

1 RENASCIMENTO

Gil Vicente



História da Europa 500

Auto da Visitação 1502

Sobre as origens

la Cabaña Real

*el Honrado Consejo de la Mesta de Pastores
nuestro Consejo y Aldea*



Noémio Ramos

editor
Inês Ramos

Cartografia portuguesa - mapa de Cantino, 1502.

Ficha técnica

Títulos

Gil Vicente, Auto da Visitação

Sub-títulos

**Sobre as origens
História da Europa – 1**

Autor

Noémio Ramos

www.gilvicente.eu

Faro – Algarve

Lisboa

Edição de Inês Ramos

Design gráfico de Noémio Ramos

e capa de Noémio Ramos

Revisão do texto por Maria João Ramos

Janeiro de 2010

ISBN 978-972-990006-8

Depósito Legal 308019/10

Impressão Guide, Artes Gráficas, Lda.

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

Gil Vicente, Auto da Visitação

Sobre as origens

História da Europa – 1

Autor

Noémio Ramos

Editor

Inês Ramos

2010

www.gilvicente.eu

Questões prévias – as *origens*

Com o final dos *autos da primeira fase*, poderíamos considerar, **por uma certa unidade temática** imposta pelo autor dos autos, que o *Auto da Visitação* não seria apenas (mas também) uma obra isolada, considerando que este Auto passou a fazer parte do conjunto sequencial dos seus quatro primeiros. A unidade assim constituída, se existisse, também nos pareceria deformada na didascália inicial (e final) dos autos, registada sessenta anos depois e por ventura mal interpretada ou compreendida pelos editores de 1562.

Perguntamo-nos se Gil Vicente não teria ele próprio considerado que os pudéssemos encenar em conjunto, e que assistíssemos ao espectáculo dos seus quatro primeiros autos como se fossem partes de uma **Tragédia**, que os víssemos como quatro actos de uma grande *tragédia nacional*: Portugal no início do século xvi.

Não foi, nem será, nossa intenção fazer uma *história do teatro* até Gil Vicente, nem apresentar uma pesquisa histórica sobre as origens da sua obra, mas sentimo-nos na obrigação de escrever algumas palavras destinadas a estabelecer ou ilustrar uma ou outra ideia sobre esses assuntos... Nada de trabalho sistemático.

Contudo, qualquer que seja o estudo sobre a obra de um artista, ele deve sempre incluir uma apresentação do contexto histórico, social, político e cultural, do espaço e tempo onde se desenvolve o seu trabalho, e como é evidente, o social e político incluem sempre os factores económicos, mas sobre a situação social e económica teremos de nos limitar ao reduzido desenvolvimento dos estudos disponíveis.

Além de uma visão tão pormenorizada quanto possível da **época** em referência, dada pela situação e pelo sucedido de facto na época, pois há que ter presente, como dissemos, a cultura e a sua história – até ao tempo em causa em cada peça em estudo – e a partir disso, identificar as ideologias em curso, a sua expansão e os seus confrontos, e com todos estes *elementos indispensáveis*, avançar para o mais complicado: perceber a sua presença *metafórica* na Obra de Arte – segundo Platão, coisa que era inacessível a Hípias ou a Íon, como hoje continua a ser a qualquer (sábio, sofista) *hípias*, ou a qualquer (tolo, *parvo*) *ion* – e entender a sua *formulação*, reconstituindo alguns dos pensamentos que mais poderiam ter influenciado a obra. Sem estes *elementos indispensáveis* falta-nos o outro lado da *metáfora*, e sem os elementos referenciados ela fica imperceptível.

Com o objectivo de dar a conhecer a *época*, ainda que de forma muito elementar, iremos apresentar algumas questões prévias que procuram melhor situar no tempo os conceitos envolvidos nas obras de Gil Vicente, questões que pretendem preparar a breve exposição do ambiente em que as primeiras obras vão surgir, e na sua sequência, para cada um dos autos, expondo a continuidade, o confronto ou as mudanças sucedidas, apresentaremos a evolução da *situação histórica*...

Os textos que se seguem devem ser compreendidos tal como se apresentam, um conjunto descritivo de coisas diferentes (desconexas), eles pretendem apenas fornecer um panorama sobre a época, naquelas noções e conceitos que mais directamente são expressos nos Autos de Gil Vicente. Ficam de fora muitos outros elementos, alguns mais importantes outros menos, respeitando o fenómeno das Artes, da vida cultural, do social, económico e político, etc.. Mas neste trabalho não podemos abarcar tudo, pelo que, escolhemos os conceitos e noções que nos pareceram mais susceptíveis a servir de esclarecimento aos *enganos* estabelecidos por tradições românticas, ainda palpáveis em algumas concepções académicas.

