Comp. CXCIII

“É por ser cousa nova em Portugal”...

A arte de Gil Vicente é, sobretudo, uma descoberta. Uma descoberta no existente, não apenas um passado revestido de nôvo, mas um passado que ressurgue. Por isso encontrâmo-lo presente em qualquer abordagem que se faça no tempo, antes ou depois dêle. Pode-se repetir aqui o que escreveu Lukács para Shakespeare: “uma questão de contôrno e clima em uma seqüência de cenas em rápida mutação. Para Shakespeare o contôrno de um destino humano jamais é u’a mera linha geral (embora o seja também): êle é constituído por uma série de relâmpagos e explosões que parecem desaparecer irrevogavelmente em sua instabilidade, e é dotado de uma progressão dramática — uma evolução de aspectos numerosos e contrastados — que atinge finalmente uma unidade de nova e de grande pêso”. (5)

Quando o homem produz o faz, primeiro, por uma necessidade de defender-se da natureza depois a luta toma rumos diferentes, e é nesta militância que o teatro vicentino põe o homem aprendendo a sua libertação. Na “ROMAGEM DE AGRAVADOS”, o lavrador João da Morteira, ao queixar-se da vida que leva já tem conhecimento de que único meio de melhora é introduzir-se na igreja:

Por isso quero fazer
êste meu rapaz d’igreja
não com devoção sobeja
mas porque possa viver
como mais folgado seja.

Comp. CLXXXIV (verso)

A sua desgraça é que Deus nada quer com êle:

VILÃO — Que chove quando não quero
e faz um sol das estrêlas
quando chuva alguma espero.
Ora alaga o semeado
Ora seca quanto aí há
Ora venta sem recado
Ora neva e mata o gado
e Êle... tanto se dá!

Com. CLXXXIII

Assim vai êle a queixar-se, mas quando o frei Paço lhe diz que a causa da sua desgraça está na falta do pagamento do dízimo, êle contesta:

Bem me dizimaria eu,
se Êle de birra pura
não danasse o seu e o meu.

Comp. CLXXXIII (verso)

E quando propõe que talvez seja a falta de reza:

Muito faz êle ora conta
das minhas ave-marias!
Rezo-lhe mais do que monta

Com. CLXXXIII (verso)

É claro que tanto êle como o seu companheiro do AUTO DA BARCA DO PURGATÓRIO, já sabiam que êles trabalham para que os outros folguem:

Nós somos vida das gentes
e morte de nossas vidas;
a tiranos — pacientes
que a unha e a dentes
nos tem a alma ruídas

Comp. L (verso)

A liberdade do homem na medida em que consegue êle superar as suas necessidades é um princípio que acompanha tôda e qualquer realização da humanidade. Dessa liberdade, que se adquire no momento em que se toma consciência dela (6) dá-nos importante visão o Frade da "FRAGOA DE AMOR", que tendo grande aversão à vida clerical protesta o seu direito de folgar e bailar. É que o seu pensamento já se encontrava das necessidades históricas da sua época, ou seja da liberdade e do espírito crítico realista da burguesia, ao tempo, revolucionária:

FRADE — Senhor Cupido eu me fundo
não curar da consciência.
Aborrece-me a coroa,
o capelo e o cordão,
o hábito e a feição
e a véspera e a noa
e a missa e o sermão
e o sino e o badalo
e o silêncio e a disciplina
e o frade que nos matina.
No espertador não falo
que a todos amofina.
Parece-me bem bailar
e andar numa folia.
Ir a cada romaria.
Com os mancebos a folgar.
Isso é o que eu queria.

Comp. CLVI.

Portador do mesmo espírito crítico é também o alcaide de Calderón procurando separar o que é do homem e do Rei e o que é do homem e de Deus.

DON LOPE — A quien tocara,
ni aun al soldado menor,
sólo un pelo de la ropa,
viven los cielos, que yo
le ahorcara.

CRESPO — A quien se atrevera
a un átomo de mi honor,
viven los cielos también
que también le ahorcara yo.

DON LOPE — Sabéis que estáis obligado
a sufrir, por ser quien sois
estas cargas?

CRESPO — Con mi hacienda
pero com mi fama, no;
al Rey, la hacienda y la vida
se ha de dar; pelo el honor
es patrimonio del alma
y el alma sólo es de Dios.

DON LOPE — Vive Cristo, que parece
que vais teniendo razón

CALDERON DE LA BARCA
El Alcaide de Zalamea (7)

É partindo de uma reformulação do passado que Gil Vicente imprime um caráter de liberdade ao homem para atuar com o nôvo. Como já mostrou Politzer (8) “O passado se prolonga nas consciências até o dia em que o presente se torna intolerável a ponto de se tornar necessário encontrar o nôvo. É portanto o futuro que o traz”.

* * *

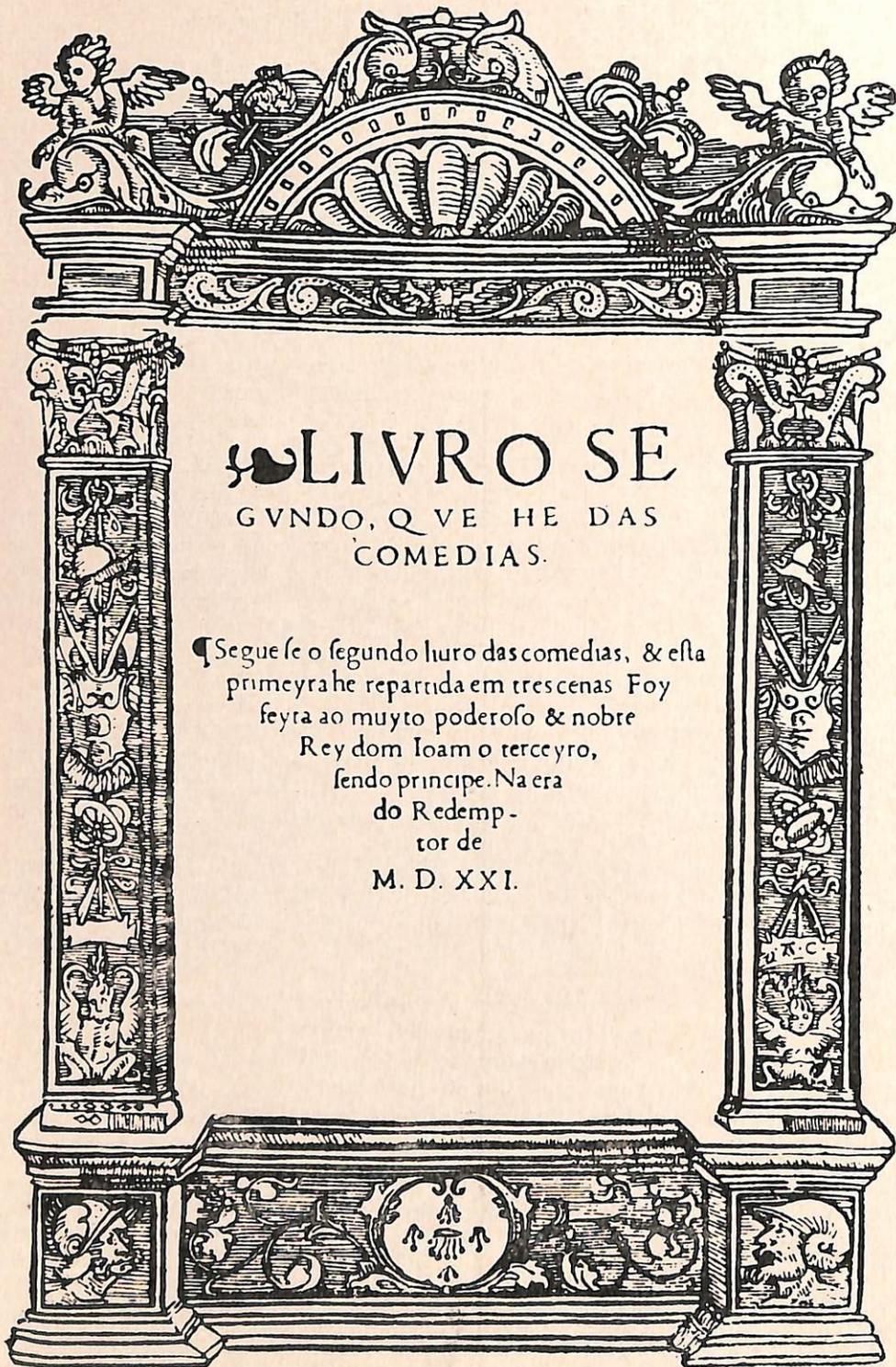
No Teatro vicentino, o homem se entrosa na sociedade e o faz via religião, dentro de uma fé que, possuindo raízes no próprio homem, subsiste nêle e se evolui por uma exigência da vida. Daí há uma valorização do que o homem produz na terra, numa ação bifurcada com a natureza e com a sociedade. O tema evolui sempre do particular para o geral: do homem para a igreja, AUTO DA FÉ, AUTO DA ALMA; do homem para sociedade, EXORTAÇÃO DA GUERRA, ROMAGEM DE AGRAVADOS, QUEM TEM FARELOS?, etc. Sendo a fé quase sempre o veículo de qualquer realização. Fora da fé... Vê-se MOFINA MENDES:

“Por mais que a sorte m’enjeite
pastôres, não me deis guerra,
que todo humano deleite
como o meu pote d’azeite
há de dar consigo em terra.

Comp. XXIII (verso).

Essa fé é entretanto um trabalho válido a partir da vivência do próprio homem, não há problemas de dogmas ou preconceitos. A sua compreensão se faz na medida em que o homem a apreende. É o caso do lavrador da “BARCA DO PURGATORIO” e do Parvo da “BARCA DO INFERNO”, ambos salvos em sua ingenuidade e pretensão de trabalho executado em benefício da humanidade.

Na medida em que a religião passa de veículo doutrinador para ser tema da composição, então dá-se lugar a uma arte de altos ornamentos,



LIVRO SE
GVNDO, QVE HE DAS
COMEDIAS.

Segue se o segundo liuro das comedias, & esta
primeyra he repartida em trescenas Foy
feyta ao muyto poderoso & nobre
Rey dom Ioam o terceyro,
sendo principe. Na era
do Redemp-
tor de
M. D. XXI.

artifícios, cheia de conceitos reformistas, o que põe mestre Gil em dia com o pensamento do seu tempo.

Nessas peças o homem, ou parte de uma concepção religiosa primitiva e defeituosa e se evolui no desenrolar do próprio atuo (SIBILA CASSANDRA, AUTO DA FÉ) ou é um elemento neutro que vai sofrendo ação de dois personagens, um positivo e outro negativo, a luta entre o bem e o mal ou entre Deus e o diabo. É curioso verificar-se, nesses autos, o uso do elemento antigo, das tradições culturais e religiosas, do aparatoso.

A transfiguração de um legado cultural aponta em Gil Vicente um estilo em que se misturam: erotismo renascentista, espírito de conquista, elementos sentimentais variados, fantasias e realismos sentimentais, ideal de pureza religiosa e paganismo a uma riqueza e variação de quadros desintegrados, como acontece no estilo manuelino (9), sobretudo em seu ornamento magnificente.

EVA — Senhores, sabereis,
dizendo em soma o que requireis
que eu concebi neste meu spirito
aqueles enganos do anjo maldito,
e assim concebida agora vereis
o meu aperto.
Digo que prenhe minha alma e vida
assim concebida do verbo corrupto
desejei de prenhe fartar-me do fruto
da arvore santa por Deus defendida
E como comi
vedes ali senhor que pari,
vedes a minha triste paridura
essa é a filha da mãe sem ventura
isto nasceu da triste de mi
por nossa tristura

aparece
a morte

Comp. LXV

A fala da Fé, no AUTO DA FAMA, constitui outro exemplo do estilo gótico, tardio em Portugal. Os traços do espírito conquistador e de aventura não grande discriminação entre Baco e Cristo.

FÉ — Os feitos Troianos, também os Romãos
mui alta princesa que são tão louvados
e neste mundo, estão colocados
por façanhosos, e por muito vãos.
Em o regimento de seus cidadãos
e algumas virtudes e morais costumes
vós, portugüesa fama não tenhais ciúmes
que estais colocada na flor dos Cristãos.

Comp. CCI (verso)

Em autos como da FÉ, DEUS PADRE JUSTIÇA E MISERICÓRDIA, OBRA DA GERAÇÃO HUMANA (10), TRIUNFO DO INVERNO, estão patentes ora uma grande solenidade ornamental ora um realismo ingênuo como a indicar os primeiros predomínios da figura dos grupos humanos na composição.

* * *

Outro aspecto importante do Teatro vicentino é o seu lirismo. O homem se realiza na medida em que através da sua experiência consegue conclusões válidas para uma nova teoria. Mas, "*C'est en opposant à l'expérience des choses le fantôme d'une autre expérience qui n'en comporterait pas, qu'on l'oblige à dire plus qu'elle ne disait.*" Disse Merleau Ponty (9). Assim, Gil Vicente passa a exigir as reformas do pensamento de sua época e vêmo-lo desenvolver uma atitude de esforço no sentido de uma tomada de posição do homem para alcançar os problemas mais graves da nação. No TRIUNFO DO INVERNO há uma crítica racional a partir de uma tradição nacionalista e um drama de superação do marasmo cotidiano.

Em Portugal vi eu já
em cada casa pandeiro
e gaita em cada palheiro
e de vinte anos a cá
não há aí gaita nem gaitero
A cada porta um terreiro
cada aldeia dez folias,
cada casa atabaqueiro
e agora, Geremias,
he o nosso tamburileiro.

Comp. CLXXIII (verso)

Por outro lado, a burguesia que ia pouco a pouco aumentando o seu poder aquisitivo, percebia o caos que se abria fundo na nobreza e pelo qual se afundava também o clero. — Inês Pereira, a quem a experiência ensinou, através de dois casamentos, que "*mais vale um asno que me leve que cavalo que me derrube.*" Há uma atitude eminentemente prática da cena vicentina pela defesa das classes populares, menos precavida e vítima das falsas pretensões. Daí o aspecto de fulcro em que essa expressão se apresenta na qual vemos a convergência de um passado e a divergência de um porvir. Esta cantiga final da "FARSA DE INÊS PEREIRA" define bem uma concepção pequeno burguesa do mundo, note-se a sua vivacidade e pragmatismo:

Canta INÊS:

Marido cuco(°°) me levades
e mais duas lousas (°)

PERO

Pois assi se fazem as cousas

INÊS

Bem sabedes vós marido
quanto vos quero

sempre fostes percebido
para cervo (*°°)
Agora vos tomou o demo
com duas lousas

PERO

Pois assi se fazem as cousas

INÊS

Bem sabedes vós marido
quanto vos amo
sempre foste percebido
para gamo (*°°)
Carregado ides nosso amo
com duas lousas

PERO

Pois assi se fazem as cousas

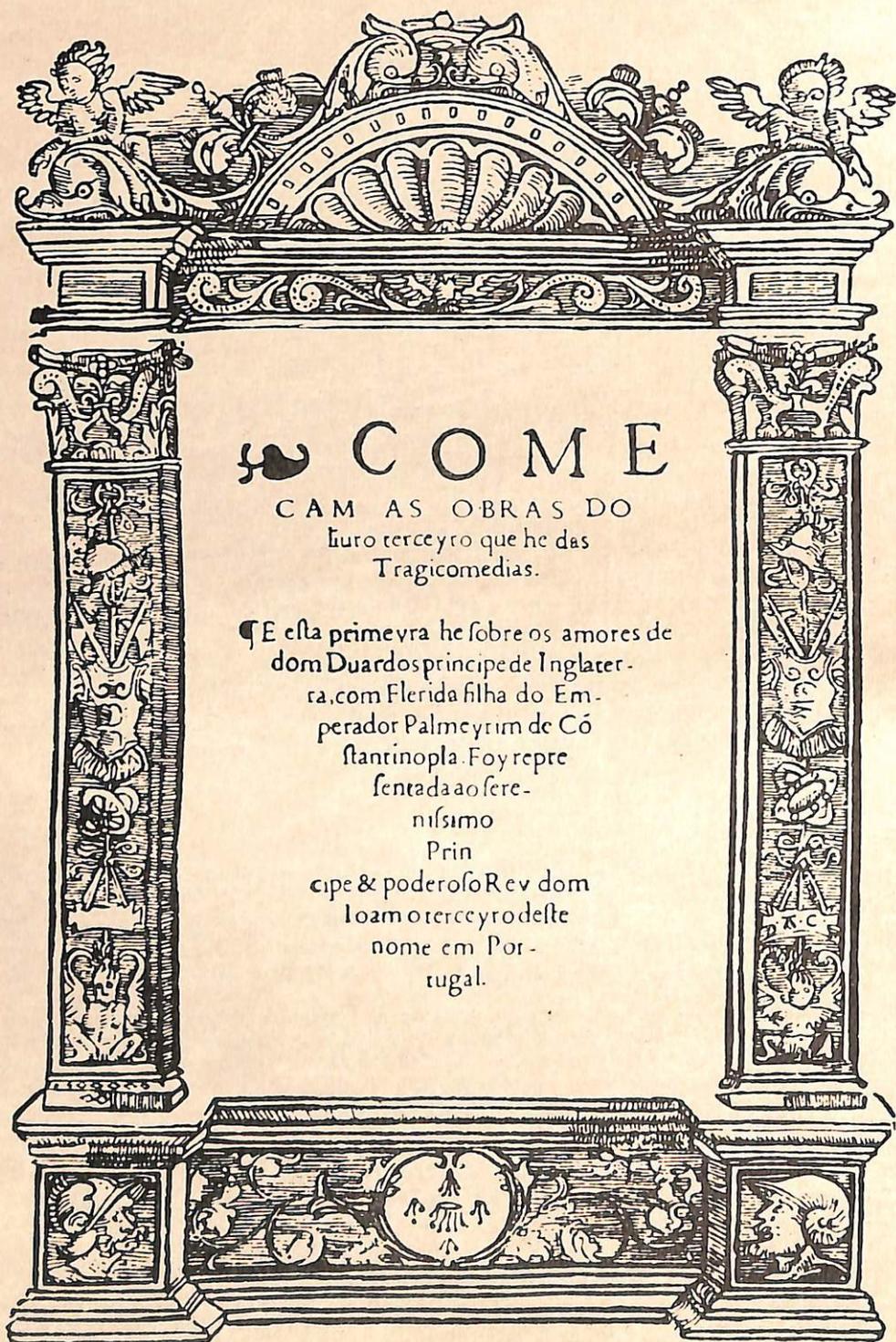
Comp. CCXX (verso)

- (*°) Cornos.
(*°°) Símbolo de marido enganado.

No "Juiz da Beira", Pero que ganhou a toga por seu casamento com Inês Pereira determina as sentenças mais desbaratadas, numa atitude de quem procura chocar todo convencionalismo de justiça estabelecido. Assim a obra de Gil Vicente é de um imenso carinho pelo homem, propondo sempre uma visão crítica realista, dos fatos e dentro dela uma ativa participação religiosa, estética, social e política onde se analisa o passado e se prevê o futuro, onde se aproveitam as experiências e se rejeitam imposições, onde as velhas estruturas se rebentam para que surja o nôvo.

BIBLIOGRAFIA E NOTAS

- 1 - Antônio José Saraiva - História da Cultura em Portugal, II vol. Ed. Jornal de Fôro, 1950.
- 2 - Ferreira Gullar - Cultura Posta em Questão - Editôra Civilização Brasileira, 1965.
- 3 - Guillermo Díaz-Plaja - "El teatro medieval es un teatro plenamente popular, cuyas escenas son conocidas y celebradas de antemano. História de la Literatura Española, p. 84.
- 4 - G. Plekhânov - La naturaleza proporciona al hombre la capacidad, mientras que el ejercicio y la aplicación práctica de dicha capacidad es tan determinados por el desarrollo de su cultura. - "Cartas Sin Direction", pag. 42 - Ediciones en lenguas extranjeiras - Moscú, 1956.
- 5 - Georg Lukács - O Humanismo de Shakespeare - Trad. de Roberto Franco de Almeida, in Ensaio Sôbre Literatura, pag. 140/141, Ed. Civilização Brasileira, 1965.
- 6 - Kenjuro Yanagida - Filosofia de la Libertad - Editorial Cartago, 1960.
- 7 - Calderón De la Barca - El Alcaide de Zalamea - Colección Austral n.º 39.
- 8 - G. Politzer - Princípios Fundamentais de Filosofia - Trad. de João Cunha Andrade. Edição Fulgor.
- 9 - Helmut Hatzfeld - Estilo manuelino en los sonetos de Camões, in Estudios Sôbre el Barroco. Editorial Gredos, Madrid, 1964.
- 10 - I. S. Revalh - Deux Autos Méconnus de Gil Vicente, Lisbonne, 1948.
- 11 - M. Merlau-Ponty - Le Visible et L'Invisible - pag. 215 - Editions Galimard, 1964.
- 12 - Obras Completas de Gil Vicente - Reimpressão "Fac-similada" da Edição de 1562 - Lisboa, 1928.



COME

CAM AS OBRAS DO
Luro terceyro que he das
Tragicomedias.

¶ E esta primevra he sobre os amores de
dom Duardos principe de Inglater-
ra, com Flerida filha do Em-
perador Palmeyrim de Cõ
stantinopla. Foy repre-
sentada ao fere-
nissimo
Prin-
cipe & poderoso Rey dom
Ioam o terceyro deste
nome em Por-
tugal.

CRONOLOGIA DE GIL VICENTE

De 1460 a 1465

Deve ter nascido Gil Vicente. A data de 1460 é indicada pela farsa do "*Velho da Horta*", com a qual pode concordar o "*Auto da Festa*". Na opinião de Brito Rebello o nascimento do poeta deveria ter acontecido entre 1470 e 1475, estas datas estão de acôrdo com a que assinala a Tragicomédia "*Floresta de Engano*".

1481

Talvez tenha nascido Sá de Miranda. Outra data assinalada é 1495.

1483

D. João II deverá ter contratado mestres para seu filho D. Manuel sendo que nenhum d'elles foi Gil Vicente, que segundo vários estudiosos foi mestre de Retórica de D. Manuel.

1484 a 1486

Primeiro casamento de Gil Vicente. Para Brito Rebello é possível ter sido também 1488.

1486 a 1488

Nasce Gaspar Vicente, primeiro filho de Gil Vicente.

1495

Morre D. João II. Outra data a que se atribui o nascimento de Sá de Miranda.

1502

Junho, dia 6 — Nasce o príncipe D. João.