Ao longo destes textos – que podem servir para interiorizar conceitos da época – o leitor vai encontrar, por clarividência, os *significados* que servem de suporte a algumas das *metáforas* utilizadas por Gil Vicente nos seus Autos, captando e interiorizando tanto conceitos como *noções chave* envolvidas em toda a cultura, como por exemplo, *as ideias* referenciadas por palavras como: *cabaña, abrigado, fato (hato, castelhano), maioral, zagal, pastor, vaqueiro, porqueiro, conselho de aldeia*; ou ainda: *senhorio, feudo, forais novos*; bem como uma ideia mais geral sobre uma Espanha (união) Ibérica e o herdeiro da Coroa portuguesa, sobre o Poder e as relações entre o Poder e a produção de bens, o crescimento da riqueza... Algumas das *ideias* que constituem elementos base para a compreensão dos primeiros Autos, porque toda a situação social, económica, política e cultural da época está presente na obra dramática de Gil Vicente.

Poderá parecer excessivo o número de páginas que se seguem na abordagem de questões que, na aparência, não se referem ao nosso objecto de estudo, contudo em nosso entender, uma simples definição dos conceitos envolvidos com uma explicação sumária, ou mesmo uma análise abstracta das noções que na época constituíam ou contribuíam para as ideias, o pensamento e a Arte do século da obra de Gil Vicente, seriam insuficientes para concretizar a interiorização possível e necessária que é indispensável à assimilação das *metáforas* que se apresentam, e mais ainda de todas ou, pelo menos, algumas das suas conotações.

Gil Vicente não foi o primeiro autor, nem o último dos dramaturgos a usar o *pastoril*, pois muito além do seu tempo – entrando bem pelo barroco – podemos encontrar ainda *um pastoril*... No período renascentista, para compreender a *metáfora pastoril*, se assim lhe podemos chamar, para a apreender nos seus variadíssimos aspectos e figurações, e sobretudo, significados, há que conhecer os conceitos e as estruturas conceptuais de onde esse tal *pastoril* provém, a realidade que lhe serve de suporte, a outra face da *metáfora*, a realidade social, histórica e cultural.

Os estudos sobre a pastorícia da época que vamos apresentar não são novidade nenhuma, desde o início do século XX que são conhecidos, Julius Klein,¹ da Harvard University, publicou um estudo muito completo sobre o que seguir se expõe.

1 Julius Klein, *The Mesta – A Study in Spanish Economic History, 1273-1836*. Harvard University Press, 1920. Disponível na Internet.

1. Origens do *pastoril* ibérico

...la ganadería constituía tradicionalmente uno de los principales factores de valoración de la posición social, más por el número de cabezas de ganado que por otras pertenencias. También en torno a esta actividad se generó un uso muy vivo del léxico agrícola y ganadero...

GEA, Gran Enciclopèdia Aragonesa, online.

Apresentamos partes resumidas das leituras de estudos realizados sobre a pastorícia em Espanha nos séculos xv e xvi, considerando que o seu aprofundamento é fundamental para construir uma imagem tão próxima do real quanto possível daquela época em que se criaram e representaram os autos de Gil Vicente, a fim de ajudar a uma melhor compreensão do contexto onde se geram as obras literárias e as artes, sobretudo para que seja possível ver *o teatro* no seu próprio ambiente, uma das artes que mais usou o *pastoril*.

Uma economia, a lã e a pastorícia na Península Ibérica, em Espanha

Existem hoje em Espanha alguns estudos publicados sobre a matéria, devemos destacar pela sua qualidade o livro: *Por los caminos de la trashumancia*, de Pedro García Martín, Edição da *Junta de Castilla y León*, 1994, o qual, com alguns outros artigos, e conferências, serve como principal apoio ao nosso texto.

Em finais do século xv, a produção de lã, que então era a base da *indústria têxtil* (grandes oficinas de tecelagem), constituía em Castela, a maior e a principal fonte de riqueza do país. A origem desta riqueza tem raízes históricas longínquas, encontra-se na excelente qualidade da lã produzida na península ibérica, o que na época, também motivava a sua preferência e a grande procura do produto.

Nos séculos xv e xvi, localmente, em torno do mercado da lã, constitui-se uma verdadeira rede comercial a partir de três centros em Espanha, Medina del Campo, Burgos e Bilbao (armadores). Os *donos* destas *feiras* são os grandes mercadores de Burgos, dispoñdo de posições fortes no norte da Europa, sobretudo na Flandres.

Em geral os historiadores consideram expressivo o grande desenvolvimento da economia castelhana a partir da segunda metade do século xv, em especial durante o governo dos Reis Católicos, e que se prolonga até ao fim do primeiro terço do século seguinte, sobressaindo o facto de o desenvolvimento se dar a partir do centro do país em direcção à periferia. A riqueza é a lã, e as pastagens estão no centro, e este centro, com a reconquista vai-se deslocando para sul. No princípio do século xvi, o principal eixo de desenvolvimento, que antes estava em Medina del Campo, Burgos e Bilbao, passa para Burgos, Medina del Campo e Sevilha.