Junho, dia 7 — Gil Vicente recita em Lisboa no paço da Alcáçova, na câmara da rainha nova o Monólogo do Vaqueiro ou "*Auto da Visitação*", perante D. Manuel, a Rainha Velha D. Leonor, a infanta D. Beatriz e a duquesa de Bragança.

Novembro — Vai D. Manuel em romaria a Compostela.

Dezembro — Gil Vicente em Lisboa no paço da Alcáçova, a pedido da Rainha Velha, D. Leonor, o auto "*Pastoril Castelhana*".

1503

Janeiro — Gil Vicente representa no paço da Alcáçova em Lisboa, a pedido da Rainha Velha, o auto dos "*Reis Magos*".

Setembro a Novembro — Vasco da Gama chega a Lisboa e entrega os 1.500 miticais de ouro de Quiloa a D. Manuel, que manda fazer com este ouro uma custódia, dizem ter sido Gil Vicente o autor desta custódia. Outras obras de ourivesarias atribuídas a Gil Vicente: 2 cálices deixados pela Rainha D. Leonor ao Mosteiro da Madre de Deus uma Cruz Grande que constava do tesouro de D. Manuel e que foi por êle legada ao Convento de Belém. Desta Cruz segundo Braamcamp Freire não há vestígio apesar de constar do testamento de D. Manuel.

Neste ano ou em 1511 teria sido representado o auto dos "*Quatro Tempos*".
Dezembro, 25 — D. Manuel passa o Natal em Lisboa.

1504

Junho, 6 — Representação do auto de "*S. Martinho*" a Rainha D. Leonor na igreja das Caldas, na procissão de Corpo de Deus.
Novembro, 26 — Morre Isabel, a católica, sogra de D. Manuel.

1504 ou 1505

Nasce Belchior Vicente, filho de Gaspar Vicente.

1505

Outubro — D. Manuel sai de Lisboa temendo à peste indo para Almeirim. Por isso deve estar errada a rubrica da farsa de "*Quem tem farelos?*" que diz ter sido a peça representada nesta data a D. Manuel em Lisboa quando aquêles paços ainda não estavam habitados.

1505 a 1506

Já deve ter nascido Belchior Vicente, filho de Gil Vicente.

1506

Já a côrte se encontra em Abrantes.
Dêste ano é a custódia de Belém.
Março, 3 — Nasce o infante D. Luiz e mesma noite Gil Vicente recita o Sermão feito à Rainha D. Leonor. Na armada dêste ano, parte para a Índia Gaspar Vicente, filho de Gil Vicente.
Setembro — Morre a infante D. Beatriz.

1508

Estava D. Manuel na Chamusca por isso deve estar errada a data da rubrica do *Auto da "Alma"* que diz ter sido êle representado a D. Manuel, nos paços da Ribeira, nas endoenças dêste ano.
Os Mouros tomam a Vila de Arzila.
Chega a Tavira D. Manuel para levar socorros a Arzila.

1508 a 1509

Segundo B. Freire é composta e representada a farsa "*Quem tem Farelos?*", na qual se fala do rebate de Arzila.

1509 — 1512

Alvará que nomeia Gil Vicente Vedor de Tôdas as Obras de ouro ou prata, que se mandarem fazer ou se fizer para o convento de Tomar, Hospital de Todos os Santos e Mosteiro de Nossa Senhora de Belém.

1509

Neste ano representa Gil Vicente em Almada à Rainha D. Leonor O Auto da Índia, e talvez da Sibila Cassandra, a Rainha D. Leonor funda o convento da Madre de Deus.

1510

Gil Vicente representa em Almeirim o *Auto da Fé* a D. Manuel, e como todo êste ano passou a D. Manuel em Almeirim não deve estar certa a rubrica do Auto da Fama.

1511

Fevereiro — A família real vai habitar o paço de Santos desde então permanece ela em Lisboa até 1518 com pequenas interrupções, no paço da Ribeira.

Março, 4 — É representado o *Auto das Fadas* em Lisboa no paço de Santos perante D. Manuel, rainha D. Maria, Príncipes e Infantes D. Beatriz.

Abril ou Maio — Vem D. Manuel residir nos paços da Ribeira. Daí até o Natal deve ter sido representada a farsa de “Quem tem farelos?”. Possivelmente tenha sido representado o “*Auto dos quatro tempos*”.

1512

Em Lisboa se representa o auto dos “*Físicos*” e a farsa do “*Velho da Horta*”.

Gaspar Vicente servia na Índia.

Gil Vicente é eleito um dos quatro procuradores dos mestres junto a vereação de Lisboa.

1513

Janeiro, 28 — Carta régia concedendo mais 5.000 rs. de ordenado a outro mestre da balança para equipará-lo ao ordenado de Gil Vicente.

Fevereiro, 4 — Carta régia que nomeia Gil Vicente, mestre da balança da moeda de Lisboa com 20.000 rs. de ordenado. No alto da qual está o sumário: Gil Vicente trovador mestre da balança.

Agosto — Partida do Duque de Bragança para Azamor. Gil Vicente representa a tragicomédia da Exortação da Guerra. A rubrica da peça marca, entretanto, a representação no ano seguinte.

Outubro — Instrumento de doação feito pela Câmara Municipal de Lisboa, no qual outorga Gil Vicente na qualidade de procurador dos mestres.

Dezembro, 24 — É provável ter Gil Vicente representado à rainha D. Leonor no Mosteiro de Enxobregas, o *auto da Sibila Cassandra* segundo B. Freire.

Dezembro, 25 — Estava a côrte em Almeirim.

1514

Abril, 28 — No caderno da sisa do pescado e madrira de Lisboa está incluída a verba de 20.000 rs. da mercê a Gil Vicente para ajuda do casamento de sua irmã. Possivelmente morre sua mulher Branca Bezerra.

Representa a comédia do viúvo.

Sòmente no segundo semestre dèste se sabia no reino notícia da destruição de Adem a que se refere o *Auto da Fama*.

Dezembro, 25 — Estava a côrte em Almeirim.

1515

De 1.º de janeiro a 15 de março estava a côrte em Almeirim.

Fevereiro, 2 — Carta do título de Conde do Vimioso, posteriores são as trovas a Afonso Lopes Çapaio.

De 15 de março a fins de outubro estêve D. Manuel em Lisboa — durante a primavera Gil Vicente representa a D. Manuel em Lisboa o auto da “*Fama*”.

Setembro, 21 — Desembargo mandado dar a Gil Vicente 20.000 rs. como ajuda ao casamento de sua irmã Felipa Borges. Recibo passado por Gil Vicente a 25 de setembro.

Fins de outubro a 31 de dezembro estêve D. Manuel em Almeirim.

Dezembro, 24 — Apresenta Gil Vicente em Lisboa o auto da *Festa*.

Dèste ano deve ser a farsa “*Quem tem farelos?*”.

1516

Neste ano supõe Brito Rebelo que Gil Vicente se casou pela segunda vez.

De 1.º de janeiro a 17 de maio D. Manuel em Almeirim.

Janeiro, 23 — Morre D. Fernando, o católico, sogro de D. Manuel.

Fevereiro, 5 — Supõe Brito Rebelo ter sido representado o auto das “*Fadas*”.

Março, 6 — Carta de D. Manuel dirigida aos Vereadores de Lisboa para ouvirem

Gil Vicente sôbre certos apontamentos. Tinha ido Gil Vicente a Almeirim.

Março, 17 — A côrte estava em Almeirim e já se havia iniciado naquela vila a impressão do *Cancioneiro Geral*.

De 28 de maio a 31 de dezembro residiu D. Manuel em Lisboa.

Julho, 26 — Faz D. Maria seu testamento.

Setembro, 9 — Nasce e morre em Lisboa o infante D. Antônio.

Setembro, 28 — Conclui-se a impressão do *Cancioneiro Geral*. No *Cancioneiro Geral* sai o parecer de Gil Vicente no processo de Vasco Abul.

Dezembro, 24 — Em Lisboa Gil Vicente representou o *Auto da Barca do Inferno* na Câmara da Rainha D. Maria que se encontrava enfêrma.

Dezembro, 25 — D. Manuel passa o Natal em Lisboa, imprime-se o *Livro Segundo de Palmeirim* de onde Gil Vicente tirou o “D. Duardos”. Brito Rebelo supõe que tenha sido representado o auto da “*Fama*”.

1517

Fevereiro, 5 — Carta de Bruxelas a D. Manuel na qual se descreve sua futura terceira mulher, ao tempo indigitada noiva do príncipe.

Março, 7 — Morre D. Maria.

Março, 18 — Mandado do capitão de Goa para ser descontada certa quantia do sôlido de Gaspar Vicente que servia, ao tempo, em Goa.

Março, 31 — Afonso Rodrigues, autorizado por alvará régio a substituir Gil Vicente, recebe o primeiro quartel do ordenado dêste ano.

Abril 7 — Assina D. Manuel o seu testamento no qual se refere à Custódia e a Cruz de Belém. Obras de Gil Vicente.

Julho 4 — Afonso Rodrigues recebe por Gil Vicente o segundo quartel do ordenado de mestre da balança.

Agôsto 3 — Por instrumento desta data vendeu Gil Vicente o officio de mestre da balança.

Agôsto 6 — Carta Régia confirmando a venda.

Outubro — Fôlha do ordenado onde consta que durante todo êste ano Gil Vicente não exerceu o officio.

Outubro — D. Manoel manda tratar do 3.º casamento em Castela. Neste ano realizou-se, segundo Braamcamp Freire o 2.º casamento de Gil Vicente.

1517, 1518 ou 1519

Deve haver sido impresso o auto de moralidade, com o nome de *Auto da Barca do Inferno*.

1518

Abril 2 — Em Lisboa nos paços da Ribeira, Gil Vicente representa a D. Manuel, o auto da “*Alma*” feito à rainha D. Leonor.

Maio — Efetua-se o 3.º casamento de D. Manuel em Saragoça, por procuração.

Julho — Chega a Lisboa notícia do casamento.

Agôsto — Lisboa é assolada pela peste. D. Manuel foge para Cintra — Gil Vicente dirige as trovas ao Conde Vimioso. Regressa da Índia Gaspar Vicente, filho de Gil Vicente. Segundo Oscar Lopes e A. J. Saraiva deve ter sido representado o auto da “*Barca da Glória*”.

Outubro — D. Manuel em Torres Vedras.

Setembro — D. Manuel em Colares.

Novembro — D. Manuel em Almeirim.

Efetua-se no Crato o 3.º casamento de D. Manuel.

Dezembro 24 — Em Lisboa, na capela do hospital de Todos os Santos, Gil Vicente representa à rainha D. Leonor o auto da *Barca do Purgatório*.

— Antes e depois da peste realizava-se os preparativos para o recebimento da Rainha na Cidade.

— Belchior Vicente era então moço pequeno (14 anos).

— Segundo Brito Rebelo, de 1518 a 1524 os seguintes filhos de Gil Vicente: Paula Vicente, Luiz Vicente, Valéria Borges.

1519

Abril 22 — Gil Vicente representa em Almeirim, na capela dos Paços, os *Auto da Barca da Glória*, segundo B. Freire.

Maió 6 — Desembargo mandando pagar as moradias do primeiro quartel do ano a várias pessoas inclusive Gaspar Vicente, moço da capela.

Maió 24 — D. Manuel se encontra em Évora.

— Deve ter morrido Gaspar Vicente e para o lugar de moço de capela entra Belchior Capela.

— Neste ano deve ter nascido, segundo B. Freire, Paula Vicente, filha de Gil Vicente.

— Neste ano veio para Portugal Felipe Castelhana a quem Gil Vicente dedicou umas trovas satíricas.

— Data errada na rubrica da tragicomédia *Côrtes de Júpiter*.

1519 ou 1520

Auto de Deus Padre pede Justiça e Misericórdia segundo O. Lopes e A. J. Saraiva.

1520 ou 1521

Obra da Geração Humana segundo Oscar Lopes e A. J. Saraiva.

Novembro 29 — Carta de D. Manuel à Câmara de Lisboa para que haja um entendimento com Gil Vicente sobre as festas da entrada da rainha D. Leonor na cidade.

Dezembro 10 — Outra carta sobre o mesmo tema.

Neste ano deve ter nascido o filho de Gil Vicente, segundo B. Freire.

Gil Vicente habitava os paços da Alcáçova.

A Côte residia em Évora até primeiros dias de janeiro do ano seguinte.

1521

Janeiro 20 ou 21 — Faz D. Manuel sua entrada solene em Lisboa com sua 3.^a mulher a rainha D. Leonor.

Março 26 — Foi assinado o contrato de casamento da Infanta D. Beatriz.

Março 29 — Endoenças, é representada ao príncipe, em Lisboa, a Comédia de Rubena.

Abril 15 — Morre em Lisboa o Infante D. Carlos.

Junho 8 — Nasce em Lisboa a Infanta D. Maria.

Agosto 4 — Festejos da partida da Infanta D. Beatriz para Saboia. Representa Gil Vicente no Paço da Ribeira, *Côrtes de Júpiter*.

Dezembro 4 — Adoece D. Manuel.

Dezembro 13 — Morre D. Manuel. Gil Vicente escreve o romance sobre esse acontecimento.

Dezembro 14 — Foi sepultado D. Manuel. Gil Vicente escreve as "*Orações dos Grandes depois d'enterrado el-Rei*".

Dezembro 17 — Quebra dos escudos por morte de D. Manuel.

Dezembro 19 — Aclamação de D. João III. Compõe Gil Vicente o romance "*Aclamação de D. João III com as palavras dos Senhores ao beijar da mão*".

Dezembro 25 — D. João III passa o Natal em Lisboa.

Segundo a rubrica, o "*Auto das Cigarras*" foi representado a D. João III. Entretanto deve haver erro porque D. João III estava fora de Lisboa — e talvez o auto da "*Fama*".

1522

Ano de graves fomes em todo o reino. D. João passou todo êle em Lisboa nos paços de Santos e não foi representada nada na Côte.

Gil Vicente compõe o "*Pranto de Maria Parda*". D. João III passa o Natal em Lisboa.

1522 ou 1523

Segundo Brito Rebelo nasceu Paula Vicente.

1523

Peste em Lisboa. A côte se refugia no Barreiro.
Trovas ao Conde de Vimioso.

Março 10 — A Côrte estava no Barreiro.
 Março 18 — A Côrte estava em Almeirim.
 A viúva de D. Manuel, rainha D. Leonor vai para Castela.
 D. João III dá 6.000 rs. a Gil Vicente provavelmente depois de 8 de maio.
 De julho a setembro D. João III reside em Tomar. Gil Vicente representa o “*Auto de Inês Pereira*” a D. João III em Tomar.
 Outubro 2 — A côrte em Évora.
 Outubro 17 — A côrte em Montemor-o-novo.
 Dezembro — Volta D. João a Évora.
 Dezembro 24 — É representado a D. João III o “*Auto Pastoril Português*”.

1524

Abril e maio — Promoção para o contrato do casamento de D. João III em Évora.
 Julho 19 — Assinatura do contrato de casamento de D. João III em Burgos. Para B. Freire e A. J. Saraiva deve ter sido representado o auto dos “*Físicos*” e a comédia do “*Viúvo*”.
 Agosto — Celebra-se em Tordesilhas o casamento por promessa de D. João III.
 Gil Vicente representa em Évora as festas do casamento de D. João III com D. Catarina, a “*Tragicomédia Fragoa de Amor*”. A rubrica porém determina 1525.
 Dezembro 16 — Carta régia de confirmação da Lei de D. Manuel que derogava toda legislação de exceção lançada contra os Cristãos Novos.
 D. João III concede a Gil Vicente uma terça de 12.000 rs. A côrte saía de Évora.

1525

Janeiro 19 — Carta régia que concede a terça de três moios de trigo a Gil Vicente.
 Fevereiro 7 — A rainha D. Catarina estava em Badajoz.
 Fevereiro 15 — A rainha D. Catarina já se encontra em Évora. Foi entre estas datas que casou D. João III.
 Março 17 — Alvará de mercê a Gil Vicente do Ofício de Ormuz.
 Em Évora Gil Vicente representa a D. João III o “*Auto das Cigarras*” talvez sexta-feira de Endoenças 14 de abril.
 Abril 22 — Estava D. João III em Montemor-o-novo.
 Maio 20 — A Côrte se encontra em Almeirim.
 Setembro 24 — Por causa da peste vai a côrte para Tôrres Novas.
 Outubro 18 — Juram D. João III e a Infanta D. Isabel cumprir as condições do contrato do casamento dela com Carlos V.
 Outubro 21 — Vai a côrte para Almeirim.
 Novembro 1 — Em Almeirim Gil Vicente representou a *tragicomédia D. Duardos* em comemoração ao desponsório da Infanta D. Isabel.
 Novembro 17 ou 19 — Gil Vicente representa em Almeirim a farsa *Juiz da Beira* (ou no ano seguinte?) Já havia Gil Vicente escrito o prólogo de D. Duardos.
 Novembro 17 — Morre a Rainha D. Leonor, viúva de D. João II protetora de Gil Vicente.
 Concede D. João III aumentar 8.000 rs. à terça de 12.000 de Gil Vicente.

1525 a 1531

Deve ter sido escrito e representado o *Jubileu de Amôres*.

1526

Janeiro 20 — Após novo breve de dispensação de parentesco repete-se o desponsório da Infanta D. Isabel e talvez à partida da Imperatriz para Castela fôsse representada a tragicomédia *Templo de Apolo*.
 Fevereiro 24 — Nasce em Almeirim o Príncipe D. Afonso sendo possível que então tivesse a farsa “*Juiz da Beira*”.
 Março 14 — Casa em Sevilha a Infanta D. Isabel.
 Março 30 — Sexta-feira de Endoenças — Gil Vicente representa em Almeirim a D. João III, e D. Catarina o *Breve Sumário da História de Deus seguido do Diálogo sobre a Ressurreição*.
 Gil Vicente compõe a paráfrase do Salmo *misereimei Deus*.
 Abril 1 — D. João passa a Páscoa em Almeirim.

Julho 30 — Carta régia confirmando o officio de Ormuz a Francisco Ponte a quem Gil Vicente o vendera.

Setembro — A côrte ficou em Alcochete até janeiro e segundo as rubricas, foram representadas as farsas do *Almocreve e Clérigo da Beira*. Talvez êrro 1527 e 1529 respectivamente.

1527

Janeiro e fevereiro — D. João III com a côrte, e efetua-se em Lisboa a entrada solene da rainha D. Catarina. Nesta época Gil Vicente representou a Tragicomédia *Nau de Amôres*.

Abril — Parte em Lisboa a côrte para Lavradio.

Abril 19 — Data da representação do *Breve Sumário da História de Deus* contida na rubrica.

Maio 9 — A côrte em Almeirim.

Junho — Daí em diante encontra-se documento da entrada em Portugal de Felipe Guilhem a quem Gil Vicente dedicou as trovas.

Julho — Gil Vicente representou a Divisa da Cidade de Coimbra — representa-se em Coimbra a farsa dos Almocreves.

Setembro — Entra em Coimbra a embaixada de Preste João.

Outubro — Nasce em Coimbra a Infanta D. Maria. Representa Gil Vicente o Auto pastoril da *Serra da Estrêla*.

Dezembro — Vai a Côrte para Almeirim.

Dezembro 24 — Representação do *Auto da Feira* êrro da rubrica.

Dezembro 25 — A Côrte passa o Natal em Almeirim. Segundo O. Lopes e A. J. Saraiva o auto da "*Festa*" deve ter sido representado.

1528

Fevereiro — Deve ter chegado a Almeirim, Lopo Furtado de Mendonça embaixador de Carlos V citado por Gil Vicente no *Clerico da Beira*.

Abril 16 — Endoenças — coincide com o mesmo dia de 1526 um dêles deverá ter sido representado o *Breve Sumário* e o *Diálogo da Ressurreição*. Posterior a êles foi a paráfrase do Salmo *Miserere Dei*.

Maio 16 — A côrte em Lisboa.

Novembro 2 — Tenção com hábito de Cristo a Felipe Guilhem só depois foi que Gil Vicente escreveu as trovas.

Dezembro 24 — Gil Vicente representa, talvez, em Lisboa o auto da "*Feira*".

D. João III concede a terça de 20.000 rs. a Gil Vicente.

1529

Antes de abril morre o príncipe D. Afonso.

Abril 28 — Nasce a Infanta D. Isabel. Ao seu nascimento Gil Vicente representa a Tragicomédia *Triunfo do Inverno*.

Dezembro 24 — É possível ter sido representado em Lisboa o *Auto da Feira*.

Dezembro 25 ou fevereiro 15 — É possível ter sido representado o *Clérigo da Beira*.

1530

Fevereiro 15 — Nasce em Lisboa a Infanta D. Beatriz. Pode, também, ter sido aí representado o *Clérigo da Beira*.

Fevereiro 19 — Morre o Conde de Marialva.

Dezembro 7 ou 8 — Houve tremor de terra em Lisboa.

Dezembro 24 — Tôda a côrte se reúne no Lavradio.

Dezembro 28 — Peste em Lisboa.

— Talvez neste ano foram compostas as *Trovas a Felipe Guilhem*.

Entre 1530 e 1534 Gil Vicente compõe ou recompõe a *Exortação da Guerra*.

1531

Janeiro 26 — Violento tremor de terra em todo o reino, principalmente Lisboa, Santarém e Ribatejo. A Côrte estava no Lavradio. Gil Vicente encontrava-se em Santarém onde tomou a defesa dos Cristãos novos contra os frades desatinados.

Janeiro 31 — Repete-se o tremor de terra.
Fevereiro 2 — Novo tremor de terra. Num destes dias convocou Gil Vicente para o claustro de S. Francisco dirigindo-lhes uma fala para os demover de sua attitude aggressiva contra os Cristãos novos.
Fevereiro 4 — Carta sôbre a attitude dos frades da Vila em seguida ao terremoto.
Março — A côrte em Palmela.
Abril e maio — D. João III em Montemor-o-Novo.
Maio 31 — D. João III em Évora.
Outubro — D. João III no Castelo de Alvito onde a 1.º de novembro nasce o príncipe D. Manuel.
Dezembro 31 — É representado em Bruxelas *O Jubileu de Amôres* — auto pedido de Gil Vicente.