Transcrevemos um exemplo documental, um facto real, citando uma outra das nossas fontes, Joseph Pérez, em *Los Comuneros: a indústria têxtil empregava em 1515, só na zona de Segóvia, mais de 20.000 pessoas que processavam mais de 40.000 arrobas de lã por ano. E poderiam processar mais, mas como assinala o próprio documento da época, não se pode fazer mais.*

Em Espanha, havia muito tempo que a capacidade de produção de lã excedia a possibilidade do seu processamento industrial, de modo que, há muitas décadas, que se exportava para o norte da Europa a melhor lã produzida em Espanha e na maior quantidade que se produzia, um facto de que muito se queixava a indústria dos tecidos castelhana. A produção de lã e a sua exportação para o resto da Europa, muito mais que a tecelagem *industrial* (oficinas colectivas) emergente, eram naquele tempo a base de sustentação da economia castelhana, tanto na Velha Castela como na Nova (as regiões a sul de Castela), como nos descrevem os autores que se debruçaram sobre a época. E já nos finais do século xiii, *a mais fina lã castelhana, procedendo da costa cantábrica, chegava por via marítima aos portos de Inglaterra, França e Flandres.*

Também é importante ficarmos a conhecer a figura do **tecelão** da época, porque também esta figura *serve* algumas metáforas, como comprovam os *comentários* no teatro e nos romances de cavalaria. Como Joseph Pérez nos elucida, pelas grandes oficinas de tecelagem e pela expansão das fábricas com o emprego de homens e mulheres assalariados, aparece a figura do tecelão como um dos trabalhadores mais esforçados, mas não o último na escala social. Contudo, o tecelão é já daqueles que apenas tem a força de trabalho para vender, e mais próximo dele, entre ele e o escravo – que se vende completamente – está o *lavrador*, o qual executa o trabalho da terra, trata do gado do seu senhor e também da pastorícia, mas este apenas trata do gado dentro do *senhorio* do seu amo como se fosse também ele propriedade sua, sendo apenas seu *servo*. Sublinhamos, pois, que **lavrador**, nesta época, corresponde ao *trabalhador rural* dos nossos dias, e não ao que hoje designamos por lavrador. É importante termos bem presentes todas estas diferenças.

Origem social e cultural do novo *pastoril* em Espanha

Enquanto selvagem, andando em liberdade, o gado desloca-se continuamente em busca de água e de melhores pastos, mas depois de domesticado é o dono que tem de assegurar a pastagem às suas ovelhas, cabras ou vacas, prosseguindo com a sua tendência natural de migração semestral de Inverno e Verão.

Muitos investigadores consideram que a *transumância* na Península Ibérica, remonta aos tempos pré-históricos, ao tempo dos indígenas ibéricos. Estes povos da região, cónios, tartéssicos, lusitanos, turdetanos, bem como mais tarde os invasores, cartagineses e romanos, terão atribuído grande importância à criação de gado com vista à produção de lã, podendo constatar-se na época de Marco Varrão (século I ac) algumas referências às vias *pastorum*.

*As primeiras normas escritas sobre a transumância datam do reinado de Eúrico que estabeleceu as primeiras disposições no ano de 504. Mais tarde, no reinado de Sisenado, foram recompiladas na Lei 5, título 4, livro 8, do **Liber Iudicorum**, que marca as rotas da transumância e regulamenta o seu uso.*

Em consequência de um aumento constante da riqueza desenvolvida, depressa se tornou necessário proteger estes recursos, mesmo com o uso das armas... E apenas quem tem os meios ao seu alcance, o pode fazer. Há que alcançar e manter esta riqueza. *Os maiores proprietários de gado são os mosteiros, Igrejas, a grande nobreza e, desde o século xi, os cavaleiros dos Conselhos surgidos em toda a extensão do vale do rio Douro* (em Castela).

Irmandades de pastores – Conselhos de Aldeia – a Mesta

No decurso da história pastoril de Castela, durante a Idade Média, desenvolveu-se uma partilha do trabalho nas várias comunidades das diferentes localidades, daí surgiu o hábito de reunir assembleias de pastores (dos proprietários de gado) pelas diversas localidades e cidades, tendo-se criado assim as *Irmandades de Pastores*. Estas *irmandades* tinham como objectivo o pastoreio do seu gado, a transumância, a alimentação, cuidado e tratamento do gado em comum, criando estruturas, regras e *ordenações*, que se foram configurando e aperfeiçoando na medida da crescente necessidade de organização colectiva das assembleias de pastores.

Nestas assembleias o direito a voto limitava-se aos proprietários de cinquenta ou mais ovelhas, tendo as mulheres (proprietárias de gado) os mesmos direitos que os homens. Em geral, as *Ordenações* das Assembleias estabeleciam que as decisões se adoptavam por maioria de votos, contudo, o direito a eleger o representante de *quadrilha* não estava condicionado pela quantidade de cabeças de gado possuídas, enquanto que para se poder ser candidato se exigia a posse mínima de uma certa quantidade de gado transumante.

Em Castela estas Assembleias designavam-se por **Conselhos de Cidade** ou de **Aldeia**, a que se chamou depois **Mestas**.

Os assuntos tratados pelas Assembleias das *Irmandades de Pastores* (Mestas) compreendiam todas e quaisquer matérias que se apresentassem pertinentes aos Pastores (proprietários) ou à *indústria pastoril*.