1532

Já devia ter sido impresso o auto do Amadis de Gaula.
Março 4 — D. João III em Alcácer do Sal.
Março 21 — D. João III em Setubal.
Julho 11 — A côrte regressa a Lisboa. Gil Vicente representa para festejar o nascimento do príncipe D. Manuel o auto da *Lusitânia*. A rubrica indica apenas o ano.
Novembro — Volta D. João III para Évora e permanece até agosto de 1537.
Sai de Portugal o Embaixador de Carlos V, Lopo Furtado de Mendonça.

1533

Maio 25 — Nasce o Infante D. Felipe é representado *Romagem de Agravados*.
Gil Vicente deveria ter composto os autos da Aderência do Paço e da Vida do Paço, perdidos.
Neste ano Gil Vicente representa em Évora o Amadis de Gaula.

1534

Gil Vicente representa no Mosteiro de Odivelas a rogo da dona Abadessa o Auto da "*Cananéia*" na quaresma que deveria ser 26 de fevereiro ou 1.º de março.
Gil Vicente representa em Évora a D. João III, o auto de "*Mofina Mendes*".

1535

Ano de grandes fomes em Lisboa.
Abril 16 — Nasce o infante D. Dinis.
Junho — A côrte se reúne para ser jurado o príncipe D. Manuel.
Junho 19 — Mandado para Gil Vicente receber 8.000 rs. da vestimenta de seu filho Belchior Vicente.

1536

Fevereiro 3 — Morre em Évora, Garcia de Resende.
Maio 23 — Bula que estabeleceu definitivamente a Inquisição em Portugal.
Julho 12 — Morre Erasmo de Roterdão em Basiléia.
Gil Vicente representa em Évora a D. João III a comédia "*Floresta de Enganos*", última peça por êle escrita e sua vida não deve ter prolongado por muito tempo mais. Talvez fins dêste ano ou comêço do seguinte tenha-se verificado a sua morte pois, num depoimento de Belchior Vicente, seu pai estaria morto durante êste ano ou no seguinte.



COME

CAM AS OBRAS DO
quarto liuro, em que se con-
temas farças

ESTE NOME DA FARSA SE-
guinte, quem tem farelos, pos lho o vulgo. He o
seu argumento, que hum escudeyro mancebo
per nome Ayres rosado, tangia viola, & a esta
causa ainda que sua moradia era muyto fraca, cõ
tinuadamente era namorado. Trata-se aqui de
hús amores seus per cinco figuras, s. Ordonho,
Apariço, Ayres rosado, Isabel, & húa velha sua
mây. Foy representada na muy noble &
sempre leal cidade de Lixboa, ao muy-
to excelente & nobre Rey dom
Manoel primeyro deste nome
nos paços da ribeyra. Era
do Senhor, de
M. D. V. Annos.

(.)

BIBLIOGRAFIA

OBRAS DE GIL VICENTE

- A primeira edição das obras de Gil Vicente foi publicada em 1562. É a *Compilaçam de todas as obras de Gil Vicente*, organizada por seu filho Luiz Vicente.
- A segunda edição é de 1586. Foi mutilada pela censura.
- J. V. Barreto Feio e J. G. Monteiro — Obras de Gil Vicente, 3 volumes. Hamburgo, 1834 — Oficina tipográfica de Langhoff.
- A edição de 1834 de Hamburgo marca o início dos estudos vicentinos.
- J. V. Barreto Feio e J. G. Monteiro — Obras de Gil Vicente — Livraria Europea de Baudry — Lisboa e Paris.
- J. V. Barreto Feio e J. G. Monteiro — Obras de Gil Vicente. Escritório da Biblioteca Portuguesa — 1852 — Lisboa.
- Mendes do Remédios — Obras de Gil Vicente (Com prefácio e glossário) 1907 — 1912 e 1914 — Coimbra, França Amado, e tipografia.
- Obras completas de Gil Vicente — Edição "Fac-similada" da edição de 1562. Biblioteca Nacional de Lisboa, 1928.
- Marques Braga — Obras Completas de Gil Vicente. Coleção Sá da Costa, 6 volumes (com prefácio, notas e glossário).
- Álvaro da Costa Pimpão — Obras Completas de Gil Vicente — Barcelos. Companhia Editôra do Minho, 1956.

ESTUDOS SOBRE GIL VICENTE

- Bibliografia Vicentina — Biblioteca Nacional de Lisboa, 1942.
- Antônio José Saraiva — História da Cultura em Portugal. 2 Volumes. Lisboa, 1950 (2.º Volume).
- Hernâni Cidade — Lições de Cultura e Literatura Portuguesa, Coimbra, 1933 (2 Volumes) (2.º Volume).
- Carolina Michaelis de Vasconcelos — Notas Vicentinas. Revista do Ocidente. Lisboa, 1949.
- Anselmo Braamcamp Freire — Vida e Obra de Gil Vicente, Trovador, Mestre da Balança. Pôrto, 1912.
- Brito Rebelo — Gil Vicente, Pôrto, 1912.
- Júlio Castilho — A Mocidade de Gil Vicente. Lisboa, 1896.
- Souza Viterbo — Gil Vicente, dois traços para a sua biografia. Lisboa, 1903.
- Aubrey Bell — Gil Vicente. Coimbra, Imprensa da Universidade, 1915.
- Teófilo Braga — História do Teatro Português — 4 volumes. Pôrto, 1870-71. Imprensa Portuguesa.
- Teófilo Braga — Gil Vicente e as Origens do Teatro Português (História da Literatura Portuguesa) Pôrto, 1898 — Livraria Chardron.
- Antônio José Saraiva — Gil Vicente e o Fim do Teatro Medieval.
- Antônio José Saraiva — O Teatro de Gil Vicente — Portugal Editôra, Lisboa, 1959.
- Tasso de Oliveira — Gil Vicente e a Renascença, 1937.
- Otávio Mangabeira — Quarto Centenário de Gil Vicente in Revista de Academia Brasileira de Letras. Anais de 1937, Rio — Vol. 53.
- Sá Nogueira — Glossário de Gil Vicente, In Questões de Linguagem.
- Agostinho Campos — Nótula para um Glossário de Gil Vicente.
- Leite de Vasconcelos — Gil Vicente e a Língua Popular, Lisboa, 1902.
- José Pedro Machado — A fala Moura das Côrtes de Júpiter. In Revista da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa — Vol. V.

- Oscar Prat — Gil Vicente. Notas e comentários (Técnica e cenário dos autos) 1931 — Lisboa, Am. Teixeira e Cia.
- Gonçalves Viana — Gil Vicente (dança, linguagem dos personagens, etc.) Pôrto, 1937 — Editora Educação Nacional.
- Marques Braga — Atividade Dramática de Gil Vicente, in “Triunfo do Inverno”, Lisboa, 1933.
- J. J. Nunes — As Cantigas Paralelísticas na Obra de Gil Vicente. In Revista Lusitana, Lisboa, 1909 — Vol. XII.
- Oliveira Martins — Estudo da Sociedade Portuguesa na Comédia de Gil Vicente. In Os Lusíadas e a Renascença, Pôrto, 1891.
- Gersão Ventura — Estudos Vicentinos (Astronomia, Astrologia) In Biblos, 1937.
- Beau Albin Eduard — A Música na Obra de Gil Vicente, Coimbra, 1939. Edição da “Biblos”.
- Júlio Dantas — A “Dança Macabra” de Gil Vicente. In Comércio do Pôrto, Pôrto, junho, 6 de 1937.
- Thiers Martins Moreira — A Arte-Maior na Foesia Dramática de Gil Vicente. Tese de concurso para a Faculdade Nacional de Filosofia. Rio de Janeiro, 1945.
- A Evolução e o Espírito do Teatro em Portugal — 2.º Ciclo de conferências promovidas pelo “Século”.



Gil Vicente

(A grav. é reprod. da «Hist. da Lit. Port. Ilustr.», vol. II, p. 60)

UMA ADAPTAÇÃO DE GIL VICENTE

Walmir Ayala

TUDO começou quando, em janeiro de 1962, no IV^o Festival de Teatro de Estudantes, organizado por Paschoal Carlos Magno, e transcrito em Pôrto Alegre, assistimos o AUTO DA BARCA DO INFERNO de Gil Vicente, numa montagem do Curso de Arte Dramática da Universidade do Rio Grande do Sul.

O que ouvimos então foi um texto com remotos resquícios do nosso português de hoje no Brasil, ressumando a um frescor que o arcaísmo não conseguia dissipar. Acima de tudo uma comunicação de fábula humana em seu mais imediato recurso — o das expressões populares, sobretudo das conclusões e da sabedoria populares, com a poesia direta e anônima de que se reveste a imaginação quando sobe ao palco para relatar as espantosas estórias de divertir moralizando, tão a gosto do povo. Mas o espetáculo apresentava um entrave, e êste era a linguagem. Além da linguagem em sua natureza específica, a inabilidade do elenco em dizê-la, o que não constituía tanto um defeito teatral, mas a frustração de uma aventura ambiciosa e estupenda.

Paulo Afonso Grisolli, diretor revelado pelo I^o Festival de Teatro Amador da Guanabara, viu e guardou o fascínio vicentino, e resolveu dar a sua versão, sem se desligar da estrutura clássica êle se permitiu o vôo da criação de diretor, e trouxe a “balança” das barcas até o julgamento de espectador de hoje, “explicando” o texto, dando-lhe uma legibilidade sob nova fisionomia. Não discutiremos as tendências desta direção, o que valorizou e o que deturpou, o que distorceu e o que esclareceu. Preocupar-nos-emos aqui com o trabalho de adaptação do texto à linguagem corrente hoje aqui. A isto nos entregamos com a cautela e o temor de estar lidando com matéria maior, diante da qual nossa interferência parecia sempre um perigo de má interpretação. Porque aquilo que numa primeira audição sem preparo nos pareceu hermético e intransponível, na leitura atenta nos desvendou um mundo de sonoridades inesperadas, de fraseado primitivo e pesado dos primeiros indícios da denominação. Decidimos pela “livre adaptação” mas em verdade só nos permitimos um mínimo dentro dessa liberdade.

Gil Vicente tinha um emprêgo: divertir a Côrte portuguesa. A par de outras atividades — ourives, musicógrafo, ator, dramaturgo — Gil Vicente era essencialmente um autor dramático, o mais importante de seu tempo. E como tal serviu à Côrte, sociedade capaz de manter règeiramente um poeta, impondo-lhe contudo limitações que o gênio vicentino transformou em realidades outras, de caráter a não impedir o real sentido de justiça jacente sob os engraçados jogos de suas estórias. Assim Gil Vicente divertiu a Côrte Católica, inquietando-a com suas ousadias. Mas como o bufão que pode ter liberdades ao pé da majestade, porque é seu funcionário, Gil Vicente disse o que devia e o que não devia. Retrato real do poeta em todos os tempos, uma espécie de luxo dispensável e secundário, e que

por isso mesmo pode servir aguilhoando, criticando, alertando, e sub-repticiamente marcando a sua presença de tal forma que fica sendo êle o cronista perene da fase que pensou tê-lo absorvido. Ficam enfim os poetas e em suas palavras a história, como uma revanche. Gil Vicente servia ao rei, era atrevido ao criticar os costumes reais e populares. No livro "Estudos Vicentinos" diz Audrey F. G. Bell: "Gil Vicente escreveu para a Côrte e isto embaraçou-lhe até certo ponto a arte; mas não escreveu para os *doces d'orelhas* de que fala Fernão de Oliveira, ou para os *Preciosos* mencionados no Cancioneiro Geral. Foi um grande realista e com perfeita verdade introduziu nos seus autos tôda a realidade que viu e conhecia. Já lhe chamaram o Arcipreste de Hita português, pois tem a mesma verve, o mesmo amor da vida ao ar livre, a mesma predileção pelas longas listas de nomes, o mesmo poder de descrever gráficamente em poucos versos uma cena ou um personagem, e também, em parte, a mesma grosseria".

Gil Vicente, como poeta, era uma síntese cultural de seu tempo. Thiers Martins Moreira em seu livro "A Arte Maior na Poesia Dramática de Gil Vicente" diz: "A cultura que possuía assentava-se nos livros litúrgicos e nas fontes literárias vernáculas e ibéricas. Mas aprendeu, sobretudo, observando os homens (por isso muitas vêzes é cético), a natureza, que amava tanto quanto a Deus, e convivendo com o povo, de onde viera, e cuja alma lírica e religiosa êle sabia compreender com admirável intuição artística".

Nosso trabalho, enfim, de descarcaização, ou livre adaptação, ou modernização de linguagem, como quiserem, processou-se com o devido cuidado e obteve da crítica oficial unânime aprovação. Vimos então, e pondo de lado qualquer laivo de vaidade, um outro "Auto da Barca do Inferno", desanuviado de todo o mosto do tempo, que em termos de linguagem é sempre uma outra senha. Ouvimos as palavras e a poesia mais imediata e ingênua, baseada na sabedoria popular, a cujo serviço se punha um ritmo de vertente, de água corrente e nova. Sem nenhuma empostação pernóstica foi-nos entregue, num texto na medida do possível explicado, a parábola da Barca do Inferno, seus juízos e prejuízos, sua justiça de panos quentes e seu punhal implacável ao fim, libertando o poeta na mais pujante audácia da sua criação. Torna-se evidente, no texto gracioso do Auto da Barca do Inferno, com todo o grafismo dramático de seus diálogos e movimentos, a luta entre a verdade do poeta e as convenções do meio que lhe permitia erguer a voz. Saiu vitorioso disso, incólume, o poeta. De tal forma que ainda hoje, em nome de uma invariável justiça, podemos apelar para o seu testemunho, numa melancólica constatação de que quase nada mudou, de que o homem em essência é esta matéria falível e dependente, que deu a Gil Vicente a matéria-prima para os seus arroubos histriônicos.

Hoje voltamos a trabalhar sôbre Gil Vicente. Ao mesmo tempo que a Editôra Letras & Artes nos encomenda adaptações de três autos de Gil Vicente, para reunir em volume ainda êste ano, o Serviço Nacional de Teatro nos pede uma adaptação, para ser encenada na temporada em curso, do famoso "Auto da Alma".

Tratava-se então de emprêsa mais delicada. Sôbre o "Auto da Alma" voltam-se os olhos vigilantes dos teólogos, dos pesquisadores da liturgia e, confessamos, não nos munimos de nenhum conhecimento de teologia ou matéria litúrgica, para adaptar ainda êste texto. Como da outra vez, nos detivemos na linguagem, nos dados já documentados de explicação da língua, valendo-nos e acima de tudo a intuição poética e o entusiasmo de

resolver o problema. Sobretudo a intuição poética, acreditai, que é já uma iluminação inimaginável, e que nos abriu na sucessão do trabalho as mais perfeitas brechas de conhecimento, de aprendizado e inspiração. Os mesmos estudiosos de teologia, que hoje se encrespassem diante do que ousamos, não fizeram nada em favor dêste texto, de sua revitalização no tempo, de sua versão exata e rendosa para as platéias de hoje. Consolaram-se gozosamente em mantê-lo inacessível, divino e intocado, exatamente o contrário do que desejaria Gil Vicente que, afinal, era apenas medianamente instruído em matérias religiosas, e utilizava o que sabia com a naturalidade e a liberdade de um poeta nada sacro, muito pelo contrário imbuído de uma salutar aura profana. Este texto proibido de Gil Vicente, é o que agora nos ocupa.

Quem primeiro fala no Auto da Alma é Santo Agostinho, êle diz:

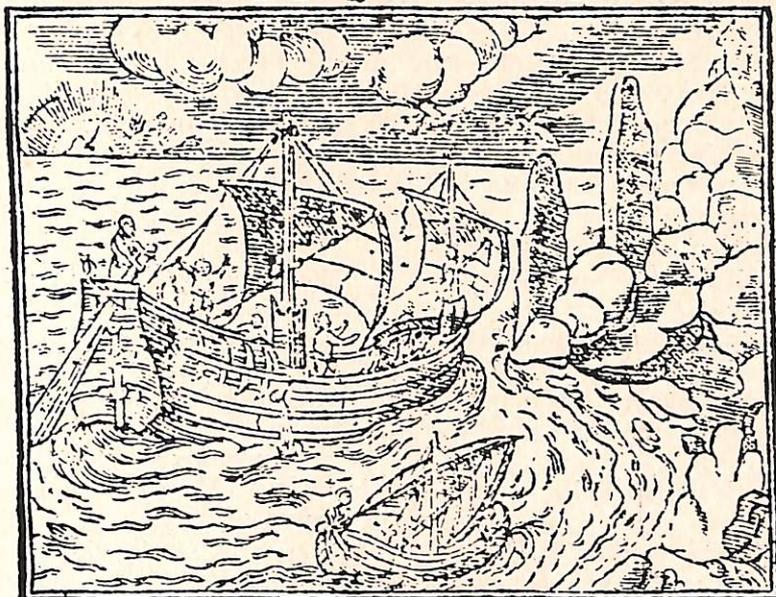
Necessário foi, amigos,
desta vida,
que nesta triste carreira
pera os mui perigosos perigos
dos imigos,
houvesse algũa maneira
de guarida.
Porque a humana transitória
natureza vai cansada
em várias calmas,
nesta carreira da glória
meritória,
foi necessário pensada
pera as almas.

Para poder falar inicialmente da conduta que assumimos diante do texto, acrescentemos à versão original transposta acima, a versão que assinamos depois de tratada. Ou seja:

Necessário foi, amigos,
que na tristonha carreira
desta vida,
contra os nocivos perigos
de inimigos,
houvesse alguma maneira
de guarida.
Porque a humana transitória
natureza vai cansada
de torpores,
nesta carreira da glória
meritória
foi necessário pousada
aos viajores.

Preservamos acima de tudo o sentido. Sempre que possível conservamos o verso original, tal e qual — versos 1, 3, 5, 6, 7, 8, 9, 11, 12, 13. Nenhuma modificação substancial se verifica nos versos 2, 4, 10, 14. O maior problema criado se situa no verso 10 — “em várias calmas” — que quer dizer: exposta aos vários calores da viagem, aos mormaços, aos sóis que pesam,

BARCA PRIMEIRA.



AVTO DE MORALIDADE, COMPVES
to por Gil-Vicente, por contemplação da Sereníssima, & muyto Ca-
rholica Raynha Dona Lianor: & representada por seu mandado ao
poderoso Principe Dom Maquell primeiro de Portugal deste nome.
Começa a declaração, & argumento da obra.

¶ Primeiramente no presente auto se figura, que no porto que aca-
bimos despirar chegamos supit. mente a hum rio, o qual por força
suemos de passar, em hum de dous barcos que haquelle porto estão,
se hum delles passa para o Parayso; & outro para o Inferno. Os quaes
barcos tem cada hum seu arcaez na proa: do Parayso hū Anjo & o
do Inferno hum arcaez infernal, & hū companheyrta. O primeiro in-
terlocutor he hum fidalgo q̄ chega cō hum paje q̄ lhe leua hum rabo
muy comprido, & hūa cadeyrta de palhas. E com q̄ o arcaez do in-
ferno desta maneyra ante que o fidalgo venha. Com licença.

ROSTO DE OUTRA EDIÇÃO DA *Barca do Inferno*
de cêrca de 1600

Livraria do Conde de Sabugosa

ausência de sombras, tudo enfim que provoca o desalento. Usamos para explicar isso, substituindo o verso original, a forma “de torpores” — que é uma espécie de torpor êste cansaço das longas andanças. Esta forma foi exigir uma troca de têrmos no verso 14, em função da rima, ou seja, da música. Assim o último verso que seria imodificável em sua clareza e atualidade — “para as almas” — transformou-se em “aos viajores”. Tudo com a mais absoluta fidelidade intrínseca, pois o auto trata das almas que viajam para Deus e, assoladas de fadiga, se cobertam na estalagem da Santa Madre Igreja. Assim estas almas são em realidade viajoras. Não vamos aqui, no curto espaço de que dispomos, analisar as modificações do auto inteiro. Exemplificaremos esparsamente, para que se entenda um processo de trabalho, que teve como dado de obstinação, o esclarecimento de uma alta poesia. Estivemos literalmente a serviço, como quem restaura uma tela, sem outra pretensão que fazer valer mais, para uma extensão sempre maior de ouvidos, o pronunciamento imodificável de Gil Vicente.

Vejamos esta outra fala de Satanás.

Que vaidades e que estremos
tam supremos!
Pera que é essa pressa tanta?
Tende a vida.
Is mui desautorizada,
descalça, pobre, perdida,
de remate:
não levais de vosso nada,
amargurada,
assi passai esta vida
em disparate.
Vesti ora êste brial,
metei o braço por aqui,
ora esperai:
oh como vem tam real!
Isto tal
me parece bem a mi:
ora andai.
Uns chapins haveis mister
de Valença, ei-los aqui:
agora estais vós molher
de parecer;
ponde os braços presumptuosos:
isso si;
passeia-vos mui pomposa.
Daqui pera ali, e de lá pera acá,
e fantasiai.
Agora estais vós fermosa
como a rosa;
tudo vos mui bem está,
descansai.

Que intenções de atos e obras
tão supremas!
Para que tamanha pressa?
Viva a vida!
Andas desmoralizada,
descalça, pobre, perdida.
Em conclusão:
não levais de vosso, nada;
amargurada
assim passais esta vida,
sem razão.
Vesti agora esta estola,
ponde o braço por aqui.
Deixai ver:
como vindes tão real!
Isto assim
me parece bem a mim:
caminhai!
Bons calçados precisais,
de Valença, ei-los aqui:
Agora bem mais molher
pareceis;
ponde os braços donairosos
bem assim;
passeai-vos bem pomposa.
Daqui para ali, de lá para cá,
e fantasia.
Agora ficais formosa
como a rosa;
tudo em vós bem posto está.
Descansai.

Neste trecho está evidente a necessidade de uma certa liberdade na “tradução”. No primeiro verso está claro que a vaidade a que se refere o demônio é aquela da virtude para a salvação. Pois em seguida êle vai recomendar e instigar a outra vaidade terrena, a da exibição e do luxo, a

da matéria. Por isso a elucidação da intenção demoníaca no primeiro verso, trocando “que vaidades e que extremos/ tam supremos” por “Que intenções de atos e obras / tão supremas!”. Por razões de bem rimar, e para explicar aquela expressão “de remate”, temo-la substituída por “em conclusão”. Isto vai justificar a troca do último verso “em disparate” por “sem razão”, que simplifica em termos de hoje o significado do que o demônio diz a respeito da alma que, por poupar-se e não dissipar-se, passa a vida dispatamente, sem razão de viver. Segue-se a isso trecho em que o demônio atavia a alma, quer torná-la mulher, mostra-a a si mesma em trajes de circunstância e de beleza exterior. Quer seduzi-la para a aventura de viver, repreendendo-a por estar tão desmoralizada em sua feição humana. Veste-a de brocado, calça-a do melhor jeito, e assim desfila a alma perplexa e confusa diante de tão paradoxais perspectivas.

Adiante, vejamos outra fala do demônio, quando aconselha afazeres terrestres à alma em trânsito:

Esperai, onde vos is?
Essa pressa tam sobeja
é já pequice.
Como! Vós que presumis?
Consentis
continuades a igreja
sem velhice?
Dai-vos, dai-vos ao prazer,
que muitas horas há nos anos
que lá vêm.
Na hora que a morte vier,
como xiquer,
se perdoam quantos danos
a alma tem.
Olhai por vossa fazenda:
tendes ūnas escrituras
de uns casais,
de que perdeis grande renda.
É contenda,
que leixaram às escuras
vossos pais.
É demanda mui ligeira,
litígios que são vencidos
em um riso.
Citai as partes terça-feira,
de maneira
como não fiquem perdidos:
e havei siso.

Um momento, aonde ides?
Andar com tão grande pressa
já é tolice.
Como! Vós o que pensais?
Consentis
em viver na Igreja antes
da velhice?
Dai-vos, dai-vos ao prazer,
que há muito tempo nos anos
que virão.
Quando a morte aparecer,
seja lá como vier,
perdoar-se-ão quantos danos
a alma tem.
Zelai por vossa fazenda:
tendes umas escrituras
de uns casais
com os quais perdeis grande renda.
É contenda
que deixaram não bem clara
vossos pais.
É demanda muito simples,
litígios que são vencidos
num segundo.
Tratai disso terça-feira,
de maneira
a que não fiquem perdidos:
tende juizo.

A preocupação de manter a métrica e a rima tangeram tôda a versão do texto atualizado. Intentou-se fazer saltar de dentro do verso uma linguagem imediatamente assimilável ao ouvido, cingindo-se à ação com fidelidade e nitidez. Intenção expressa, a de conservar-se simples, a de não traír a musicalidade e a idéia, a de interpretar as imagens dentro da mais restrita equivalência.

Trabalho concluído verificou-se a resplandescência de Gil Vicente, a modesta roupagem de suas fábulas, a dramaticidade ferina de suas cenas,

tudo visivelmente preservado — e possivelmente uma porta aberta às encenações vicentinas, neste Brasil cuja dramaturgia tanto necessita de seu exemplo, que é arrogantemente o do poeta. E quem sabe de uma convivência maior com Gil Vicente, não só se aproveitariam as platéias no sentido de receberem um teatro real e forte, baseado na verdade humana que subjuga e compromete, como os dramaturgos em potencial, prevendo nesta expressão teatral que é ao mesmo tempo uma bela linguagem, a brecha de um novo caminho para experiências atuais, com os nossos problemas. Seria o aproveitamento das raízes, e nos orgulhamos de ter colaborado em escavar ao redor delas, mostrando-as possivelmente intactas, pesadas de seiva que serão ainda, quem sabe, fruto e flor, altura e sombra. Neste sentido continuaremos a trabalhar sobre Gil Vicente e seus autos teatrais, quando menos para dar um exemplo, a ser seguido, detalhado e acrescentado por quem, com mais competência e menos iniciativa, tenha deixado até então encoberto o tesouro. Não pecaremos por omissão, poderemos pecar por paixão.



Ilustração final da página XXV (verso) da *Compilação de Todas as Obras de Gil Vicente*



AS FIGURAS
DO
TEATRO POPULAR
PORTUGUÊS
DO
SÉCULO XVI
VISTAS PELOS SEUS
CONTEMPORÂNEOS



DOCUMENTAÇÃO
ICNOGRÁFICA
DOS
PRÓPRIOS AUTOS,
FARÇAS,
TRAGÉDIAS, ETC.,
SO MESMO
SÉCULO
E NO
SÉCULO XVII
IMPRESSA

Gravura extraída do II vol. da cit. *História da Literatura Portuguesa Hustrada*, dirigida por A. Forjaz de Sampaio, a pág. 129. As figuras quase todas se poderão ver no vol. *Autos Portugueses de Gil Vicente y de la Escuela Vicentina*, cit. a pág. 29 deste volume

AUTO DA ALMA

Gil Vicente

Adaptação de WALMIR AYALA

ESTE AUTO FOI OFERECIDO À MUITO DEVOTA RAINHA DONA LEONOR, E REPRESENTADO PARA O MUITO PODEROSO E NOBRE REI DOM MANUEL, SEU IRMÃO, POR SUA ORDEM, NA CIDADE DE LISBOA, NO PALÁCIO DA RIBEIRA, NA SEMANA SANTA. ERA DO SENHOR DE 1518.

ARGUMENTO:

Assim como foi sempre de grande utilidade haver nos caminhos estalagens, para repouso e refeição dos cansados caminheiros, assim foi conveniente que nesta vida passageira houvesse uma estalagem para refeição e descanso das almas que vão caminhando para a morada eterna de Deus. A estalajadeira das almas é a Santa Madre Igreja, a mesa é o altar, os manjares são as insignias da Paixão.

Desta prefiguração trata a obra seguinte.

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

AGOSTINHO

Necessário foi, amigos,
que na tristonha carreira
desta vida,
contra os nocivos perigos
de inimigos,
houvesse alguma maneira
de guarida.

Porque a humana transitória
natureza vai cansada
de torpores,
nesta carreira da glória
meritória
foi necessário pousada
aos viajores.

Pousada com mantimentos,
mesa posta em clara cruz,
sempre esperando,
com os dobrados mantimentos

dos tormentos
que o Filho de Deus na Cruz
comprou penando.

Mortal adiantamento
deu, por dar-nos paraíso,
dando a vida
com preço, sem detimento;
por sentença
vendo a paga, de improviso,
recebida.

Teve por mortal emprêsa
a Santa estalajadeira
Madre Igreja,
consolar, a sua despesa,
com o Padre,
qualquer alma caminheira
nesta mesa.

E se a Alma encomendada
ao donzel anjo da guarda
se enfraquece,
e se vai tombar sem fôrças
desmaiada,
chegando a esta pousada
fortalece.

Vem o anjo da guarda com a alma e diz:

ANJO

Alma humana, formada
de nenhuma coisa feita,
mais preciosa,
da morte desobrigada,
e esmaltada
naquela forja perfeita
e gloriosa,
planta neste vale posta
para dar celestes flôres
olorosas,
para assim serdes transposta
a alta costa
onde se forjam primores
mais que rosas;
sois plantada e caminhais,
que mesmo ficando, andais
para a pátria
de onde viestes, verdadeira:
sois herdeira
da gloria de onde partís.

Andai prestes.
Alma bem-aventurada,
dos anjos favorecida,
vigiai;
não percais a hora aprazada
que a jornada
muito em breve, se atentaís,
é fenecida.

ALMA

Anjo que sois minha guarda,
velai por minha fraqueza
terrenal;
seja em tudo resguardada
e que não arda
a minha rara riqueza
essencial.

Permaneçei-me ao redor
porque parto temerosa
de contenda;
ó precioso defensor,
por favor,
vossa espada luminosa
me defenda.
Tende a mão por sôbre mim,
que temo de tropeçar
e cair.

ANJO

Para isso fui feito e vim,
mas enfim
vós compete me ajudar
a resistir.
Não vós perturbem vaidades,
riquezas, nem seus debates,
olhai por vós:
que pompas, honras, herdades,
e vaidades,
são disputas e combates
para vós.

Com vosso livre alvedrio
que isento e poderoso
vos é dado
por divinal poderio
e Senhorio,
possais fazer glorioso
vosso estado.

Deu-nos livre entendimento,
e vontade libertada,
e memória,
para que estejais atenta
ao fundamento
de que sois por Ele criada
para a Glória.
E vendo Deus que o metal
em que vos quis lapidar
para tanto merecer,
era tão fraco e mortal,
a hora tal
me manda vos amparar
e defender.

Andemos por nossa estrada
não queirais tornar atrás
que o inimigo
à vossa vida gloriosa
tornará embaraçada:
não queirais a Satanás
dar ouvido.

Tentai chegar com cuidado
ao fim da vossa jornada,
e lembrai-vos
que o espírito acutelado
do pecado
caminha sem temer nada
para a glória.

E nos laços infernais,
e nas rêdes de tristura,
tenebrosas,
no transitório passar
não caiais.
Siga vossa formosura
almas gloriosas.

*Afasta-se o Anjo, vem o diabo, aproxima-se
e diz à alma:*

DIABO

Tão depressa, ó delicada,
alva pomba, aonde ides?
Quem vos engana,
e vos leva tão cansada
nesta estrada
na qual nem sequer sentís
que sois humana?

Não penseis em vos matar
que ainda estais em idade

de gozar;
ainda é tempo de folgar
e caminhar:
vivei à vossa vontade
e com prazer

Desfrutai dos bens da terra,
e conquistai senhorios
e haveres.
Quem da vida vos desterra
a íngreme serra?
Quem diz serem desvarios
os prazeres?

Esta vida é de descanso,
doce e manso,
não há outro paraiso,
quem vos meteu no juízo
outro remanso?

ALMA

Não me detenhais aqui,
noutra verdade me fundo.

DIABO

Oh, descansai neste mundo,
que todos fazem assim.
Não são embalde os haveres,
não são embalde os deleites
e fortunas,
não são em vão os prazeres
e comeres,
tudo são justos enfeites
a criatura.

Para os homens se criaram.
Passai na porta folgada
de hoje em diante; descansai, pois descansaram
os que passaram
nesta mesma caminhada
em que passais.
O que a vontade quiser,
quanto o corpo desejar,
tal se faça.
Zombai de quem vos quiser
repreender,
querendo vos castigar
tão de graça.

Se eu fôsse vós não iria
assim triste e atribulada,
em tal tormenta.
Senhora, sois senhoria,
imperadora,
não deveis a ninguém nada,
sêde isenta.

ANJO

Oh, andai! Quem vos detém?
Como vindes para a glória
devagar!
Oh, meu Deus! Oh, sumo bem!
Já ninguém
se empenha nesta vitória
de se salvar!

Já cansais, alma preciosa?
Tão depressa descuidais?
Sêde esforçada!
Vivieis tão pressurosa
e ansiosa
se visseis quanto ganhais
nesta jornada!

Caminhemos, caminhemos.
Esforçai-vos, alma santa
e esclarecida!

Afasta-se o anjo e volta satanás:

DIABO

Que intenções de atos e obras
tão supremas!
Para que tamanha pressa?
Viva a vida!

Andas desmoralizada,
descalça, pobre, perdida.
Em conclusão:
não levais de vosso, nada;
amargurada
assim passais esta vida,
sem razão.

Vestí agora esta estola,
dai-me o braço. Por aqui.
Deixai ver:
como vindes tão real!
Isto assim

me parece bem a mim:
caminhai!
Bons calçados precisais,
de Valença, ei-los aqui.
Agora bem mais mulher
pareceis;
pondo os braços donairosos;
bem assim;
passeiai-vos bem pomposa.
Daqui para ali. De lá
para cá.
Dai largas à fantasia.
Agora ficais formosa
como a rosa;
tudo em vos bem pôsto está.
Descansai.

Volta o anjo e diz à alma:

ANJO

Que andas aqui fazendo?

ALMA

Faço o que vejo fazerem
pelo mundo.

ANJO

Alma, vos estais perdendo;
correndo ides sucumbir
nas profundas.
Na estrada em que caminhais,
andais andando pra trás
e de lado;
Porque quereis escolher
como guia
o corsário Satanás
nesta via?

Oh, caminhei com cuidado,
que a Virgem gloriosa
vos espera.
Deixais vosso principado
deserdado?
Enjeitais a vossa Glória
e a grande Pátria?
Descalçai-vos desde agora,
tais estofos são sobejos,
ides sobrecarregada.

Não vos tome a morte agora
por fidalga,
nem sejais com tais desejos
sepultada.

ALMA

Andemos, Dai vossa mão.
Andai vós que eu andarei (1)
quando puder.

Adianta-se o anjo e volta o diabo:

DIABO

Tôda a coisa com razão
tem seu tempo,
senhora, eu vos exporei
meu parecer.
Ainda é tempo de folgar
e idade de prosperar,
e ainda há oportunidade
de ordenar, e triunfar,
e ganhar,
e adquirir prosperidade
quanto puder.

Ainda é cedo para a morte;
há tempo de arrepender
e ir ao céu.
Andai ao modo da côrte,
desta sorte
fulgure a vossa aparência
que para isto nasceu.
O ouro para que é?
E as pedras preciosas,
e os brocados?
E as sêdas, para que?
Podeis crer
que as damas mais venturosas
foram dadas.

Vêdes aqui um colar
de ouro bem esmaltado
e dez anéis:
agora podeis casar
e namorar.
Neste espelho vos vereis
e sabereis
que não vos hei de enganar.

(1) A Alma hesita entre as duas propostas. Ir com o Anjo ou permanecer com as delícias do mundo.

Senhor, ide-vos embora
que remédio não encontro
a êsse mal.

ANJO

Dai dois passos por agora
até onde mora
a que tem o linimento
celestial.
Ireis ali repousar,
comereis alguns bocados
de alimento,
que a hospedeira é sem par
em curar
os que vêm atribulados
e em lamento.

ALMA

E longe?

ANJO

Aqui muito perto
Fôrças! Não vos entregueis,
e andemos,
que ali tudo tem consêrto
muito certo:
de tudo o que querereis,
heis de ter

A hospedeira tem tal graça,
far-vos-á tantos favores!

ALMA

Quem é ela?

ANJO

E a Santa Madre Igreja
e os seus Santos Doutôres,
ide a ela.
De lá saireis aliviada,
cheia do Espirito Santo,
e renovada.
O alma, sêde esforçada!
Mais um passo
que não tendes de andar tanto
para o enlace.

E poreis êstes pingentes,
em cada uma orelha vossa,
bem assim:
que as pessoas diligentes
são prudentes.
Agora vos digo eu
que vou contente daqui.

ALMA

Ah, como estou preciosa,
tão digna para servir,
tão santa para adorar.

ANJO

Oh, alma desapiedade,
porfiada!
Mais me valera fugir
de vós, do que vos guardar!
Pondes terra sôbre terra,
que êsses ouros terra são.
Ó Senhor,
porque permites tal guerra,
que desterra
ao reino da perdição
teu labor!

Ieis desembaraçada
e mais livre, anteriormente,
para andar!
Agora estais carregada
e enredada
com coisas que à derradeira
hão de ficar.
Tudo isso se descarrega
no pôrto da sepultura.
Alma santa, quem vos cega,
vos engana e vos carrega
nessa vã desventura?

ALMA

Isto não me pesa nada,
mas a fraca natureza
me embaraça;
já não posso dar um passo
de cansada.
Tamanha é a minha fraqueza
sem a graça!

DIABO

Um momento! Aonde ides?
Andar com tão grande pressa
já é tolice.
Como! Vós o que pensais?
Consentis
em viver na Igreja antes
da velhice?
Dai-vos, dai-vos ao prazer,
que há muito tempo nos anos
que virão.
Quando a morte aparecer,
seja lá como vier,
perdoar-se-ão quantos danos
a alma tem.
Zelai por vossa fazenda:
tendes umas escrituras
de uns casais
com os quais perdeis grande renda.
É contenda
que deixaram não bem clara
vossos pais.
É demanda muito simples,
litígios que são vencidos
num segundo.
Tratai disso terça-feira,
de maneira
a que não fiquem perdidos:
tende juízo.

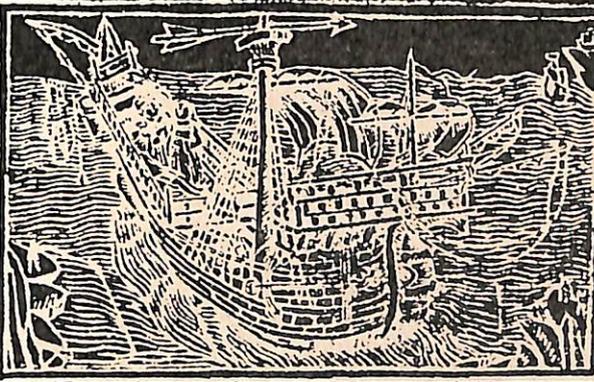
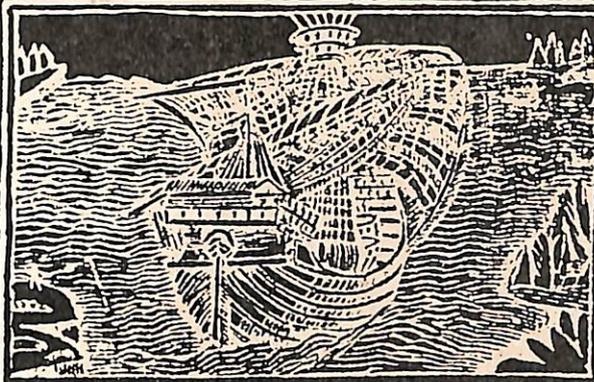
ALMA

Cala, por amor de Deus!
Deixai-me, não me persigas.
Já é bastante
estorvares os herdeiros
dos altos céus.
Nesta luta vai-se a vida
num instante.
Deixa-me remediar
o que tu prejudicaste,
tão cruel;
pois daqui não posso andar
nem chegar
ao lugar que me curasse
dêste mal.

ANJO

Vêdes aqui a pousada
verdadeira e bem segura
a quem quer vida.

**Tragicomedia alegorica
del parayso y del infierno.**



**Moral representaci6n del diuerso
camino que hazen las animas partiendo desta presente v
da figurada por los dos nauos que aqui parecen: el vno
del cielo y el otro del infierno. Cuya substitucion y ma
terta en el argumento dela obra se puede ver. 1539.**

ROSTO DE UMA EDIÇÃO DE BURGOS, 1539, DA REDACÇÃO
CASTELHANA DA *Barca do Inferno*

(Biblioteca Nacional de Madride — Marca R 9419)

IGREJA

Oh, como vindes cansada,
e carregada!

ALMA

Venho pela desventura
amortecida.

IGREJA

Quem sois? Para onde andais?

ALMA

Não sei para onde vou,
sou selvagem,
sou alma que praticou
culpas mórtais
contra Deus que me criou
a sua imagem.

Sou a triste, sem ventura,
criada resplandescente
e preciosa.
Angélica em formosura
e, por essência,
como raio reluzente
luminosa.
E por minha triste sorte
e diabólicas maldades
violentas,
estou mais morta que a morte,
sem mais graça,
carregada de vaidades
peçonhentas.

Sou a triste sem remédio
pecadora obstinada,
e insistente,
pela triste culpa minha
tão mesquinha,
para o mal tôda inclinada
e em deleite.
Desterrei da minha mente
os meus perfeitos enfeites
naturais.
Não me conservei prudente,
mas contente
desfilei com feios trajes
mundanais.

A cada passo perdi
em lugar de merecer;
eu sou culpada.
Tende piedade de mim
que não me conheci,
perdi o meu inocente ser
e sou danada.
E, por maior pesar, sinto
não poder me arrepende
quanto queria;
que meu triste pensamento
sendo inseto,
não me quer obedecer
como fazia.

Socorrei, boa senhora,
que a mão de Satanás
me tocou,
e estou tão fora de mim,
que agora
nem sei se para frente ou para trás,
nem como vou.
Fortalecei-me a fraqueza
com sagrado mantimento,
que pereço,
por vossa santa nobreza
que é franqueza;
porque o meu merecimento
bem conheço.

Reconheço-me culpada
e confesso para vós
minha culpa.
Senhora, quero pousada,
dai passada;
pois quem padeceu por nós
nos desculpa.
E mandai-me agasalhar
com a capa dos desvalidos,
Igreja Madre.

IGREJA

Vinde aqui vos assentar,
de vagar,
que os manjares são tratados
por Deus Padre.
Santo Agostinho doutor,
Jerônimo, Ambrósio, Tomás,
meus pilares,
me servem por meu amor,
cada qual melhor,

e tu, alma, apreciarás
meus manjares.
Vamos à Santa cozinha:
que esta alma volte a si
e mereça
chegar para onde caminha.
E se em êrro se detinha,
já que Deus a trouxe aqui,
não pareça.

*Enquanto se passa essas coisas, Satanás
com esgares e caretas. Vem outro Diabo e
diz:*

DIABO II

Que andas desassossegado!

DIABO I

Ardo em chamas de pesar.

DIABO II

Que sucede?

DIABO I

Ando tão desatinado
e enganado,
que não *encontre* repouso
que me sirva.
Tinha uma alma conquistada
já para o tempo infernar,
muito acesa.

DIABO II

E quem a levou forçada?

DIABO I

O da espada.

DIABO II

A mim fêz êle outra tal
burla como essa.

Tinha outra alma já vencida
a ponto de se enforcar,
de desesperada,
a nós tôda oferecida,

e em ponto para levar
arrastada;
e êle a deixou em tal pranto
que as lágrimas escorriam
pela terra;
e eu então blasfemei tanto,
que os meus gritos retiniam
pela serra.

Reconheço que perdi,
outro dia ganharei
e ganharemos

DIABO I

Irmão, eu não penso assim,
pois a alma voltarei
e veremos.
Torná-la-ei a afagar
depois que ela sair fora
da igreja
e recomeçar a andar;
hei de sondar
se venceram mesmo, agora,
esta peleja.

ALMA

Vós não me desampareis
Senhor meu Anjo da Guarda:

ALMA COM O ANJO

O incrédulos
inimigos, que quereis,
que já estou livre do ódio
de meu Deus,
Deixai-me já, tentadores,
neste banquete prezado
do senhor,
que alimenta os pecadores
com as dores
do Cristo Crucificado,
redentor.

*Nesta passagem, estando a alma assentada
à mesa, e o anjo junto com ela, de pé,
vêm os doutôres com quatro bacias de
cozinha, cobertas, cantando, VEXILLA
REGIS PRODEUNT. E, postas na mesa,
Santo Agostinho diz:*

AGOSTINHO

Vós, senhora convidada
nesta ceia soberana
e celestial,
tendes de ser apartada
e preservada
de tôda coisa mundana
e terrenal.
Cerrai os olhos corporais,
deitai por terra os profanos
apetites,
dós sendeiros infernais;
pois buscais
os caminhos bem guiados
dos contritos.

IGREJA

Benzei a mesa vós, Senhor,
e para consolação
da convidada,
seja a oração de dor
sôbre o teor
da gloriosa Paixão,
consagrada.