Os contratos dos *pastores assalariados* para acompanhar o gado nas pastagens eram anuais e estabeleciam um soldo uniforme. Os **Pastores empregadores**, tinham a obrigação de suportar todos os encargos com o pessoal. Os empregados, podiam manter algumas ovelhas próprias integradas no rebanho. Era multada a contratação, entre proprietários e pastores a soldo, levadas a cabo fora da Mesta competente (a Junta local), assim como os acordos ou quaisquer arranjos não autorizados pela respectiva assembleia da *Mesta local* (domínio *senhorial*).

As assembleias das *Irmandades de Pastores* tinham lugar pelo menos duas vezes por ano. No Inverno realizava-se uma reunião na região mais a Sul, enquanto que no Verão se celebrava a outra reunião na região mais a Norte. Todavia, uma terceira reunião anual era também frequente. Estas iniciativas, por parte das forças produtivas, anteciparam mesmo algumas decisões de Afonso X.

Assim, como alternativa à Mesta, que noutras ocasiões se denomina *rahala*, ou *rafala* no reino de Valência, havia sido criado em 1270, o *Tribunal del Lligalló* ou *Junta de Pastores*. Também em Aragão as *llogalló* (semelhantes às Mestas de Castela) precederam as decisões de Afonso X. Segundo alguns autores, Afonso X não fez senão legalizar uma situação de facto, e assim encher as arcas reais com impostos pagos pelos transumantes, ao mesmo tempo que impulsionava o já então florescente comércio da lã em Castela.

A cidade que mais se destacou no esforço de agregação destas Assembleias foi Soria, cujos pastores, ainda antes de Afonso X, foram os promotores da criação de uma Mesta Geral, e um Conselho da Mesta.

O *Honrado Concejo de la Mesta de Pastores* foi criado por Afonso X, o Sábio, e reunia todos os pastores de Castela numa associação nacional. O seu nascimento situa-se, por tradição em 2 de Setembro de 1273, quando, em Gualda, o monarca redigiu um documento dirigido *al Concejo de la mesta de los pastores de mio regno*, onde concede privilégios de diversa ordem e um amplo conjunto de isenções aos pastores de Castela. Pedro García Martín, afirma que assim estava alcançada *a definição da Mesta como instituição privilegiada, dotada de uma produção legal e de uma jurisdição privativas, e administrada por um corpo de funcionários próprios que dispunham da sua contabilidade e defendiam os seus interesses nos estrados judiciais*.

Estava legalizado o que viria a ser o mais poderoso grémio de Espanha durante os séculos xv e xvi, que só no século xix viria a ser extinto, desaparecendo com o desenvolvimento do comércio do algodão.

Estruturas de organização dos pastores – a *Cabaña*.

Uma *cabaña* era constituída pelo gado e pelos arreios (e avio) necessários à sua deslocação, manutenção e exploração empresarial, industrial e comercial, de todos gados em transumância e de todos os produtos seus derivados, juntando-se ainda os apetrechos e avios necessários ao suporte e sustentação do pessoal assalariado, que através das vias pecuárias, *cabañeras* ou *cañadas*, se deslocava para os pastos de Inverno ou de Verão.

A *cabaña*, em particular, era portanto constituída pelo conjunto das reses de gado ovino, equino, vacum e suíno de um proprietário, grupo de proprietários ou município. Era como que uma *fábrica* ou *empresa* móvel...

A *Mesta de Espanha*, foi criada pelos *Irmãos da Mesta*, pois como dissemos, assim se denominavam os pastores proprietários de gado lanífero que, para manter

a Instituição se quotizavam, independentemente da quantidade de cabeças de gado lanígero que possuíssem. Designou-se por ***Cabaña Real***, a *cabaña* dos associados da *Mesta de Espanha*, enquadrada no ***Honrado Conselho da Mesta de Pastores***. Ficou chamada *Cabaña Real*, porque lhe era assegurada protecção da Corte Castelhana, a protecção Real. E foi devido à sua enorme dimensão e à grande extensão territorial que ocupava a actividade produtiva de gado lanígero, que se tornou necessário fazer a sua divisão em *quadrilhas*, tendo-se organizado de acordo com os principais distritos (e reinos) onde se desenvolvia a criação de gado em Espanha. Com a divisão em *quadrilhas*, houve necessidade de criar uma estrutura administrativa abrangente de todo o *Conselho da Mesta*.

O rei Afonso X considerava a *Cabaña Real Transumante*, a principal instância de estes reinos, cuja conservação tanto importa, assim para o sustento e abastecimento de fábricas, como para manter o comércio com outros reinos e províncias, a permutação de umas mercadorias por outras, em cujo tráfico estão tão interessados os meus vassalos e o meu Real Património.

O *Honrado Concejo de la Mesta de Pastores* expande-se e ao adquirir maior força económica faz-se representar junto do Poder como força institucional, específica as suas funções e nomeia os seus funcionários. No século xv foram os Reis Católicos que deram o grande impulso político e definido à Mesta, cujo poder transcendia já o âmbito da economia do país: ao Presidente do *Honrado Conselho da Mesta de Pastores*, é atribuído pelos monarcas um vínculo perpétuo ao governo do país, mas não qualquer vínculo, o mais poderoso vínculo, o de membro mais antigo do *Conselho de Castela*.