E vós, alma, rezareis,
contemplando as vivas dores
da Senhora:
vós outros respondereis,
pois fôstes intercessores
até agora.

ALMA

(Oração, para Santo Agostinho)

Alto Deus maravilhoso,
que êste mundo visitaste
em carne humana,
neste vale temeroso
e lacrimoso
tua glória nos mostraste
soberana;
e teu filho delicado,
mimoso por divindade
e natureza,
por todo o corpo chagado,
e flagelado,
por nossa fragilidade
e vil fraqueza!

Oh, Imperador celeste,
Deus tão alto e poderoso.
essencial,
que pelo homem que criaste
ofereceste
teu estado glorioso
de ser mortal.

E tua filha, mãe e espôsa,
Horta nobre, flor dos céus,
Virgem Maria,
mansa pomba gloriosa,
tão chorosa
quando o seu Deus padecia!
Oh, lágrimas preciosas,
do virginal coração
destiladas,
correntes das dores vossas,
com os olhos da perfeição
derramadas!

Quem uma pudesse ver,
vira claramente nela
aquela dor,
aquela pena e padecer,
com que choráveis, donzela,
vosso amor.
Quando vós, amortecida,
se lágrimas vos faltaram,
não faltava
a vosso filho e vossa vida
chorar as que lhe ficaram
de quando orava.
Porque muito mais sofria
pelos seus padecimentos
assim vistos;
mais que quanto padecia,
lhe doía
e dobrava vosso mal
seus tormentos.

Se se pudesse dizer
se se pudesse rezar,
tanta dor,
se se pudesse fazer
podermos ver
como estáveis junto à cruz
do Redentor!
Oh, formosa face bela!
Oh, resplendor divinal!
Que sentistes
vendo o lenho levantado
e cravado

o filho celestial
que paristes?

Vendo por cima da gente
assomar vosso confôrto
tão chegado,
pregado tão cruelmente,
e vós presente,
vendo que éreis mãe do morto
injustiçado.
O rainha delicada,
santidade escurecida,
quem não chora
em ver morta e debruçada
a advogada,
a fôrça da nossa vida?

AMBRÓSIO

Isto chorou Jeremias
sôbre o monte de Sião
noutro tempo,
porque sentiu que o Messias
era nossa redenção.
E chorava a sem ventura
infeliz Jerusalém
homicida,
matando, contra natura,
seu Deus nascido em Belém,
nesta vida.

JERÔNIMO

Quem vira o Santo Cordeiro
enrte os lobos humilhado,
escarnecido,
julgado para o martírio
do madeiro,
seu rosto alvo e formoso
tão cuspidos!

(Agostinho benze a mesa)

A Bênção do Padre Eterno,
e do Filho que por nós
sofreu tal dor,
e o Espírito Santo, igual
Deus imortal,
ó convidada, benza a vós
por seu amor.

¶ Acabou se de empriimir esta copilaçom das obras de Gil vicente em Lisboa
em casa de Joam Alvarez impressor del Rey nosso senhor na vniuersidade de Co
lmbra aos .xij. dias do mes de Setembro de A. D. M. Lxij. annos. Tam nestes ca
bos assinados todos os liuros por Luis vicete, por se nã poderẽ empriimir
nem vender outros per outras pessoas que nam tem o preuilegio
de sua alteza que no principio vay impresso, porque soomẽ
te os que forem assinados se conheceram serẽ desta im-
pressam e per licença da pessoa a quem se o pri-
uilegio concedeo. Achar se ham neste liuro
algũs erros, assi de faltas de letras, como
tãbem algũas mudadas: por em samtã
conhecidos os erros, que facilmen
te poderaa o discreto lector su-
prilos. E portanto se nam
faza quierrata delles
porq̃ parece q̃ yz
buscar o erro
aofim do
liuro
hecousa muy prolira.
Luis D̃eo.

Colofon da primeira edição (1562) das Obras de Gil Vicente
Com assinatura de Luís Vicente

IGREJA

Trazei água para as mãos.

AGOSTINHO

Vós vos haveis de lavar
nas águas da vossa culpa,
e bem lavada
vos haveis de aproximar
a enxugar
numa toalha formosa
bem bordada
com o fio das veias puras
da Virgem, mãe do nascido
Filho, sem mágoa,
torcido com amarguras,
às escuras
com grande dor guarnecido
e acabado.
E os olhos não secareis,
que o não consentirão
os tristes pontos tramados;
tais pontos encontrareis
do direito e do avêso,
que romperá o coração
em pedaços.
Vereis o triste bordado
natural,
com tormentos prespontado,
e figurado
Deus criador em figura
de mortal,

À toalha de que se fala aqui é a Verônica, a qual Santo Agostinho tira dentre as bacias e mostra à Alma e à madre igreja e os doutôres lhe rendem adoração de joelhos cantando SALVE SANTA FACIES. Acabando, diz a madre igreja:

IGREJA

Venha a primeira iguaria.

JERÔNIMO

Esta iguaria primetra
foi, Senhora,
cozida sem alegria
em triste dia,

ó crueldade cozinheira
e matadora.
Comereis com sal e salsa
de prantos de muita dor;
porque os ombros
de Messias divinal,
santo sem mácula,
foram por amor de nós
flagelados.

*Esta iguaria de que se fala aqui são os
açoites, que são tirados, neste momento,
das bacias, e apresentados à alma, e todos
de joelhos cantam AVE FLAGELLUM.
Acabando, diz Jerônimo:*

JERÔNIMO

Este outro manjar segundo
é iguaria
que haveis de degustar
ao contemplar
a dor que o Senhor do mundo
padecia
para vos remediar.
Foi tormento imprevisível
que aos miolos lhe chegou
e consentiu
para suprir o juízo
que a vosso juízo faltou;
e para ganhades paraíso
é que penou.

*Esta iguaria segunda de que se fala
aqui é a coroa de espinho. Neste momento
a tiram das bacias e de joelhos os santos
doutôres cantam AVE CORONA ESPI-
NEARUM. Acabando diz a madre igreja:*

IGREJA

Adiante na liturgia.

JERÔNIMO

Este terceiro manjar
foi cozido
em três estigmas de dor,
cada qual maior,
com a lenha do madeiro
mais sagrado.

IGREJA

Trazei água para as mãos.

AGOSTINHO

Vós vos haveis de lavar
nas águas da vossa culpa,
e bem lavada
vos haveis de aproximar
a enxugar
numa toalha formosa
bem bordada
com o fio das veias puras
da Virgem, mãe do nascido
Filho, sem mágoa,
torcido com amarguras,
às escuras
com grande dor guarnecido
e acabado.
E os olhos não secareis,
que o não consentirão
os tristes pontos tramados;
tais pontos encontrareis
do direito e do avêso,
que romperá o coração
em pedaços.
Vereis o triste bordado
natural,
com tormentos prespontado,
e figurado
Deus criador em figura
de mortal,

À toalha de que se fala aqui é a Verónica, a qual Santo Agostinho tira dentre as bacias e mostra à Alma e à madre igreja e os doutôres lhe rendem adoração de joelhos cantando SALVE SANTA FACIES. Acabando, diz a madre igreja:

IGREJA

Venha a primeira iguaria.

JERÔNIMO

Esta iguaria primeira
foi, Senhora,
cozida sem alegria
em triste dia,

ó crueldade cozinheira
e matadora.
Comereis com sal e salsa
de prantos de muita dor;
porque os ombros
de Messias divinal,
santo sem mácula,
foram por amor de nós
flagelados.

*Esta iguaria de que se fala aqui são os
açoites, que são tirados, neste momento,
das bacias, e apresentados à alma, e todos
de joelhos cantam AVE FLAGELLUM.
Acabando, diz Jerônimo:*

JERÔNIMO

Este outro manjar segundo
é iguaria
que haveis de degustar
ao contemplar
a dor que o Senhor do mundo
padecia
para vos remediar.
Foi tormento imprevisível
que aos miolos lhe chegou
e consentiu
para suprir o juízo
que a vosso juízo faltou;
e para ganhades paraíso
é que penou.

*Esta iguaria segunda de que se fala
aqui é a coroa de espinho. Neste momento
a tiram das bacias e de joelhos os santos
doutôres cantam AVE CORONA ESPI-
NEARUM. Acabando diz a madre igreja:*

IGREJA

Adiante na liturgia.

JERÔNIMO

Este terceiro manjar
foi cozido
em três estigmas de dor,
cada qual maior,
com a lenha do madeiro
mais sagrado.

Come-se com amargura
porque a Virgem Gloriosa
viu preparar:
viu cravarem com crueza
sua riqueza,
e sua pérola preciosa
viu furar.

*Nesta passagem tira Santo Agostinho
os cravos e todos de joelhos cantam DULCE
LIGNUM, DULCIS CLAVUS. Acabando
adoração diz o anjo à alma:*

ANJO

Renunciai aos ouropéis
que êste manjar não se come
como pensais.
Para as almas são inúteis
meios fúteis
de não caírem em si
os mortais.

*Deixa à alma os vestidos e as jóias que
o demônio lhe dera, e diz Agostinho:*

AGOSTINHO

Alma bem aconselhada
que a cada um dais o que é seu,
o da terra à terra,
agora ireis despojada
pela estrada,
porque venceste com fé
forte guerra.

IGREJA

Venha essa outra iguaria

JERÔNIMO

E iguaria de tal forma
esmerada,
de fundamental valia
e tal mente
que na mente divinal
foi temperada
Por mistério preparada,
no sacrário virginal

resguardada,
de divindade cercada
e consagrada,
depois ao Padre eternal
ofertada.

Apresenta São Jerônimo à Alma um crucifixo que tira dentre os pratos. Os doutores o adoram cantando DOMINE JESUS CHRISTIE. Acabando diz a Alma:

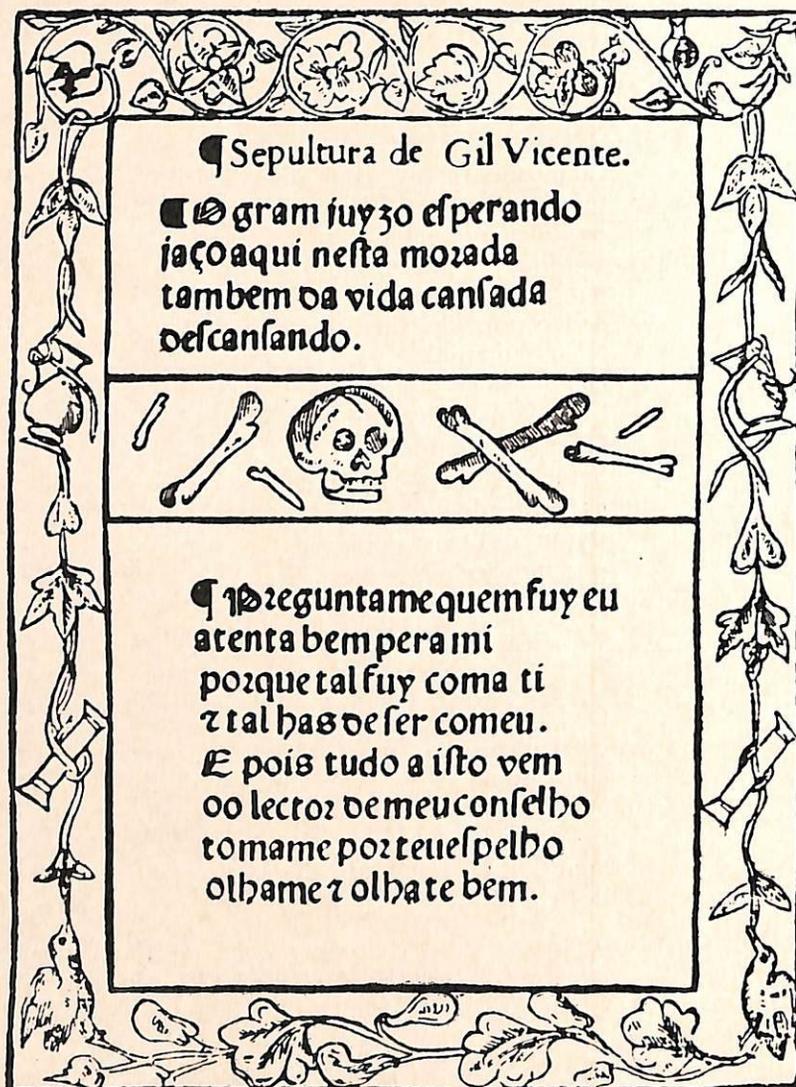
ALMA

Com que fôrças, com que espirito
te ofertarei meus louvores,
eu que sou nada,
vendo-te, Deus infinito,
tão aflito,
padecendo de tais dores,
e eu culpada!
Como estas tão quebrantada,
Filho de Deus immortal!
Quem te matou?
Senhor, a cujo mandado,
és justicado
sendo o Deus universal
que nos criou.

AGOSTINHO

O fruto dêste jantar,
que neste altar vos foi dado
com amor,
iremos todos buscar
no pomar
aonde está sepultado
o Redentor.

E todos, com a Alma, cantando TE DEUM LAUDAMOS vão adorar o Santo Sepulcro.



¶ Sepultura de Gil Vicente.

¶ O gram fuy zo esperando
jaço aqui nesta morada
tambem da vida cansada
descansando.



¶ Perguntame quem fuy eu
atenta bemp era mi
porque tal fuy coma ti
z tal has de ser comeu.
E pois tudo a isto vem
oo lector de meu conselho
tomame por teu espelho
olhame z olha te bem.

ANCHIETA



PADRE J. d'ANCHIETA

A POESIA DRAMÁTICA DE ANCHIETA

Leodegário A. de Azevedo Filho

A poesia dramática de Anchieta se compõe de peças de circunstâncias, escritas por ocasião de efemérides religiosas, para atender aos fins didáticos da catequese. O seu público era constituído de indígenas, soldados, colonos, marujos e comerciantes, ou seja, habitantes permanentes ou eventuais das primitivas aldeias, criadas sobretudo por Mem de Sá, nas origens de nossa civilização. Daí a razão por que, em geral os autos e peças jocosas eram polílingües, pois se dirigiam a um público lingüísticamente heterogêneo. Importantes também são os autos apenas em tupi, especialmente dedicados ao silvícola, que era o objeto principal da catequese. Sabido é, com efeito, que o índio brasileiro manifestava, como qualquer povo primitivo, acentuado gôsto pelas representações, pela dança e pelo canto acompanhado de instrumentos rudimentares. Habilmente, pois, Anchieta explorou essas tendências naturais do habitante da terra, inculcando nêle, através de pequenos jogos dramáticos, não apenas a moral católica, mas o respeito aos principais dogmas da Igreja. A propósito, escreve Claude Henri Frêches: "Em somme, c'est une leçon de catéchisme en images, dynamique plus que savante, mais non dépourvue d'habilité. On pourrait encore avancer que ces drames constituent des embryons de pièces à thèse ou de comédies de moeurs: ces deux aspects se réunissent d'ailleurs volontiers en un même *auto*." (1)

A mesma observação, no que se refere ao gôsto dos índios pelas representações, se encontra em livro ainda inédito do professor Joaquim Ribeiro, intitulado *A Estética Jesuítica*, cujos originais tivemos a honra de examinar, e também no livro *Estética da Língua Portuguesa*, do mesmo autor, em particular no capítulo intitulado "Teatro Sacro no Período Colonial". (2). Aí se lê que não foram Aspicuelta Navarro e José de Anchieta os únicos dramaturgos de nosso primeiro século, como se pensa. Já um cronista antigo se referia assim a autos de Anchieta: "E foi desta maneira, desejando o Padre Provincial Manuel da Nóbrega evitar alguns abusos que com *autos pouco decentes se faziam nas Igrejas*, encomendou ao irmão José que fizesse uma obra devota, para se representar na véspera da Circuncisão, e *como entre os portugueses tinham alguns pasos na língua da terra*, ajuntou-se a ouvi-la tôda a capitania". (p. 262).

Vê-se portanto, que havia *autos pouco decentes* que eram representados inclusive nas Igrejas, os teatros da época, talvez escritos por leigos. Nasce o teatro anchietano, conseqüentemente, para substituir as peças leigas, com finalidade moralizadora. Eram, os autos de catequese, simples variantes dos autos de devoção vindo êstes últimos da tradição medieval. Também foram escritos, por Gil Vicente, autor pré-clássico, que aliás exerceu visível influência na técnica de Anchieta.

Mas o que o jesuíta explorava, antes de tudo, era o ritual dramático do silvícola, em particular dos tupis-guaranis. Atualmente, observa Joaquim Ribeiro, através dos estudos do ilustre antropólogo Alfred Métraux (*La religion des tupinamba et ses rapports avec celle des autres tribus tupi*

guarani e La civilization materielle des tribus tupi-guarani), dispomos de fontes científicas que nos levam ao levantamento dos traços principais da cultura tupi-guarani. Em tais obras, em particular na primeira, vemos que os índios eram dados a práticas mágicas, entre elas um verdadeiro espetáculo de "marionette" feito por um pajé (feiticeiro) com o fim mágico da multiplicação das sementes; uma espécie de procissão ou dança para vir a chuva, que os tupinambás do Maranhão praticavam a conselho do pajé; e, por fim, uma cerimônia mágica que favorecia a produção do algodão, uma espécie de magia imitativa. Alie-se a isso a tendência espontânea do selvagem, também assinalada por Métraux, para o canto e para a dança, e temos os principais fatos de que os jesuítas tiraram o máximo proveito nos autos de catequese. É a pré-história do teatro brasileiro. E, na tradição da coreografia dramática dos indígenas, o nosso folclore registra o folguedo denominado "Os Caboclinhos", numa área que vai do Nordeste a Minas Gerais. Eis a descrição da dança, no *Cancioneiro do Norte*, de Rodrigues de Carvalho: "Entre êsses folguedos típicos, convém destacar os *caboclinhos*, restos de diversão indígena: dezesseis ou vinte figuras com o rosto pintado a açafraão, ostentando trajes de cores berrantes, com enfeites de espelinhos e penachos à cabeça, empunham arcos com flechas, que são manejados ao som de um tambor e de uma gaita. Simulam um combate, como tribos inimigas". E observa Joaquim Ribeiro, em livro inédito já citado: "A êsse *leit-motiv* ameríndio aliaram-se diversos influxos de elementos portugueses e elementos negro-africanos; aparecem rei, prainha, o matroá (bôbo), o birica e cantos em língua bunda. Em Diamantina, os principais personagens dos *Caboclinhos* são: cacique, caciquinho, cacicona, mamãe-vovó, papai-vovô e capitão-pó.

Nada mais fizeram os jesuítas, portanto, através dos autos de catequese, do que explorar tendências naturais espontâneas dos silvícolas, exercendo indiscutível influência no sentido da moralização dos costumes e da implantação da fé católica nas aldeias. Nos adros das igrejas, identificaram-se a demonologia tupi e a demonologia medieval, com proveito para a catequese, desviando-se a assombração do selvagem para uma valorização cristã. Nem faltava aos autos o ilusionismo cênico próprio do Barroco, inclusive com tiro de arcabuz no palco, como no Auto de Santa Úrsula. E se os autos de catequese, em relação aos autos de devoção do período medieval, empobreceram-se do ponto de vista das discussões teológicas, nem por isso deixaram de exercer profunda influência moralizadora no seio das populações agrupadas em aldeias, condenando os costumes dissolutos e difundindo a fé religiosa. Era uma espécie de teatro-catecismo, simples em seu conteúdo, mais dinâmico que erudito, sem deixar de ser hábil, como assinala Frêches, em trecho já transcrito.

Os dogmas da Igreja e a moral católica, através de pequenos jogos dramáticos, se tornaram mais acessíveis à compreensão do silvícola. E nêles o espírito Barroco se reflete no sentido da revalorização do medievo, no que êste tinha de mais puramente espiritual, em face dos costumes dissolutos de colonos e degredados do reino, em promiscuidade com a poligamia indígena. As penas do inferno, o mêdo da morte com pecado na alma, o demônio, tudo isso concorria para formar o dualismo conflitual próprio do Barroco, traços que se depreendem nos autos de catequese, como já assinalou Afrânio Coutinho. (3)

Eis o que escreve, baseado em conclusões de Sérgio Buarque de Holanda: "1) As raízes da literatura jesuítica mergulham no fundo tradicional da literatura peninsular, quer no que tange às formas poéticas, quer às

dramáticas, estas últimas ligando-se à escola de Gil Vicente, e as primeiras participando do ambiente espiritual da Idade Média por suas características externas — metro e estrofe — e pela natureza de sua inspiração. Essas formas tradicionais eram adaptadas pelos jesuítas onde o exigiam as necessidades da catequese o ensino, mas serviam de instrumento admirável para atingir as almas simples não contaminadas do italianismo erudito do Renascimento. (É bem de ver que essa observação do escritor brasileiro coincide com as de Croll, Sommerfeld e outros a respeito da herança medieval de muitas formas que a literatura barroca expôs na Europa); 2) Esse caráter tradicional aparente não é incompatível com o espírito da sociedade e da literatura barrocas. Ao contrário, esse tradicionalismo adapta-se às finalidades precisas e urgentes da Companhia, a propagação da Fé; 3) Com esse intuito, os jesuítas lançaram mão de recitativos e representações dramáticas, hábeis veículos de penetração nas almas, para exacerbar a devoção no crente, suscitar o remorso no pecador, a regeneração dos infiéis, a conversão dos gentios e pagãos. (A técnica foi usada em toda parte, e, se não teve em Portugal, Espanha e França repercussão fora do âmbito escolar, já vimos que na Alemanha influiu na vida literária geral e na própria criação poética e dramática. No Brasil, não será demais afirmar a importância que teve agindo sobre toda a população, criando o gosto literário e certas qualidades perduráveis de nossa mentalidade, ao introduzir, como assinala Buarque de Holanda, na nossa cultura espiritual, o pendor para a pompa, o luxo, o brilho exterior e o artifício); 4) Inspirada nos ensinamentos de Santo Inácio, a arte dos jesuítas consistiu acima de tudo em tocar diretamente os corações sem precisar convencer por meio de raciocínios abstratos, e falando a língua chã do povo, e até recorrendo às palavras e ritos dos infiéis, quando não em desacôrdo com as normas católicas. O intuito era conquistar a imaginação primeiro, predispondo-a a aceitar os argumentos intelectuais, e a imaginação conquistava-se através dos sentidos, pela representação visível, audível, tangível, da morte, dos pecados, do demônio, do castigo perpétuo, despertando nos ouvintes e catecúmenos o temor e o terror da morte e do inferno, a fim de os levar à aceitação das verdades da Fé. Para isso, as formas literárias tradicionais eram metamorfoseadas pela pompa, o luxo, o aparato, o artifício; 5) Ao lado da conquista para a Igreja, essa literatura teve o efeito de incutir uma concepção do mundo: ao mesmo tempo que expõe o grandioso e o pomposo das coisas terrenas, procura mostrar a inanidade destas coisas. Fritz Strich dá como o ponto de partida da arte e literatura barrocas o sentimento da fugacidade do tempo acompanhado da nostalgia da eternidade. E para conquistar os corações humanos à idéia da *vanitas*, usam a mesma *vanitas* pela pomposa ostentação de aparências perecíveis. Mas a noção da vaidade e caducidade das coisas mundanas tem por corolário a idéia da morte, o mêdo de morrer e o pavor do inferno, que essa literatura procura manter acesos nos corações. (Eis aí aquilo que no curso deste trabalho foi definido como o dualismo barroco, a contradição inerente à alma barroca, atraída sempre por forças contrárias. No caso, essas forças são o Céu e a Terra, que enchem de sua polaridade a literatura espanhola barroca, e que são tão importantes, por exemplo, no pensamento do nosso Vieira. Por outro lado, a noção da vaidade das coisas mundanas é bem típica da literatura barroca, particularmente, da espanhola, para qual, Calderón à frente, a vida é um sonho, senão um pesadelo, e deve-se insistir no exemplo espanhol por ser êle de valor geminal no barroco, e pela atração que exercem na mente luso-brasileira da época).” (pp. 132/133).

Nenhuma influência do Renascimento, por conseguinte, o teatro de Anchieta revela. As suas fontes vêm da tradição medieval, como provou Joaquim Ribeiro, e se exprimem através do espírito barroco, que a Companhia de Jesus, aliada à Contra-Reforma, implantou na mentalidade jesuítica. Apenas não aparece na simplicidade da língua literária de Anchieta, em peças destinadas sobretudo aos indígenas, muita ênfase na pompa e no brilho a que se referem Sérgio Buarque de Holanda e Afrânio Coutinho. Os fins didáticos da catequese exigiam simplicidade de expressão. Pompa, brilho e artifício, entretanto, aparecem nos grandes poemas latinos, um dedicado à Virgem e outro à consagração dos feitos de Mem de Sá, como já demonstramos. O teatro, naturalmente, se filia à vertente inicial da Contra-Reforma, no sentido de repopularização das artes para levar o Catolicismo ao seio do povo. Arte, para o teatro jesuítico, é um instrumento didático, mais próximo da simplicidade que da complexidade, porque se trata de um teatro "engagé", deliberadamente comprometido com os fins religiosos da catequese. Nem seria possível que os autos excedessem a capacidade intelectual de seu público primitivo, composto de índios, colonos, soldados, marujos e comerciantes. Trata-se, pois, de um teatro popular por excelência, marcado pelo sincretismo de duas culturas bem diversas. E isso afinal lhe dá essência brasileira, embora redigido em técnica hispano-portuguêsa.



(1) Cf. Claude Henri Frèches. "Le théâtre du Anchieta. Contenu et Structure". In: *Annali* (sezione romanzā). III, I, Napoli, Instituto Universitario Orientale, 1961, p. 49.

(2) Cf. Joaquim Ribeiro *Estética da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro, Editôra S.A. A Noite, s/d., p. 260 ss. Ver 2.^a edição, J. Ozon Editor, 1964.

(3) Cf. Afrânio Coutinho. *Aspectos da Literatura Barroca*. Rio de Janeiro, 1950.

JOSÉ DE ANCHIETA: O AUTO DE SÃO LOURENÇO

Walmir Ayala

BASTARIA a leitura dêste auto de José de Anchieta, cujo tratamento de revitalização nos coube proceder, para se chegar à conclusão de ter sido êste poeta menor admirável, o primeiro poeta brasileiro, e nitidamente de caráter nacional. Mais nacional, sem dúvida, do que a maioria da versalhada parnasiana; ou tôda a transparência lunar, por vêzes magnífica, do simbolismo. Bem mais visceralmente nacional mesmo, do que grande parte da área modernista.

José de Anchieta poetou em Tupi-Guarani, escreveu a primeira gramática da língua de nossos silvícolas, escreveu para catequizar, exerceu a didática moral com um empenho e uma abnegação que nem lhe permitiram ser o poeta que talvez pudesse ter sido. Exerceu uma poesia participante, de ação direta, para uma audiência determinada e precária: de um lado o índio de inteligência curta e lenta, de outro o português grosseiro, lançado à aventura da colonização, coisa que jamais teria atraído as elites. Assim José de Anchieta, no afã de manter a ordem, de equilibrar o comportamento social numa região selvagem, usou do teatro. Usar é bem o termo, o que fez de um gênero possivelmente artístico, o escravo de uma teoria, de uma lição, de uma advertência.

Tomando-se em consideração ainda a espécie de audiência a que era endereçado êste teatro, pode-se compreender suas deficiências. O índio estava diante de um espetáculo inédito, ouvia através dêle as máximas fundamentais do respeito, da contenção, do temor de Deus e do amor à terra. Isto lhe era ministrado em versos em sua própria língua, com o primarismo desta língua, com a simplicidade das imagens e da narrativa que esta língua admitia. Mais ainda, — o processo de repetição, até cansar, até incutir nas cabeças dos catequizados as verdades cristãs, está evidentemente explorado, e constitui um dos prejuízos do texto, teatralmente falando.

A possível monotonia de longos discursos em que se repete por todos os meios a idéia da condenação ao inferno, suas torturas infinitas, do julgamento terrível de Deus cuja justiça é implacável, do horror ao pecado cujo breve prazer acarreta um sem fim de desgraças, esta monotonia está evidente, e desafia o diretor de cena, no sentido de transfigurá-la em movimento e verdade. Ao lado do primarismo do texto em Tupi e Guarani, está a cintilação do texto em espanhol, bem mais breve, e certamente endereçado a esta pequena elite possivelmente presente na época. A diferença flagrante. A parte castelhana é bem mais literária, elegante, lapidada. Exemplifiquemos. Vejamos a abertura do auto, que é um ato primeiro composto de cinco quartetos apenas. Trata-se da cena do martírio de São Lourenço. Uma rubrica muito primária indica que é cantado por muitas vozes o poema em questão, e que êste canto representa a voz do mártir São Lourenço:

Por Jesus, meu Salvador,
Que morre por meus pecados,
Nestas brasas morro assado
Com fogo do seu amor.

Bom Jesus, quando te vejo
Na cruz, por mim flagelado,
Eu por ti vivo e queimado
Mil vêzes morrer desejo.

Pois teu sangue redentor
Lavou minha culpa humana,
Arda eu pois nesta chama
Com fogo de teu amor.

O fogo do forte amor,
Ah, meu Deus, com que me amas,
Mais me consome que as chamas
E brasas, com seu calor.

Pois teu amor, pelo meu
Tais prodígios consumou,
Que eu, nas brasas onde estou,
Morro de amor pelo teu.

A exígua parte em português, comunga da mesma simplicidade elementar da parte em Tupi-Guarani, donde se deduz que o elemento português inculto era a maioria colonizadora. Anchieta não deixava de incutir, ao lado da catequese mais superficial (sem desdouro, pois era a que servia ao ouvido a que era endereçada) a crítica negativa aos franceses que disputavam com Portugal a ordem das conquistas, e com os quais os índios muitas vêzes se aliaram. Assim, ao lado das advertências religiosas, havia um trabalho político:

Fala do Anjo, referindo-se à conversão dos Tamoios (excerto)

Os franceses seus amigos,
inútilmente trouxeram
armas. Por nós combateram
Lourenço, jamais vencido,
e São Sebastião flecheiro.
Estes santos, em verdade,
das almas se compadecem
amparando-as, desvanecem
(Ó armas da caridade!)
do vício que as envilece.

Anchieta, repetimos, foi poeta brasileiro e nacional — escreveu no Brasil, em função dos problemas brasileiros, codificou a língua do nosso selvagem, poetou nesta língua; escreveu para ensinar o trabalho, a ordem, a fidelidade ao colonizador, a colaboração, o repúdio ao vício que corrói o progresso. Sacrificou assim seu estro à lição urgente e pesada de levantar as primeiras fortalezas de fé e consciência nacional. Vejamos o recado do Amor de Deus:

Ama a Deus, que te criou,
homem, de Deus muito amado!
Ama com todo o cuidado,
a quem primeiro te amou.

Seu próprio Filho entregou
à morte, por te salvar.
Que mais te podia dar,
se tudo o que tem te doou?

Por mandado do Senhor,
te disse o que tens ouvido.
Abre todo teu sentido,
porque eu, que sou seu Amor,
seja em ti bem imprimido.

O AUTO DE SÃO LOURENÇO, composto de 1493 versos, na contagem de M. L. de Paula Martins, apresenta 867 versos em Tupi, 595 em espanhol, 1 em guarani e 40 em português. Foi-nos confiado o trabalho de tornar vivo, para as platéias de hoje, este complexo linguístico. Tínhamos que adotar, de saída, o critério da unidade de texto, ou seja, reduzi-lo todo a José de Anchieta, poeta universal. Não dispunhamos de nenhum conhecimento a respeito das línguas Tupi e Guarani, a não ser sua aura fonética e bem visível, a possibilidade de reconhecer a sua metrificacão, ordem de rimas, etc. Ao lado nos era entregue a tradução literal de Maria de Lourdes de Paula Martins, abalizada estudiosa destes textos, e cuja colaboração tem aparecido em quase tôdas as edições oficiais do auto em questão.

Esta parte em Tupi-Guarani era, acentuamos, a mais extensa do Auto. Partimos então para a construção de uma terceira etapa: estruturamos um texto em português, dizendo com grande liberdade, a serviço da poesia, tudo o que a tradução prosaica (no bom sentido) de M. L. de Paula Martins indicava, e seguindo a orientação formal do texto original, cuja sonoridade flagrante e forte era como uma inspiração sempre. Aliando a isto a intuição poética que nos coube, e à qual não desprezamos em nenhum momento, tivemos o trabalho realizado. Somou-se à parte citada, a tradução dos versos em castelhano, de bem mais fácil solução, e os quarenta versos em português, nos quais não tocamos, tal a atualidade e clareza de suas linguagem. Nos esforçamos para dar ao todo resultante esta desejada unidade, tentando aproximar-nos o mais possível, da que seria a versão anchietana, caso tivesse usado o português como língua única.

Consola-nos ver, no resultado, uma harmonia mínima e indispensável, uma sólida claridade de expressão, capaz de transformar este autor, por tantos motivos vedado às platéias de hoje, num discurso singelo e modesto, apto a auxiliar na reconstrução cênica de uma época auroral em nossa história, e até a nos inscrever modestamente num panorama teatral do tempo em que foi escrito, com côres inéditas, tropicais, indomáveis, sonoras, barrocas, imprevisto papagaio de versos que nos projetasse seu grito primário e luminoso. A serviço disto estivemos, exatamente a serviço.

Pressente-se, no Auto, que o indígena estivera, antes da chegada dos portugueses, em boas pazes com o demônio, coisa eviednte na primeira fala de Guaixará, foi dos diabos:

Esta virtude estrangeira
me irrita sobremaneira.
Quem a teria trazido,
com seus hábitos polidos
estragando a terra inteira?

Só eu
permaneço nesta aldeia
como chefe guardião.
Minha lei é a inspiração
que lhe dou, daqui vou longe
visitar outro torrão.

Quem é forte como eu?
Como eu, contentado?
Sou diabo bem assado,
a fama me precedeu:
Guaixará sou chamado.

Meu sistema é bem viver.
Que não seja constrangido
o prazer, nem abolido.
Quero as tabas acender
com meu fogo preferido.

É claro que Anchieta ressaltou como um dos sinais do demônio a aliança dos Tamoios com os franceses. Os demônios, vitoriosos mas apreensivos, confraternizam certos de sua vitória, a do sensualismo sobre a virtude. O diálogo dos demônios é do mais absoluto terror. Só inquieta ao ajudante mor de Guaixará a presença de São Lourenço e São Sebastião:

AIMBIRÊ

É bem difícil tentá-los.
Seu valente guardião
me amedronta.

GUAIXARÁ

E quais são?

AIMBIRÊ

É são Lourenço a guiá-los,
de Deus fiel capitão.

GUAIXARÁ

Qual? Lourenço o consumado
nas chamas qual somos nós?

AIMBIRÊ

Esse.

CUAIXARÁ

Fica descansado.
Não sou assim tão covarde,
será logo afugentado.

Aqui está quem o queimou
e ainda vivo o cozeu.

AIMBIRÊ

Por isso o que era teu
êle agora libertou
e na morte te venceu.

Há também o seu amigo
Bastião, de flechas crivado.

GUAIXARÁ

O que eu deixei transpassado?
Não faças broma comigo
que sou bem desaforado.
Ambos fugirão tão logo
aqui me virem chegar.

AIMBIRÊ

Olha que vais te enganar!

GUAIXARÁ

Tem confiança, te rego,
que horror lhes vou inspirar.
Quem como eu na terra existe
que até Deus desafiou?

Com esta segurança os demônios enfrentam a defesa de seu território, e são vencidos pelos santos. A contenda é encerrada com a fala do anjo, já citada acima, em que as coisas são postas em seus lugares, depois das várias e excitantes peripécias da luta entre o bem e o mal. Em troca das almas libertadas o Anjo oferece aos demônios os dois imperadores algozes Décio e Valeriano, numa outra perspectiva do castigo que era ainda lição para os indígenas. Há uma fascinante troca de posições, quando os demônios e seus ajudantes relatam como operarão sua antropofagia sobre os imperadores romanos que na história martirizaram a São Lourenço e São Sebastião. Os demônios assumem o lugar dos silvícolas e relatam gostosamente os detalhes do festim. Assim o auto transcorre até a ordenação total do comportamento, conforme a moral cristã colonizadora. A fôrça didática está presente em cada verso, só isto absorvia a vontade e a obstinação de Anchieta. A estrutura dramática é instável e tortuosa, exigindo do encenador no mínimo um tratamento de recomposição da história.

ou a opção por uma ousadia de fidelidade à ordem das cenas originais, levando o espetáculo a uma vertigem de côr e imprevisita animosidade, capaz de inteirá-lo em virtude do ritmo e do grafismo.

Esta é a tarefa que o Serviço Nacional de Teatro, por seu veículo cênico o Teatro Nacional de Comédia, promete aiosamente consumir. Nosso trabalho, à margem da equipe de interpretação, foi o de preparar cautelosamente o texto, a partir das muitas atmosferas que o tempo foi erguendo sôbre a expressão humana, aqui. A fôrça das palavras, através do imodificável recurso humano, foi o duende da nossa paixão neste empenho. Esperamos que o afã de servir não nos tenha traído.



AUTO REPRESENTADO NA FESTA DE SÃO LOURENÇO

(livre adaptação de WALMIR AYALA)

José de Anchieta

ESTE AUTO FOI REPRESENTADO NO TERREIRO DA CAPELA DE
SÃO LOURENÇO, SOBRE O MORRO DE SÃO LOURENÇO, EM
NITERÓI, A 10 DE AGOSTO DE 1583 (OU ANO POUCO ANTERIOR).

PERSONAGENS

GUAIXARÁ — rei dos diabos

AIMBIRÊ }
SARAVAIA } criados de Guaixará

TATAURANA }
URUBU } companheiros dos diabos
JAGUARUÇU }

VALERIANO }
DÉCIO } Imperadores romanos

SÃO SEBASTIÃO — padroeiro do Rio de Janeiro

SÃO LOURENÇO — padroeiro da aldeia de São Lourenço

VELHA

ANJO

TEMOR DE DEUS

AMOR DE DEUS

CATIVOS E ACOMPANHANTES

TEMA

Após a cena do martírio de São Lourenço, Guaixará chama Aimbirê e Saravaia para ajudarem a perverter a aldeia. São Lourenço a defende, São Sebastião prende os demônios. Um anjo manda-os sufocarem Décio e Valeriano. Quatro companheiros acorrem para auxiliar os demônios. Os imperadores recordam façanhas, quando Aimbirê se aproxima. O calor que se desprende d'ele abrasa os imperadores, que suplicam a morte. O Anjo, o Temor de Deus e o Amor de Deus aconselham a caridade, contrição e confiança em São Lourenço. Faz-se o entêrro do santo. Meninos índios dançam.

PRIMEIRO ATO

(Cena do martírio de São Lourenço)

Cantam:

Por Jesus, meu salvador,
Que morre por meus pecados,
Nestas brasas morro assado
Com fogo do seu amor.

Bom Jesus, quando te vejo
Na cruz, por mim flagelado,
Eu por ti vivo e queimado
Mil vêzes morrer desejo.

Pois teu sangue redentor
Lavou minha culpa humana,
Arda eu pois nesta chama
Com fogo de teu amor.

O fogo do forte amor,
Ah, meu Deus!, com que me amas,
Mais me consome que as chamas
E brasas, com seu calor.

Pois teu amor, pelo meu
Tais prodígios consumou,
Que eu, nas brasas onde estou,
Morro de amor pelo teu.

SEGUNDO ATO

(Entram três diabos que querem destruir a aldeia com pecados, aos quais resistem São Lourenço, São Sebastião e o Anjo da Guarda, livrando a aldeia e prendendo os tentadores cujos nomes são: Guaixará, que é o rei; Aimbirê e Saravaia, seus criados.)

GUAIXARÁ

Esta virtude estrangeira
me irrita sobremaneira.
Quem a teria trazido,
com seus hábitos polidos
estragando a terra inteira?

Só eu
permaneço nesta aldeia
como chefe guardião.
Minha lei é a inspiração
que lhe dou, daqui vou longe
visitar outro torrão.

Quem é forte como eu?
Como eu, conceituado?
Sou diabo bem assado,
a fama me precedeu:
Guaixará sou chamado.

Meu sistema é o bem viver.
Que não seja constrangido
o prazer, nem abolido.
Quero as tabas acender
com meu fogo preferido.

Boa medida é beber
cauim até vomitar.
Isto é jeito de gozar
a vida, e se recomenda
a quem queira aproveitar.

A moçada beberrona
trago bem conceituada.
Valente é o que se embriaga

e todo o cauim entorna,
e à luta então se consagra.

Que bom costume é bailar!
Adornar-se, andar pintado,
tingir pernas, empenado
fumar e curandeirar,
andar de negro pintado.

Andar matando de fúria,
amancebar-se, comer
um ao outro, e ainda ser
espião, prender Tapuia,
desonesto a honra perder.

Para isso
com os índios convivi.
Vêm os tais padres agora
com regras fora de hora
prá que duvidem de mim.
Lei de Deus que não vigora.

Pois aqui
tem meu ajudante-mor,
diabo bem requeimado,
meu bom colaborador:
grande Aimbirê, perversor
dos homens, regimentado.

*(Senta-se numa cadeira e vem uma velha
chorar junto dêle. E êle a ajuda, como
fazem os índios. Depois de chorar, achando-se enganada, diz a velha:)*

VELHA

O diabo mal cheiroso,
teu mau cheiro me enfastia.
Se vivesse o meu espôso,
meu pobre Piracaê,
isso agora eu lhe diria.

Não prestas, és mau diabo.
Que bebas não deixarei
do cauim que eu mastiguei.
Beberei tudo sòzinha,
até cair beberei.

(A velha foge.)

GUAIXARÁ

(Chama Aimbirê e diz:)

Ei, por onde andavas tu?
Dormias noutro lugar?

AIMBIRÊ

Fui as Tabas vigiar,
nas serras de norte a sul
nosso povo visitar.

Ao me ver regozijaram,
bebemos dias inteiros.
Adornaram-se festeiros.
Me abraçaram, me hospedaram,
das leis de Deus estrangeiros.

Enfim, confraternizamos.
Ao ver seu comportamento,
tranquilei-me. O portento!
Vícios de todos os ramos
têm seus corações por dentro.

GUAIXARÁ

Por isso
no teu grande reboiço
eu confio, que me baste
os novos que cativaste,
os que corrompeste ao vício.
Diz os nomes que agregaste.

AIMBIRÊ

Gente de maratuaúã
no que eu disse acreditaram;
os das ilhas, nestas mãos
deram alma e coração;
mais os paraibiguaras.

É certo que alguns perdi,
que os missionários levaram
a Magueá. Me irritaram.
Raivo de ver os tupis
que do meu laço escaparam.

Depois,
dos muitos que nos ficaram
os padres sonsos quiseram
com mentiras seduzir.
Não vê que os deixei seguir —
ao meu apêlo atenderam.

GUAIXARÁ

De que recursos usaste
para que não nos fugissem?

AIMBIRÊ

Trouxe aos tapuias os trastes
das velhas que tu instruiste
em Magueá. Que isto baste.

Que elas são de fato más,
fazem feitiço e mandiga,
e esta lei de Deus não vinga.
Conosco é que buscam paz,
no ensino da nossa língua.

E os tapuias por folgarem,
nem quiseram vir aqui.
De dança os enlouqueci
para a passagem comprarem
para o inferno que acendi.

CUAIXARÁ

Já chega.
Que tua fala me alegre,
teu relatório me encanta.

AIMBIRÊ

Usarei de igual destreza
para arrastar outras prêsas
nesta guerra pouco santa.

O povo Tupinambá
que em Paraguaçu morava,
e que de Deus se afastava,
dêles hoje um só não há,
todos a nós se entregaram.

Tomamos Moçupiroca,
Jequeí, Gualapitiba,
Niterói e Paraiba,
Guajajó, Carijó-occa,
Pacucaia, Araçatiba.

Todos os tamoios toram
Jazer queimando no inferno.
Mas há alguns que ao padre Eterno
fiéis, nesta aldeia moram,
livres do nosso caderno.

Êstes maus Temiminós
nosso trabalho destróem.

GUAIXARÁ

Vem tentá-los que se moem
a blasfemar contra nós.
Que bebam, roubem e esfolem.

Que provoquem muitas lutas,
muitos pecados cometam,
por outros lados se metam
longe dessa aldeia, à escuta
do que as nossas leis prometam.

AIMBIRÊ

É bem difícil tentá-los.
Seu valente guardião
me amedronta.

GUAIXARÁ

E quais são?

AIMBIRÊ

É São Lourenço a guiá-los,
de Deus fiel Capitão.

GUAIXARÁ

Qual? Lourenço o consumado
nas chamas qual somos nós?

AIMBIRÊ

Esse.

GUAIXARÁ

Fica descansado.
Não sou assim tão covarde,
será logo afugentado.