A frente da instituição estava o *alcaide de Mesta*, ou *alcalde mayor entregador*, que substituíva ou apoiava o *Presidente da Mesta*, que era o *membro mais antigo do Conselho de Castela*. Num segundo escalão estavam os *alcaldes de curral*, com autoridade para a imposição de multas aos que violassem os privilégios daquela associação (o *grémio* de pastores), e os *alcaldes de quadrilha*, com autoridade para fazer cumprir as leis sobre a marca ou ferro, castigando todas as falsificações do ferro, ou outras usurpações de propriedade, ou quaisquer outros pleitos entre os proprietários das *cabañas*. Para apelar contra as sentenças destes *alcaldes* existia o chamado *alcaide de alçada*. E não acabava aqui a nomeação dos *oficiais da Mesta*, havia ainda os *procuradores* (cobravam as taxas de passagem em *portos*, etc.), os *contadores* e os *receptores*. Ao guardião (administrativo) dos animais extraviados chamava-se *reusero*.

A Mesta detinha poderosas protecções oficiais, contava com os seus próprios tribunais, juizes e pessoal judicial. Pelo século xvi, a produção de lã e a protecção da Mesta, constituiu também a política económica da Espanha Imperial. Assim, os pastores, criadores de gado lanífero, dominavam as Cortes e as Cortes protegiam-nos o mais possível. Os pastores da Mesta tinham o direito de derrubar os bosques segundo as suas necessidades, e com o apoio do Poder, consideravam como uma usurpação manifesta qualquer tentativa de expandir ou melhorar a agricultura.

Uma ideia concreta desta questão é dada pela cronologia do desenvolvimento da Mesta. Depois da legalização e do grande impulso dado por Afonso X, Afonso XI publica uma carta de privilégio que coloca sob a sua protecção a *Cabaña Real* e todos os pastores. É assim criada a *Cabaña Geral e Real*, que acolhe todos os animais transumantes do reino sob o amparo das leis e da protecção da Mesta. Em 1449 estabelecem-se tarifas de importação e éditos proibindo a compra de têxteis no estrangeiro. As fábricas de tecidos alcançam então um grande desenvolvimento. Em 1462 para proteger ainda mais a indústria têxtil castelhana proíbe-se que as exportações de lã ultrapassem os dois terços da quantidade tosquiada em cada ano.

Mas é entre 1474 e 1516, sob o reinado dos Reis Católicos que a Mesta alcança o mais alto grau de protecção régia. Em 1489, com a publicação do *Ordenamento do Conselho da Mesta*, os Reis Católicos colocam o grémio sob a sua protecção directa. Em 1497 constitui-se a *Cabaña Real de Carreteros, Trajineros, Cabañiles y sus Derramas*, formada pelas Irmandades de Soria e Burgos, a *Abulense* de Navarredonda e a de Almodóvar del Pinar (Cuenca). Para estas (empresas) organizações de transportadores que operavam principalmente no sistema Central de Espanha, era a lã a sua mercadoria mais importante.

A Coroa de Castela foi protectora da Mesta também porque, só em receitas fiscais por meio do chamado *Serviço de Montazgo* (imposto de passagem do gado, pago por cabeça), o Tesouro Real obtinha dividendos substanciais, que segundo os historiadores (Joseph Pérez, in *Los Comuneros*): *o valor do serviço de montazgo cresceu notavelmente ao largo do século xv, passando de um milhão e meio de maravedis, por volta de 1450, a dois milhões em 1462; quatro e meio já em 1480, e quase seis milhões em 1504, o ano da morte de Isabel a Católica.*

Os Reis Católicos, com a sua política legislativa unificadora e simplificadora, criaram *o edifício jurídico e constitucional do Honrado Conselho da Mesta, cujo cimento foram os Privilégios outorgados por Afonso X, em 1273.* Dentro desta ideia unificadora de Isabel e Fernando, em 1492 foi organizada a *Recopilación das Leis da Mesta*, obra do jurista Malpartida, e chega-se a uma maior perfeição com a *Recopilación* de 1511, do doutor Juan López de Palacios Rubios, então Presidente da Mesta e portanto, também membro mais antigo (lembramos que a antiguidade é grau de ordenação de Poder) do Conselho Real.

Orgânica da Mesta

Presidente // Procurador Geral, Fiscal Geral, Tesoureiro

Administração interna

Contabilistas, Secretários, Apartador, Aposentador, Aguazil, Oficial, Arquivista, Relator, Escrivães, Pajens, Procuradores de puertos, Procuradores de deseha.

Administração da Justiça

Alcaides Maiores Entregadores, Procuradores de Cortes ou Chancelarias, Alcaides de Apelação, Alcaides de Alçadas

Alcaides de Quadrilha // Alcaides de Mesta

Juntas Gerais // Irmãos da Mesta

As cañadas transumantes

As *cañadas* são os caminhos destinados ao trânsito do gado, as vias pecuárias ou *cañadas trashumantes*, foram sendo traçados pelos pastores transumantes e são utilizadas, segundo afirmam alguns historiadores, pelo menos desde a época pré-romana na Península Ibérica, para o trânsito e pastagem do gado (em terrenos públicos e baldios adjacentes às propriedades), dos pastos de Verão aos de Inverno e vice-versa.

O percurso para Sul coincidia com as primeiras neves nas montanhas do Norte, iniciando-se em meados de Outubro. A tosquia realizava-se entre Abril e Maio, antes de começar a transumância de Verão, pelo que os proprietários dispunham de uma organização capaz de executar esses trabalhos, realizar o transporte da lã, assim como ordenhar as ovelhas e fazer o queijo (além de outras tarefas necessárias ou actividades rentáveis). Depois da tosquia, o trânsito pelas cañadas prolongava-se desde princípios de Maio até finais de Junho, conforme a distância que separava os pastos de Inverno dos de Verão, percorrendo-se em média 20 quilómetros diários.

Em Espanha estas vias eram conhecidas por *cabañeras*, em Aragão, *carreradas* na Catalunha, *azadores reais* em Valência e *cañadas* em Castela.

Na realidade, as cañadas não eram mais que os troços dos caminhos adjacentes às terras cultivadas, pois os caminhos que cruzavam terreno livre não eram considerados, nem se designavam em especial. O uso popular denominou cañada a qualquer dos caminhos tomados pelas ovelhas nas suas migrações sazonais. Em sentido estritamente legal, a *cañada* era uma passagem entre zonas cultivadas.

Cañadas Reais eram as vias que cruzavam várias províncias. A largura destas, quando cruzavam terras de cultivo, limitava-se a cerca de noventa (90) varas castelhanas (75 metros aproximadamente). Existiam ramificações e enlaces de menor importância e de carácter mais local, os chamados *cordeles* (que são as vias pecuárias que concorrem para as cañadas e servem de comunicação com as províncias limítrofes, com uma largura de 45 varas), as *veredas* (a comunicação entre as várias comarcas de uma mesma província com uma largura que não supera as 25 varas) e as *coladas* (gargantas, passo estreito) ainda de menor largura. Estes caminhos eram cuidados e vigiados por assalariados, e controlados pelos juizes *entregadores*, funcionários judiciais da própria Mesta.

Os Reis Católicos demonstraram uma especial solicitude na protecção das cañadas. Em 1489 emitiram uma série de disposições ampliando as penas para os intrusos das cañadas, proibindo todos os entraves que se pudessem colocar à passagem de gados entre as terras cultivadas. Desde as suas primeiras actuações, a principal função dos *entregadores* da Mesta, foi a de manter a vigilância na observância da largura das vias (as cañadas e as menores) e evitar a proliferação dos cercados e invasões dos caminhos transumantes.

As cañadas navarras, cabañeras aragonesas, cordeles e veredas castelhanas..., antigas rotas de transumancia, configuram uma extensa rede de vias pecuárias

que atravessa e percorre a Península Ibérica, só em Espanha (não conhecemos estudos de Portugal), encontramos cerca de 125.000 quilómetros de caminhos, que em superfície, ocupam uma extensão superior a 400.000 hectares.

Das nove *Cañadas Reais* mais importantes de Espanha, a *Soriana oriental* é a maior. Começa a norte de Soria, em Yanguas, atravessa a província de Cidade Real, e termina em terras de Sevilha depois de percorrer aproximadamente 800 km.

Organização das *Cabañas*

A organização operacional para a gestão de todo o sistema era a *Cabaña*. As grandes *cabañas* tinham uma relação directa com as propriedades de onde provinham, que em última instância era a propriedade da terra, a nobreza rural, os grandes senhorios, os mosteiros e os municípios.

Uma *cabaña* na época, em média, era composta por dez a doze mil cabeças de gado ovino, além do restante gado, que ficavam a *cargo de um maioral*. Uma quantidade superior seria difícil de controlar nas pastagens, por um só homem, o maioral, com os meios da época.

No terreno, as *cabañas* eram divididas e organizadas em rebanhos.

Organização dos rebanhos

O rebanho, ou *grey*, era constituído em regra por um milhar de ovelhas, 25 cabrestos e 50 carneiros reprodutores. Em geral, cada rebanho era controlado por cinco homens (contratados), um *rabadão*, chefe e responsável pelo rebanho perante o *maioral*, um *companheiro* ou segundo, um *sobrado* ou terceiro, um *ajudador* ou quarto, e um *zagal*. Por vezes esta equipa é apenas referenciada com dois pastores (assalariados), dois ajudantes e um *zagal*.

O *maioral* (gestor, gerente) estabelecia-se e acomodava-se na localidade mais próxima do sítio onde se encontravam os seus rebanhos em cada momento, e era ele quem se ocupava dos abastecimentos de produtos frescos, como o pão e os legumes para a equipa de pastores assalariados, além de tratar dos tramites legais junto das autoridades locais.

Nos rebanhos, o gado era protegido e controlado por cinco cães (mastins) que traziam ao pescoço, carlancas, coleiras de couro devidamente atravessadas por espinhos virados para o exterior e que serviam para se defenderem dos lobos que com frequência visitavam as *cabañas* em busca de alimento.