Aqui está quem o queimou
e ainda vivo o cozeu.

AIMBIRÊ

Por isso o que era teu
êle agora libertou
e na morte te venceu.

Há também o seu amigo
Bastião, de flechas crivado.

GUAIXARÁ

O que eu deixei transpassado?
Não faças broma comigo
que sou bem desaforado.
Ambos fugirão tão logo
aqui me virem chegar.

AIMBIRÊ

Olha que vais te enganar!

GUAIXARÁ

Tem confiança, te rogo,
que horror lhes vou inspirar.

Quem como eu na terra existe
que até Deus desafiou?

AIMBIRÊ

Por isso Deus te expulsou,
e do inferno o fogo triste
para sempre te abrasou.

Eu lembro de outra batalha
em que Guaixará entrou.
Muito povo te apoiou,
e, inda que lhes desses fôrça,
na fuga se debandou.

Não eram muitos cristãos.
Contudo nada ficou
da fôrça que te inspirou,
pois veio Sebastião,
na fôrça fogo ateou.

GUAIXARÁ

Por certo aquêles cristãos
tão rebeldes não seriam.
Mas êsses que aqui estão
desprezam a devoção
e a Deus não reverenciam.

Vais ver como em nossos laços
caem, logo êstes malvados!
De nossos dons confiados,
as almas cederam passo
para andar do nosso lado.

AIMBIRÊ

Assim mesmo tentarei.
Um dia obedecerão.

GUAIXARÁ

Ao sinal de minha mão
os índios te entregarei.
E à fôrça sucumbirão.

AIMBIRÊ

Preparemos a emboscada.
Não te afobes. Nosso espia
verá em cada morada
que armas nos são preparadas
na luta que se inicia.

GUAIXARÁ

Muito bem
ês capaz disso
Saravaia meu vigia?

SARAVAIA

Sou demônio da alegria
e assumi tal compromisso.
Vou longe nesta porfia.

Saravaiaçu me chamo.
Com que tarefa me aprazas?

GUAIXARÁ

Ouve as ordens de teu amo,
quero que espies as casas
e voltes quando te chame.

Hoje vou deixar que leves
os índios aprisionados.

SARAVAIA

Irei onde me carregues.
E agradeço que me entregues
encargo tão desejado.

Como Saravaia sou,
aos índios que me aliei
enfim aprisionarei.
E neste barco me vou.
De cauim me embriagarei.

GUAIXARÁ

Anda logo! Vai ligeiro!

SARAVAIA

Como um raio correrei!

(sai)

GUAIXARÁ

(Passcia com Aimbirê e diz:)

Demos um curto passeio.
Quando volte o mensageiro
a aldeia destroçarei.

(Volta Saravaia e Aimbirê diz:)

AIMBIRÊ

Danado! Voltou voando!

GUAIXARÁ

Demorou menos que um raio!
Foste mesmo, Saravaia?

SARAVAIA

Fui. Já estão comemorando
os índios nossa vitória.

Alegra-te!
Transbordava o cauim,
o prazer regorjitava.
E a beber, as igaçabas
esgotam até o fim.

GUAIXARÁ

E era forte?

SARAVAIA

Forte estava.
E os rapazes beberões
que pervertem esta aldeia,
caíam de cara cheia.
Velhos, velhas, mocetões
que o cauim desnorteia.

GUAIXARÁ

Já basta. Vamos mansinho
tomá-los todos de assalto.
Nosso fogo arda bem alto.

*(Vem São Lourenço com dois companheiros.
Diz Aimbirê:)*

AIMBIRÊ

Há um sujeito no caminho
que me ameaça de assalto.

Será Lourenço, o queimado?

SARAVAIA

Ele mesmo, e Sebastião.

AIMBIRÊ

E o outro, dos três que são?

SARAVAIA

Talvez seja o Anjo mandado,
desta aldeia o guardião.

AIMBIRÊ

Ai! Eles me esmagarão!
Não posso sequer olhá-los.

GUAIXARÁ

Não te entregues assim não,
ao ataque, meu irmão!
Teremos que amedrontá-los.
As flechas evitaremos,
fingiremos de atingidos.

AIMBIRÊ

Olha, êles vêm decididos
a açoiar-nos. Que faremos?
Penso que estamos perdidos.

(São Lourenço fala a Guaixará:)

SÃO LOURENÇO

Quem és tu?

GUAIXARÁ

Sou Guaixará embriagado,
sou boicininga, jaguar,
antropófago, agressor,
andirá-guaçu alado,
sou demônio matador.

SÃO LOURENÇO

E êste aqui?

AIMBIRÊ

Sou jibóia, sou socó,
o grande Aimbirê tamoio.
Sucuri, gavião malhado,
sou tamanduá desgrenhado,
sou luminoso demônio.

SÃO LOURENÇO

Dizei-me o que quereis desta
minha terra em que nos vemos.

GUAIXARÁ

Amando os índios queremos
que obediência nos prestem
por tanto que lhes fazemos.
Pois se as coisas são da gente,
ama-se sinceramente.

SÃO SEBASTIÃO

Quem foi que insensatamente,
um dia ou presentemente
os índios vos entregou?

Se o próprio Deus tão potente
dêste povo em santo ofício
corpo e alma modelou!

GUALXARÁ

Deus? Talvez remotamente
pois é nada edificante
a vida que resultou.

São pecadores perfeitos,
repelem o amor de Deus,
e orgulham-se dos defeitos.

AIMBIRÊ

Bebem cauim a seu jeito,
como completos sandeus
ao cauim rendem seu preito.

Esse cauim é que tolhe
sua graça espiritual.
Perdidos no bacanal
seus espíritos se encolhem
em nosso laço fatal.

SÃO LOURENÇO

Não se esforçam por orar
na luta do dia a dia.
Isto é fraqueza, de certo.

AIMBIRE

Sua bôca respira perto
do pouco que em Deus confia.

SARAVAIA

É verdade, intimamente
resmungam desafiando
ao Deus que os está guiando.
Dizem: "Será realmente
capaz de me ver passando?"

SÃO SEBASTIÃO

(Para Saravaia)

Serás tu um pobre rato?
Ou és um gambá nojento?
Ou és a noite de fato
que as galinhas afugenta
e assusta os índios no mato?

SARAVAIA

No anseio de devorar
as almas, sequer dormi.

GUAIXARÁ

Cala-te! Fale eu por ti.

SARAVAIA

Não vás me denominar,
pra que não me mate aqui.

Esconde-me, antes, dêle.
Eu por ti vigiarei.

GUAIXARÁ

Cala-te! Te guardarei!
Que a língua não te revele,
depois te libertarei.

SARAVAIA

Se não me viu, safarei.
Inda posso me esconder.

SÃO SEBASTIÃO

Cuidado que lançarei
o dardo em que o flecharei.

GUAIXARÁ

Deixa-o. Vem de adormecer.

SÃO SEBASTIÃO

A noite êle não dormiu
para os índios perturbar.

SARAVAIA

Isso não se há de negar.

(Açõita-o Guaixará e diz:)

GUAIXARÁ

Cala-te! Nem mais um pio,
que êle quer te devorar.

SARAVAIA

Ai de mim!
Por que me bates assim,
pois estou bem escondido?

(Aimbirê com São Sebastião.)

AIMBIRÊ

Vamos! Deixai-nos a sós,
e retirai-vos que a nós
meu povo espera afligido.

SÃO SEBASTIÃO

Que povo?

AIMBIRÊ

Todos os que aqui habitam
desde épocas mais antigas,
velhos, moças, raparigas,
submissos ao que lhes ditam
nossas palavras amigas.

Vou contar todos seus vícios.
Em mim acreditarás?

SÃO SEBASTIÃO

Tu não me convencerás.

AIMBIRÊ

Têm bebida aos desperdícios,
cauim não lhes faltará.
De ébrios, dão-se ao malefício,
ferem-se, brigam, sei lá!

SÃO SEBASTIÃO

Ouvem do morubixaba
censuras em cada taba,
disso não os livrarás.

AIMBIRÊ

Censura aos índios? Conversa!
Vem logo o dono da farra,
convida todos à festa,
velhos, jovens, moçocaras
com morubixaba à testa.

Os jovens que censuravam
com morubixabas dançam,
e de comer não se cansam,
e no cauim se lavam,
e sôbre as moças avançam.

SÃO SEBASTIÃO

Por isso aos aracajás
vivem vocês freqüentando,
e a todos aprisionando.

AIMBIRÊ

Conosco vivem em paz,
pois se entregam aos desmandos.

SÃO SEBASTIÃO

Uns aos outros se pervertem
convosco colaborando.

AIMBIRÊ

Não sei. Vamos trabalhando,
e aos vícios bem se convertem
à fôrça do nosso mando.

GUAIXARÁ

Eu que te ajude a explicar.
As velhas, como serpentes,
injuriam-se entre dentes,

maldizendo sem cessar.
As que mais calam consentem.

Pecam as inconseqüentes
com intrigas bem tecidas,
preparam negras bebidas
pra serem belas e ardentes
no amor na cama e na vida.

AIMBIRÊ

E os rapazes cobiçosos,
perseguinto o mulherio
para escravas do gentio...
Assim invadem fogosos
dos brancos o casario.

GUAIXARÁ

Esta história não termina
antes que desponte a lua,
e a taba se contamina.

AIMBIRÊ

E nem sequer raciocinam
que é o inferno que cultuam.

SÃO LOURENÇO

Mas existe a confissão,
bom remédio para a cura.
Na comunhão se depura
da mais funda perdição
a alma que o bem procura.

Se depois de arrependidos
os índios vão confessar
dizendo: "Quero trilhar
o caminho dos remidos".
— o padre os vai abençoar.

GUAIXARÁ

Como se nenhum pecado
tivessem, fazem a falsa
confissão, e se disfarçam
dos vícios abençoados,
e assim viciados passam.

AIMBIRÊ

Absolvidos
dizem: "na hora da morte
meus vícios renegarei".
E entregam-se à sua sorte.

GUAIXARÁ

Ouviste que enumerei
os males que são seu forte.

SÃO LOURENÇO

Se com ódio procurais
tanto assim prejudicá-los,
não vou eu abandoná-los.
E a Deus erguerei meus áis
para no transe ampará-los.

Tanto confiaram em mim
construindo esta capela,
plantando o bem sôbre ela.
Não os deixarei assim
sucumbir sem mais aquela.

GUAIXARÁ

É inútil, desista disso!
Por mais fôrça que lhes dêis,
com o vento, num dois três
daqui lhes darei sumiço.
Dêles nem sombra vereis.

Aimbirê
vamos conservar a terra
com chifres, unhas, tridentes,
e alegrar as nossas gentes.

AIMBIRÊ

Aqui vou com minhas garras,
meus longos dedos, meus dentes.

ANJO

Não julgueis, tolos dementes,
pôr no fogo esta legião.
Aqui estou com Sebastião

e São Lourenço, não tentem
levá-los à danação.
Pobres de vós que irritastes

de tal forma o bom Jesus.
Juro que em nome da cruz
ao fogo vos condenastes.

(Aos santos.)

Prendei-os, donos da luz!

(Os santos prendem os dois diabos.)

CUAIXARÁ

Basta!

SÃO LOURENÇO

Não! Teu cinismo me agasta.
Destes provas que sobejam
de querer destruir a Igreja.

SÃO SEBASTIÃO

(A Aimbiré)

Grita! Lamenta! Te arrasta!
Te prendi!

AIMBIRÊ

Maldito seja!

*(Presos os dois fala o Anjo a Saravaia que
ficou escondido.)*

ANJO

E tu que estás escondido
serás acaso um morcego?
Sapo cururu mingué,
ou filhote de gambá,
ou bruxa pedindo arrêgo?

Sai daí seu fedorento,
abelha de asa de vento,
zorrilho maritacaca,
seu lêsma, tamarutaca.

SARAVAIA

Ai vida, que me aprisionam!
Não vês que morro de sono?

ANJO

Quem és tu?

SARAVAIA

Sou Saravaia.
Inimigo dos franceses.

ANJO

Teus títulos são só êstes?

SARAVAIA

Sou também mestre em tocaia,
porco entre tôdas as rêses.

ANJO

Por isso és sujo e enlameias
tudo com teu negro rabo,
Veremos como pateias
no fogo que a gente ateia.

SARAVAIA

Não! Por todos os diabos!
Eu te dou ovas de peixe,
farinha de mandioca,
desde que agora me deixas,
te dou dinheiros aos feixes.

ANJO

Não te entendo, maçaroca.
As coisas que me prometes
em troca, de onde roubaste?
Que moradas assaltaste
antes que aqui te escondeste?
Muita coisa tudo furtaste?

SARAVAIA

Não, sòmente o que falei.
Da casa dos bons cristãos
foi bem pouco o que apanhei;
Tenho o que trago nas mãos,
por muito que trabalhei.
Aquêles outros têm mais.
Para comprar cauim
aos índios, em boa paz,
dei o que tinha, e demais,
pois pobre acabei assim.

ANJO

Vamos! Restitui-lhes tudo
o que tiveres roubado.

SARAVAIA

Não faças isto, estou bêbedo,
mais do que o demo rabudo
da sogra do meu cunhado.

Tem paciência, me perdoa,
meu irmão, estou doente.
Das minhas almas presente
farei a ti, prá que em goa
hora as cucas lhes rebentes.

Leva o nome dêstes monstros
e famoso ficarás.

ANJO

E onde lhes foste ao encontro?

SARAVAIA

Fui pelo sertão a dentro,
lancei as almas, rapaz.

ANJO

De que famílias descendem?

SARAVAIA

Dêsse assunto pouco sei.
Filhos de índios talvez.
Na corda os enfileirei
presos todos de uma vez.

Passei noites sem dormir,
nos seus lares espreitei,
fiz suas casas explodir,
suas mulheres lacei,
pra que não possam fugir.

(*Amarra-o o anjo e diz:*)

ANJO

Quantas maldades fizeste!
Por isso o fogo te espera.
Viverás do que tramaste
nesta abrasada tapera
em que pro fim te pillhaste.

SARAVAIA

Aimbirê!

AIMBIRÊ

Oi!

SARAVAIA

Vem logo dar-me a mão!
Este louco me prendeu.

AIMBIRÊ

A mim também me venceu
o flechado Sebastião.
Meu orgulho arrefeceu.

SARAVAIA

Ai de mim!
Guaixará, dormes assim,
sem pensar em me salvar?

GUAIXARÁ

Estás louco, Saravaia.
Não vês que Lourenço ensaia
maneira de me queimar?

ANJO

Bem juntos, pois sois comparsas,
ardereis eternamente.
Enquanto nós, *Deo Gratias!*,

sob a luz da minha guarda
viveremos santamente.

(Faz uma prática aos ouvintes.)

Alegrai-vos, filhos meus,
na santa graça de Deus,
pois que dos céus eu desci,
para junto a vós estar
e sempre vos amparar
dos males que há por aqui.
Iluminando esta aldeia
junto de vós estarei,
por nada me afastarei —
pois a isto me nomeia
Deus, Nosso Senhor e Rei!

Ele que a cada um de vós
um anjo seu destinou.
Que não vos deixe mais sós,
e ao mando de sua voz
os demônios expulsou.

Também
São Lourenço o virtuoso,
Servo de Nosso Senhor,
vos livra com muito amor
terras e almas, extremoso,
do demônio enganador.

Também São Sebastião
valente santo soldado,
que aos tamoios rebelados deu outrora uma lição
hoje está do vosso lado.

E mais — Paranapucu,
Jacutinga, Morói,
Sariguéia, Guiriri,
Pindoba, Pariguaçu,
Curuçá, Miapéi

E a tapera do pecado,
a de Jabebiracica,
não existe. E lado a lado
a nação dos derrotados
no fundo do rio fica.

Os franceses seus amigos,
inútilmente trouxeram
armas. Por nós combateram
Lourenço, jamais vencido,
e São Sebastião flecheiro.

Estes santos, em verdade,
das almas se compadecem
aparando-as, desvanecem
(O armas da caridade!)
Do vício que as envilece.

Quando o demônio ameaçar
vossas almas, vós vereis
com que fôrça hão de zelar.
Santos e índios sereis
pessoas de um mesmo lar.

Tentai
velhos vícios extirpar,
e as maldades cá da terra
evitai, bebida e guerra,
adultério, repudiai
tudo o que o instinto encerra.

Amai vosso Criador
cuja lei pura e isenta
São Lourenço representa.
Engrandecei ao Senhor
que de bens vos acrescenta.

Este mesmo São Lourenço
que aqui foi queimado vivo
pelos maus, feito cativo,
e ao martírio foi infenso,
sendo o feliz redivivo.

Fazei-vos amar por êle,
e amai-o quanto puderdes,
que em sua lei nada se perde.
E confiando mais nêle,
mais o céu se vos concede.

Vinde
à direita celestial
de Deus Pai, ireis gozar
junto aos que o bem vão guardar
no coração que é leal,
e aos pés de Deus repousar.

*(Fala com os santos convidando-os a cantar
e se despede.)*

Cantemos todos, cantemos!
Que foi derrotado o mal!
Esta história celebremos,
nosso reino inauguremos
nessa alegria campal!

*(Os santos levam presos os diabos os quais,
na última repetição da cantiga choram.)*

CANTIGA

Alegrem-se os nossos filhos
por Deus os ter libertado.
Guaixará seja queimado,
Aimbirê vá para o exílio,
Saravaia condenado!

Guaixará seja queimado,
Aimbirê vá para o exílio,
Saravaia condenado!

(R. Voltam os santos)

Alegrai-vos, vivei bem,
vitoriosos do vício,
aceitai o sacrifício
que ao amor de Deus convém.
Dai fuga ao Demo-ninguém!
Guaixará seja queimado!
Aimbirê vá para o exílio!
Saravaia, condenado!

TERCEIRO ATO

Depois de São Lourenço morto na grelha o Anjo fica em sua guarda, e chama os dois diabos, Aimbirê e Saravaia, que venham sufocar os imperadores Décio e Valeriano que estão sentados em seus tronos.

ANJO

Aimbirê!
Estou chamando você.
Apressa-te! Corre! Já!

AIMBIRÊ

Aqui estou! Pronto! O que há?
Será que vai me prender
de novo êste passarão?

ANJO

Reservei-te uma surpresa:
tenho dois imperadores
para dar-te como prêsa.
De Lourenço, em chama acesa,
foram êles matadores.

AIMBIRÊ

Boa! Me fazes contente!
À fôrça os castigarei,
e no fogo os queimarei
como diabo eficiente.
Meu ódio satisfarei.

ANJO

Eia, depressa a afogá-los.
Que para o sol sejam cegos!
Ide ao fogo cozinhá-los.

Castiga com teus vassalos
êstes dois sujos morcegos.

AIMBIRÊ

Pronto! Pronto!
Sejam tais ordens cumpridas!
Reunirei meus demônios.
Saravaia, deixa os sonhos,
traz-me de boa bebida
que temos planos medonhos!

SARAVAIA

Já de negro me pinteí,
ó meu avô jaguaruna,
e o cauim preparei,
verás como beberei
nesta festa da fortuna.

Que vejo? Um temiminó?
Ou filho de guaianá?
Será êsse um guaitacá
que à mesa do jacaré
sôzinho vou devorar?

(Vê o Anjo e espanta-se.)

E êste pássaro azulão,
quem será, que assim me encara?
Algum parente de arara?

AIMBIRÊ

É o Anjo que em nossa mão
põe duas prêsas bem raras.

SARAVAIA

Meus capangas, atenção!
Tataurana, Tamanduá,
vamos com calma por lá,
que êsses monstros quererão
por certo nos afogar.

AIMBIRÊ

Vamos!

SARAVAIA

Aí, os mosquitos me mordem!
Espera, ou me comerão!

Tenho medo, quem me acode.
Sou pequenino e êles podem
tragar-me de sopetão.

AIMBIRÊ

Os índios que não se fiam
nesta conversa e se escondem
se os mandam executar.

SARAVAIA

Têm razão se desconfiam,
vivem sempre a se lograr.

AIMBIRÊ

Cala a bôca beberrão,
só por isso és tão valente,
moleirão impertinente!

SARAVAIA

Ai de mim, me prenderão,
mas vou por te ver contente.
E a quem vamos devorar?

AIMBIRÊ

A algozes de São Lourenço.

SARAVAIA

Aquêles cheios de ranço?
Com isto vou eu mudar
meu nome, de que me canso.

Muito bem! Suas entranhas
sejam hoje o meu quinhão.

AIMBIRÊ

Vou morder seu coração.

SARAVAIA

E os que não nos acompanham
sua parte comerão.

*(Chama quatro companheiros para que os
ajudem.)*

Tataurana,
traze a tua muçurana.
Urubu, jaguaruçu,
traz a ingapema. Sús
Caborê, vê se te inflama
pra comer êstes perus.

(Acodem todos os quatro com suas armas.)

TATAURANA

Aqui estou com a muçurana
e os braços lhe comerei.
A Jaguaruçu darei
o lombo, a Urubu o crânio,
e as pernas a Caborê.

URUBU

Aqui cheguei!
As tripas recolherei,
e com os bofes terei
a panela a derramar.
E esta panela verei
minha sogra cozinhar.

JAGUARUÇU

Com esta ingapema dura
as cabeças quebrarei,
e os miolos comerei.
Sou guará, onça, criatura,
e antropófago serei.

CABORÊ

E eu que em demandas andei
aos franceses derrotando,
para um bom nome ir logrando,
agora contigo irei
êstes chefes devorando.

SARAVAIA

Agora quietos! De rastros,
não nos viram. Vou à frente.
Que não escapem da gente.
Vigiarei. No tempo exato
ataquemos de repente.

*(Vão todos agachados em direção a Décio
e Valeriano que conversam.)*

DÉCIO

Amigo Valeriano,
minha vontade venceu.
Não houve arte do céu
que livrasse do meu plano
o servo do Galileu.
Nem Pompeu e nem Catão,
nem Cesar, nem o Africano,
nenhum grego nem troiano
puderam dar conclusão
a um feito tão soberano.

VALERIANO

O remate, grão-Senhor
desta tão grande façanha
foi mais que vencer Espanha.
Jamais rei ou imperador
logrou coisa tão estranha.

Mas, Senhor, êsse quem é
que vejo ali, tão armado
com espadas e cordel,
e com gente de tropel
vindo tão acompanhado?

DÉCIO

E o grande deus nosso amigo,
Júpiter, sumo senhor,
que provou grande sabor
com o tremendo castigo
da morte dêste traidor.