Os rebanhos eram acompanhados pelas várias azémolas (mulas de carga) que transportavam o *fato* (a carga) e os *avios*, das quais se ocupava o *zagal*, juntamente com a *exclusa*.

A *exclusa*, era a pequena manada constituída pelo gado que, como propriedade dos (5) pastores assalariados – *rabadão*, *companheiro*, *sobrado*, *ajudador* e *zagal* – beneficiava da isenção no pagamento de rendas ou taxas e que apascentava em conjunto com a *cabaña*. Da *exclusa* também se encarregava o *zagal*, pois para o

proprietário da *Cabaña* fazia parte do *fato* – conjunto da carga – e por isso mesmo, a *exclusa* para o Pastor era também denominada por *fato* por fazer parte da sua carga (como encargo a suportar), era mais uma carga para o proprietário, tal como os avios de apoio aos rebanhos, pastores e cães.

O *zagal* era o *moço do maioral* em cada um dos rebanhos, um tipo *vivo* que era encarregado da logística da *cabaña*. Tinha a responsabilidade do *fato*, cuidava dos meios de produção, utensílios, bens de consumo, produtos fornecidos pelo rebanho e manada, em bruto e ou transformados, leite, queijo, lã, peles, etc., e como era o responsável pela *exclusa*, era também o homem de confiança de todos.

Faziam parte do *fato*, além das botas e protecções de couro para as pernas, os utensílios para o exercício das diversas actividades com o gado e os seus produtos, os utensílios de cozinha, os alimentos para pastores e cães, – o *conduto*: pimentos, alhos, sebo, azeite e tudo o necessário para condimentar a pitança, a ração diária distribuída – sal para o gado (pois as ovelhas necessitam constantemente de sal), as peles dos animais entretanto mortos, etc.; o *avio* consistia no pão, toucinho e legumes, pois quase tudo o resto era proporcionado pelo gado (leite, queijo, carne); acrescenta-se ainda alguns rolos de longas redes que serviam para improvisar um redil onde encerrar as ovelhas durante a noite.

Nos locais de pasto mais abundante os rebanhos permaneciam durante mais tempo, e com o decorrer dos séculos, foram sendo construídos abrigos, choças para os pastores com lugares para os avios, e vedações mais permanentes e protegidas para os animais. Estes locais de permanência eram os *abrigados*.

Quando os rebanhos empreendiam a marcha, seguiam à frente os cabrestos (chocalhados) e os carneiros de reprodução. Ao passarem por caminhos estreitos e sem pasto, os rebanhos faziam 28 a 33km diários, enquanto em campo aberto a marcha não atingia os 11km, já que iam comendo pelo caminho. Num dos casos, a partida começava em meados de Abril e algumas vezes tosquiavam-se os rebanhos a meio do percurso, outras vezes ao chegar aos pastos de Verão, mas também se fazia antes da partida, esta tarefa dependeria mais da qualidade dos pastos em cada ano, dado que a tosquia se fazia sempre entre Abril ou, o mais tardar nos primeiros dias de Maio. No outro caso, no regresso, a partida dava-se em Outubro.

Transformações no pastoril tradicional

Os pastores no teatro do século xvi constitui o modo de figurar a realidade, toda a vida social e económica da península está envolvida por este novo *pastoril*.

Os pastores do novo teatro – daquele que refere Garcia de Resende, de Juan del Encina – são as figuras dos poderosos, os *espertos*, os que possuem gado e pastos, seja porque se apropriaram, ou receberam de herança porque os seus avós já se haviam apropriado dos bens, seja porque os adquiriram, são os senhores que dominam a produção de um dos produtos com maior peso no comércio da época. São de um modo geral, famílias enriquecidas ao longo de algumas gerações por sucessiva apropriação e acumulação de grande parte das mais-valias produzidas pelas

suas comunidades, valias alcançadas com a distribuição racional do trabalho realizado em comum pelas populações.

São os novos pastores ricos (a verdadeira burguesia peninsular), entre os quais encontramos alguma nobreza rural, uma parte dos novos cavaleiros, muitos dos mosteiros, alguns dos municípios, mas também e sobretudo, pessoas desprovidas de títulos nobiliário, gente com origem em famílias que dominaram e dominam as actividades produtivas e comerciais do sector da lã.

Podemos portanto considerar que o pastoril no teatro ibérico pode apresentar uma faceta diferente consoante os seus autores... A tradição medieval de origem religiosa, uma outra de tradição romana (Virgílio)... Ou então, a faceta mais natural, este novo pastoril que Garcia de Resende diz ter sido *começado* por Juan del Encina. Ora, pelo que sabemos, Gil Vicente segue este novo *pastoril*...

*Ele foi o que inventou
isto cá..., e o usou
com mais graça e mais doutrina,
posto que Juan del Encina
o pastoril começou.*

Garcia de Resende não está a dizer que Gil Vicente terá *inventado* o teatro em Portugal, *mas um certo tipo de invenção*, o *isto cá...*, cá em Portugal.