E quer, para reforçar
as penas dêste rufião,
nosso império acrescentar
com sua potente mão,
pela terra e pelo mar.

VALERIANO

Mais me parece é que vem
a seus tormentos vingar,
e a nós ambos enforcar.
Oh, que cara feia tem!
Começo a me apavorar.

DÉCIO

Enforcar?
Quem a mim pode matar,

ou mover meus fundamentos?
Nem a exaltação dos ventos,
nem a braveza do mar,
nem todos os elementos!

Não temas, que meu poder,
o que os deuses imortais
me quiseram conceder,
Não se poderá vencer
pois não há fôrças iguais.

De meu cetro imperial
pendem reis, tremem tiranos.
Venço a todos os humanos,
e posso ser quase igual
a êsses deuses soberanos.

VALERIANO

Oh, que terrível figura!
Não posso mais aguardar,
que já me sinto queimar!
Vamos, que é grande loucura
tal encontro aqui esperar.

Ai, ai! Que grandes calores!
Não tenho nenhum sossêgo.
Ai, que poderosas dores!
Ai, que férvidos ardores,
que me abrasam como fogo!

Oh, paixão!
Ai de mim, que é o Plutão
chegando pelo Aqueronte,
ardendo como tição
a levar-nos de roldão
ao fogo do Flegetonte.

Oh, coitado
que me queimo! Esse queimado
me queima com grande dor!
Oh, infeliz imperador!
Todo me vejo cercado
de penas e de pavor,

pois armado
o diabo com seu dardo
mais as fúrias infernais,
vêm castigar-nos demais.
Já nem sei o que hei falado
com angústias tão mortais.

VALERIANO

O Décio, cruel tirano!
Já pagas, e pagará
contigo Valeriano,
porque Lourenço cristão
assado, nos assará.

AIMBIRÊ

Ô Castelhana!
Bom castelhana parece!
Estou bem alegre mano,
que Espanhol seja o profano
que no meu fogo padece.

Vou fingir-me castelhana
e usar de diplomacia
com Décio e Valeriano,
porque o espanhol ufano
sempre guarda cortesia.

Oh, mais alta majestade!
Beijo-vos a mão mil vêzes,
por vossa grã-crueldade
pois justiça nem verdade
guardasteis, sendo juízes.

Sou mandado
por São Lourenço queimado,
levá-los à minha casa,
onde seja confirmado
vosso imperial estado
em fogo, que sempre abrasa.

Oh, que tronos e que camas
eu vos tenho preparadas,
nessas escuras moradas
de vivas e eternas chamas
de nunca ser apagadas!

VALERIANO

Ai de mim!

AIMBIRÊ

Vieste do Paraguai?
Que falais, em Carijó?
Sei tôdas línguas de cor.
Avança aqui, Saravaia!
Usa tu golpe maior!

VALERIANO

Basta! Que assim me assassinas,
não tenho pecado nada!
Meu chefe é a prêsa acertada.

SARAVAIA

Não, és tu que me fascinas,
ó prêsa bem cobiçada.

DÉCIO

O miserável de mim,
que nem basta ser tirano,
nem falar em castelhanos!
Que é do mando em que me vi,
e o meu poder soberano?

AIMBIRÊ

Jesus, Deus grande e potente,
que tu, traidor, perseguiste,
te dará sorte mais triste
entregando-te em meu dente,
a que, malvado, serviste.

Pois me honraste,
e sempre me contentaste
ofendendo ao Deus eterno.
É justo pois que no inferno,
palácio que tanto amaste,
não sintas o mal do inverno.

Porque o ódio inveterado
do teu duro coração
não pode ser abrandado,
se não fôr já martelado
com a água do Flegeton.

DÉCIO

Olha que consolação
para quem se está queimando!
Sumos deuses, para quando
adiais minha salvação,
que vivo estou me abrasando?

Ai, ai! Que mortal desmaio!
Esculapio, não me acodes?
Oh, Jupiter, porque dormes?
Que é do vosso ardente raio?
Por que é que não me socorres?

AIMBIRÊ

Que dizeis?
De que mal vós padeceis?
Que pulso mais alterado.
É grande dor de costado
êste mal, de que morreis!
Haveis de ser bem sangrado!

Há dias que esta sangria
se guardava para vós
que sangráveis, noite e dia,
com dedicada porfia
aos santos servos de Deus.
Muito desejo eu beber
vosso sangue imperial.
Oh, não me leveis a mal
que com isso quero ser
homem de sangue real.

DÉCIO

Que dizeis? Que disparate,
e elegante desvario!
Joguem-me dentro de um rio
antes que o fogo me mate,
ó deuses em que confio!

Não quereis
socorrer-me, ou não podeis?
Ó malditos fementidos,
ingratos desconhecidos,
que pouco vos condoleis
de quem fostes tão servidos!

Se agora voar pudesse,
vos iria derrocar
dos vossos tronos celestes,
feliz, se a mim me coubesse
no fogo vos projetar.

AIMBIRÊ

Parece-me que é chegada
a hora do frenesi,
e com chama redobrada,
a qual será descuidada
dos deuses a quem servís.

São armas
dos audazes cavaleiros
que usam palavrório humano.
É por isso, tão ufano,
hoje vindes acolhê-los
no romance castelhano.

SARAVAIA

Assim é.
Pensava dar, de revés,
golpes de afiados aços,
mas enfim, nossos balaços
se chocaram através
com bem poucos canhões.

Mas que boas bofetadas
lhes reservo para dar!
Os tristes, sem descansar,
à fôrça de tais pauladas
com cães hão de ladrar.

VALERIANO

Que ferida!
Tira-me logo esta vida
pois, minha alta condição,
contra justiça e razão
veio ser tão abatida
que morro como ladrão!

SARAVAIA

Não é outro o galardão
que concedo aos meus criados,
senão morrer enforcados,
e depois, sem remissão,
ao fogo ser condenados!

DÉCIO

Essa é a pena redobrada
que me causa maior dor:
que eu, universal senhor,
morra morte desonrada
na fôrça como traidor.

Ainda se fôsse lutando,
dando golpes e reveses,
pernas e braços cortando,
como fiz com os franceses,
acabaria triunfando.

AIMBIRÊ

Parece que estais lembrando,
poderoso imperador,
quando, com bravo furor,
matasteis, traição armando,

Felipe, vossó senhor.
Por certo que me alegrais
e se cumpre meus anseios
ante desabafos tais,
porque o fogo em que queimais
provoca tais devaneios.

DÉCIO

Bem entendo
que êste fogo em que me acendo
merece-me a tirania,
pois com tão feroz porfia
aos cristãos martirizando
pelo fogo os consumia.

Mas que em minha monarquia
acabe com tal pregão,
pois morrer como ladrão
é muito triste agonia
e dobrada confusão.

AIMBIRÊ.

Como? Pedis confissão?
Sem asas quereis voar?
Ide, se quereis achar
aos vossos atos perdão,
à deusa Palas rogar.

Ou a Nero,
êsse cruel carniceiro
do fiel povo cristão.
Aqui está Valeriano,
vosso leal companheiro,
buscai-o por sua mão!

DÉCIO

Esses amargos chistes
e agressões
me acrescentam em paixões
e mais dores,
com tão profundos ardores
como de ardentes tições.

E com isto crescem mais
os fogos em que padeço.
Acaba, que me ofereço
em tuas mãos, Satanás,
ao tormento que mereço.

AIMBIRÊ

Oh, quanto vos agradeço
por essa boa vontade!
Eu, com liberalidade
quero dar-lhes bom fresco
para vossa enfermidade.

Na cova
onde o fogo se renova
com ardores perenais,
os vossos males fatais
aí terão grande prova
das agruras imortais.

DÉCIO

Que fazer, Valeriano,
bom amigo!
Testemunharás comigo
desta pena,
envolvido na cadeia
de fogo, dêste castigo.

VALERIANO

Em má hora! Já são horas...
Vamos logo
dêste fogo ao outro fogo
eternal,
lá onde a chama imortal
nunca nos dará sossêgo.

AIMBIRÊ

Sús, asinha!
Vamos à nossa cozinha,
Saravaia!

SARAVAIA

Aqui dêles não me afasto.
Nas brasas serão bom pasto,
maldito quem nelas caia.

DÉCIO

Aqui abrasado estou!
Assa-me Lourenço assado!
De soberano que sou
vejo que Deus me marcou
por ver seu santo vingado!

AIMBIRÊ

Com efeito
quiseste abrasar a jeito
o virtuoso São Lourenço.
Hoje te castigo e venço
e sôbre as brasas te deito
pra morrer, segundo penso.

*(Sufocam-nos e entregam aos quatro be-
guins, e cada dois levam o seu.)*

Vinde aqui
e aos malditos conduzi
para em bom fogo queimarem,
seus corpos sujos tostarem,
na festa em que os seduzi
para cozidos bailarem.

*(Ficam ambos os demônios no terreiro com
as coroas dos imperadores na cabeça.)*

SARAVAIA

Sou o grande vencedor,
o que as más cabeças quebra,
sou um chefe de valor
e hoje me decido por
me chamar Cururupeba.

Como êles,
mato os que estão em pecado,
e os arrasto em minhas chamas.
Velhos, moços, jovens, damas,
tenho sempre devorado.
De bom algoz tenho fama.

QUARTO ATO

Tendo o corpo de São Lourenço amortalhado e pôsto na tumba, entra o Anjo com o Temor e o Amor de Deus, a encerrar a obra, e no fim acompanham o santo à sepultura.

ANJO

Vendo nosso Deus benigno
vossa grande devoção
que tendes, e com razão,
a Lourenço, o mártir digno
de tôda a veneração,

determinam, por seus rogos
e martírio singular,
a todos sempre ajudar,
para que escapeis dos fogos
em que os maus se hão de queimar.

Dois fogos trazia n'alma,
com que as brasas resfriou,
e no fogo em que se assou,
com tão gloriosa palma,
dos tiranos triunfou.

Um fogo foi o temor
do bravo fogo infernal,
e, como servo leal,
por honrar a seu Senhor,
fugiu da culpa mortal.

Outro foi o Amor fervente
de Jesus, que tanto amava,
que muito mais se abrasava
com êsse fervor ardente
que co'o fogo, em que se assava.

Estes o fizeram forte.
Com êstes purificado
como ouro refinado,
padeceu tão crua morte
por Jesus, seu doce amado.

Êstes vos manda o Senhor
a ganhar vossa frieza,
para que vossa alma acesa
de seu fogo gastador,
fique cheio de pureza.

Deixai-vos dêles queimar
como o mártir São Lourenço,
e sereis um vivo incenso
que sempre haveis de cheirar
na côrte de Deus imenso.

TEMOR DE DEUS

(Dá seu recado.)

Pecador,
sorves com grande sabor
o pecado,
e não ficas afogado
com teus males!

E tuas chagas mortais
não sentes, desventurado!

O inferno
com seu fogo sempiterno,
Já te espera,
se não segues a bandeira
da cruz,
sôbre a qual morreu Jesus
para que tua morte morra.

Deus te envia esta mensagem
com amor,
a mim que sou seu Temor
me convém
declarar o que contém
pra que temas ao Senhor.

(Glosa e declaração do recado.)

Espantado estou de ver,
pecador, teu vão sossêgo.
Com tais males a fazer,
como vives sem temer
aquêles espantoso fogo?

Fogo que nunca descansa,
mas sempre provoca dor,
e com seu bravo furor
dissipa tôda a esperança
ao maldito pecador.

Pecador, como te entregas
tão sem freio ao vício extremo?
Dos vícios de que estás cheio
engolindo tão às cegas
a culpa, com seu veneno.

Veneno de maldição
tragas sem nenhum temor,
e sem sentir sua dor,
deleites da carnação
sorves com grande sabor.

Será o sabor do pecado
muito mais doce que o mel,
mas o inferno cruel
depois te dará um bocado
bem mais amargo que o fel.

Fel beberás sem medida,
pecador desatinado,
tua alma em chamas ardida.
Esta será a saída
do deleite do pecado.

Do pecado que tu amas
Lourenço tanto escapou
que mil penas suportou,
e queimado pelas chamas,
por não pecar, expirou.

Ele a morte não temeu.
Tu não temes o pecado
no qual te tem enforcado
Lucifer, que te afogou,
e não ficas afogado.

Afogado pela mão
Do diabo pereceu
Décio com Valeriano,
infiel, cruel tirano,
no fogo que mereceu.

Tua fé merece a vida,
mas com pecados mortais
quase a tiveste perdida,
e teu Deus, bem sem medida,
ofendeste, com teus males.

Com teus males e pecados,
tua alma de Deus alheia,
da danação na cadeia
há de pagar com os danados
a culpa que a incendeia.

Pena sem fim te darão
dentre os fogos infernais
teus deleites sensuais.
Teus tormentos dobrarão,
e tuas chagas mortais.
Que mortais são tuas feridas
pecador. Porque não choras?
Não vês que nestas demoras,
estão tôdas corrompidas,
e cada dia pioras?

Pioras e te confinás,
mas teu perigoso estado,
na pressa e grande cuidado
com que ao fogo te destinás,
não sentes, desventurado?

Oh, descuido intolerável
de tua vida!
Tua alma está confundida
no lôdo,
e tu vais rindo de tudo,
não sentes tua caída!

Oh, traidor!,
Que negas teu Criador,
Deus eterno,
que se fêz menino terno
por salvar-te.
E tu queres condenar-te,
e não temes ao inferno!

Ah, insensível!
Não calculas o terrível
espanto, que causará
o juiz, quando virá
com carranca muito horrível,
e à morte te entregará.

E tua alma será
sepultada em pleno inferno,
onde morte não terá,
mas viva se queimará
com seu fogo sempiterno!

Oh, perdido!
Ali serás consumido
sem nunca te consumir.
Terás vida sem viver,
com choro e grande gemido,
terás morte sem morrer.

Pranto será teu sorrir,
sêde sem fim te abeberra,
fome que em comer se gera,
teu sono, nunca dormir,
tudo isto já te espera.

Oh, mofino!
Pois tu verás de contínuo
ao horrendo Lucifer,
sem nunca chegar a ver
aquêlê molde divino
de quem tiras todo o ser.

Acaba já de temer
a Deus, que sempre te espera,
correndo por sua esteira,
pois não lhe vais pertencer
se não segues a bandeira.

Homem louco!
Se teu coração já toco,
mudar-se-ão alegrias
em tristezas e agonias.
Olha que te falta pouco
para fenecer teus dias.

Não peques mais contra Aquêlê
que te ganhou vida e luz
com seu martírio cruel
bebendo vinagre e fel
no extremo lenho da cruz.

Oh, malvado!
Ele foi crucificado,
sendo Deus, por te salvar.
Pois, que podes esperar,
se foste tu o culpado
e não cessas de pecar?

Tu o ofendes, êle te ama.
Cegou-se por dar-te luz.
Tu és mau, pisas a cruz
sôbre a qual morreu Jesus.

Homem cego,
porque não comesças logo
a chorar por teu pecado?
E tomar por advogado
a Lourenço que, no fogo,
por Jesus morreu queimado?

Teme a Deus, juiz tremendo,
que em má hora te socorra,

em Jesus tão só vivendo,
pois deu sua vida morrendo
para que tua morte morra.

AMOR DE DEUS

(Dá seu recado.)

Ama a Deus, que te criou,
homem, de Deus muito amado!
Ama com todo cuidado,
a quem primeiro te amou.

Seu próprio Filho entregou
à morte, por te salvar.
Que mais te podia dar,
se tudo o que tem te dou?

Por mandado do Senhor,
te disse o que tens ouvido.
Abre todo teu sentido,
porque eu, que sou seu Amor,
seja em ti bem imprimido.

(Glosa e declaração do recado.)

Tôdas as coisas criadas
conhecem seu Criador.
Tôdas lhe guardam amor,
pois nêle são conservadas,
cada qual em seu vigor.

Pois com tanta perfeição
sua ciência te formou
homem capaz de razão,
de todo o teu coração
ama a Deus, que te criou!

Se amas a criatura
por te parecer formosa,
ama a visão graciosa
desta mesma formosura
por sôbre tôdas as coisas.

Dessa divina lindeza
deves ser enamorado.
Seja tua alma prêsa
daquela suma beleza,
homem, de Deus muito amado!

Aborrece todo o mal,
com despeito e com desdém.
E pois, que és racional,

abraça a Deus mortal,
todo, sumo e único bem.

Este abismo de fartura,
que nunca será esgotado;
esta fonte viva e pura,
êste rio de doçura,
ama com todo cuidado.

Antes que criasse nada
já a alma majestade
te havia a vida gerado,
e tua alma, abrasada
com eterna caridade.

Por fazer-te todo seu
com amor te cativou,
e, pois que tudo te deu,
dá tu todo o amor que é teu
a quem primeiro te amou.

E deu-te alma mortal
e digna de um Deus imenso,
para que fôsses suspenso
nêle, êsse bem eternal,
que é sem fim e sem comêço.

Depois, que em morte caiste
com vida te levantou
Porque sair não conseguiste
da culpa em que te fundiste,
seu proprio Filho entregou.

Entregou-o por escravo,
deixou que fôsse vendido,
para que tu, redimido
do poder do leão bravo
fôsses sempre agradecido.

Para que não morras, morre
com amor bem singular.
Pois, quanto deves amar
a Deus que entregar-se quer
à morte, por te salvar.

O Filho, que o Padre deu,
a seu Pai te dá por pai,
e sua graça te infundiu,
e quando na cruz morreu,
deu-te por mãe sua Mãe.

Deu-te fé com esperança,
e a si mesmo por manjar,

para em si te transformar
pela bem-aventurança.
Que mais te podia dar?

Em paga de tudo isto,
oh, ditoso pecador,
pede apenas teu amor.
Despreza pois todo o resto
por ganhar a tal Senhor.

Dá tua vida pelos bens
que Sua morte te ganhou.
És seu, nada tens de teu.
Dá-lhe tudo quanto tens,
pois tudo o que tem te deu!

DESPEDIDA

Levantai os olhos ao céu, meus irmãos.
Vereis a Lourenço reinando com Deus,
por vós implorando junto ao rei dos céus,
que louvais seu nome aqui neste chão!

Daqui por diante tende grande zêlo,
que Deus seja sempre temido e amado,
e, mártir tão santo, de todos, honrado.
Tereis seus favores e doce desvêlo.

Pois que celebrais com tal devoção
seu claro martírio, tomais meu conselho:
sua vida e virtudes tende por espelho,
chamando-o sempre com grande afeição.

Tereis, por seus rogos, o santo perdão,
e sôbre o inimigo perfeita vitória.
E depois da morte vós vereis na glória
a cara divina, com clara visão.

(LAUS DEO)

QUINTO ATO

Dança de doze meninos, que se fez na procissão de São Lourenço.

1º) Aqui estamos jubilosos
tua festa celebrando.
Por teus rogos desejando
Deus nos faça venturosos
nosso coração guardando.

2º) Nós confiamos em ti
Lourenço santificado,
que nos guardes preservados
dos inimigos aqui.

Dos vícios já desligados
nos pajés não crendo mais,
nem suas danças rituais,
nem seus mágicos cuidados.

3º) Como tu, que a confiança
em Deus tão bem resguardaste,
que o dom de Jesus nos baste,
pai da suprema esperança.

Que êle as almas purifique,
com seus ares de bondade,
e que tu, com a Majestade,
venhas e conosco fiques.

4º) Pleno do divino amor
foi teu coração outrora.
Zela pois por nós agora!
Amemos nosso Criador,
pai nosso de cada hora!

5º) Obedeceste ao Senhor,
cumprindo sua palavra.
Vem que nossa alma escrava
de teu amor, neste dia
te imita em sabedoria.

- 6º) Milagroso, tu curaste
teus filhos tão santamente.
Suas almas estão doentes
dêste mal que abominaste,
Vem curá-los novamente!
- 7º) Fiel a Nosso Senhor
a morte tu suportaste.
Que a fôrça disto nos baste
para suportar a dor
pelo mesmo Deus que amaste.
- 8º) Pelo terrível que és,
Já que os demônios te temem,
nas ocas onde se escondem
vem calcá-los sob os pés,
pra que as almas não nos queimem.
- 9º) Herejes que êste indefeso
corpo teu no fogo assaram,
e a carne tôda queimaram
em grelhas de ferro aceso.

Choremos, do alto desejo
de Deus Padre contemplar.
Venha Ele neste ensejo
nossas almas inflamar.

- 10º) Os teus verdugos extremos
tremem, algozes de Deus.
Vem, leva-nos como teus,
que ao teu lado ficaremos
assustando êstes ateus.
- 11º) Êstes que te deram morte
ardem no fogo infernal.
Tu, na glória celestial
gozarás divina sorte.
- E contigo aprenderemos
a amar a Deus no mais fundo
do nosso ser, e no mundo
longa vida gozaremos.
- 12º) Em tuas mãos depositamos
nosso destino também.
Em teu amor confiamos
e uns aos outros nos amamos
para todo o sempre. Amém.

F I M

Rio de Janeiro, 23 de março de 1965.

Í N D I C E

EXPLICAÇÃO — <i>Bárbara Heliodora</i>	3
INTRODUÇÃO À DRAMATURGIA VICENTINA — <i>Luiz Francisco Rebello</i>	5
GIL VICENTE E BERTOLT BRECHT — <i>Antonio José Saraiva</i>	16
DUAS CARTAS DE GIL VICENTE — <i>André Grabbé Rocha</i>	27
GIL VICENTE: REPERCUSSÃO NO TEATRO DE CAMÕES — <i>Hernâni Cidade</i>	29
GIL VICENTE, HOJE — <i>Edwaldo Cafêzeiro</i>	40
CRONOLOGIA DE GIL VICENTE	51
BIBLIOGRAFIA	60
UMA ADAPTAÇÃO DE GIL VICENTE — <i>Walmir Ayala</i>	62
AUTO DA ALMA — <i>Gil Vicente</i>	70
A POESIA DRAMÁTICA DE ANCHIETA — <i>Leodegário A. de Azevedo Filho</i>	97
JOSÉ DE ANCHIETA: O AUTO DE SÃO LOURENÇO — <i>Walmir Ayala</i>	101
AUTO REPRESENTADO NA FESTA DE SÃO LOURENÇO — <i>José de Anchieta</i>	107

Duplicate

COMPOSTO E IMPRESSO NAS OFICINAS DA
EMPRESA GRÁFICA DA "REVISTA DOS TRIBUNAIS" S.A.
Rua Conde de Sarzedas n. 38 — S. Paulo — Brasil — em 1965.