Usou aquilo (*isto*) que é constituído pelas *mui novas invenções*, algo que usou nos seus autos, e que com o decorrer das nossas análises iremos expando. Todavia, estará também dizendo que um certo tipo de *pastoril*, já foi antes criado no teatro e para o teatro, e que considera que a sua origem está em Juan del Encina, que este autor terá começado um novo tipo de *pastoril*, porque um pastoril já existia muito antes de Encina e Resende sabia-o bem! Resende não está de modo nenhum a desdenhar de Gil Vicente, retirando-lhe a autenticidade da sua invenção, antes pelo contrário, está a fornecer informação da sua época, e desse modo, indica-nos que o *isto (cá)*, se relaciona necessariamente com os *pastores*. E que Gil Vicente além de *mui novas invenções*, usou *isto – aquele novo pastoril – cá com mais graça e mais doutrina...*

2. Uma visão da sociedade portuguesa da época

1 – Feudo, senhorio e capitania

Um pacto de *vassalagem*, era celebrado entre duas pessoas livres, consistia, de um dos lados, na aceitação e reconhecimento da superioridade moral, prestando a necessária reverência à outra parte, e por consequência, na obrigação de prestar o auxílio material e militar ao seu superior.

No *feudo*, a relação de vassalagem era de natureza pessoal, e esta, constituiu sempre o suporte da organização feudal, e terá tido a sua origem na homenagem e na fidelidade dos nobres entre si que, reconhecem um como rei ou imperador, um entre os demais dos seus familiares, considerando esta uma organização superior na qual participam como iguais.

No *senhorio*, sendo este simplesmente um domínio de um senhor, uma posição dominante sobre servos, a relação era baseada apenas na posse das terras, a relação existente entre o senhor e os servos era de simples dependência. O *senhor*, além dos poderes económicos decorrentes da propriedade, gozava ainda de prerrogativas políticas, como a jurisdição sobre todos os que viviam nas suas terras, o direito de portar armas, o de cobrar tributos, e por vezes, muitos outros mais gravosos.

Uma *capitania*, em termos estruturais era um senhorio, mas com a diferença de que tinha como obrigação a defesa marítima comum ao reino, dado que de início se situavam nas novas terras colonizadas, ilhas, costa africana, oriente e mais tarde no Brasil.

Enquanto nas relações de vassalagem da sociedade feudal, embora em posição de desigualdade, as pessoas mantêm relações de direitos e deveres recíprocos, nas relações de dependência de natureza senhorial da sociedade estruturada em torno do poder do proprietário da terra, não há propriamente sujeitos de direito, a não ser o que lhes possa ser oferecido por um poder exterior, pelo rei ou, numa perspectiva de uma outra vida, o oferta dada pela religião.

Os contratos de vassalagem, em princípio, não tinham nada de económico, mas de defesa mútua, só viriam a dar origem a lucros mais tarde, por um desvio do seu sentido primitivo, com a imposição dos mais fortes (em grupos ou por alianças), sobre os restantes mais fracos, por domínio real, imperial, de conquista ou outro.

O vassalo costumava receber um feudo do seu superior, para seu sustento, mas também para suportar os custos dos serviços de vassalagem. A forma de pagamento era, habitualmente, a concessão de terras (uma propriedade rural, incluindo a pastorícia) sob a forma de domínio útil. Mas nem sempre assim era, havia também *feudos de renda* ou *feudos pensões*, de natureza mobiliária.

Na organização feudal, o rei ou o imperador, era o primeiro entre os seus pares, não exercendo o poder sobre outros senhores de estatuto nobre, em princípio estará vedada a invasão da esfera de competência territorial de cada titular de feudo,

cada barão será soberano na sua baronia. No *senhorio*, no interior de seu domínio, os seus proprietários não estavam obrigados a respeitar os direitos de ninguém, nem havia que dar disso conta a alguém. Os vilãos mantinham relações individuais com o senhor, do qual dependia inteiramente a sua subsistência. Para além do limite das suas terras, o titular do *senhorio* via apenas rivais nos outros senhores nobres, cujo apetite de conquista precisava ser sempre refreado.

Em Portugal, os *senhorios* existiam há muito, a sua origem é anterior à Idade Média, remonta aos latifúndios romanos, eles eram em toda a extensão do império, o modo mais comum de organização da propriedade, eram posições de *senhorio* implementadas, na sua forma e na função, e a romanização da península ibérica, foi bem mais duradoura que no resto da Europa. E todos os invasores seguintes se vieram a adaptar às estruturas romanas existentes mais do que as transformaram. Isso veio a contribuir para configurar de um modo especial, a estrutura política da sociedade portuguesa em torno do poder monárquico. Alcançada a nobreza, em vez de uma autêntica ligação por vassalagem, por um pacto de honra em relação ao soberano, o *cavaleiro* (os escudeiros, cavaleiros, etc.), desde logo se reconhece a si próprio como cliente do rei. E séculos mais tarde (xvi), com a identificação do poder pessoal do rei com poder do Estado (moderno), esta clientela torna-se burocrática, captando para si empregos, rendas públicas e privilégios de negócio.

2 – A reforma dos forais

Em termos gerais, podemos hoje afirmar que a *reforma dos forais*, retomada pelo novo rei Manuel I, ainda em 1496, que se veio a designar por **forais novos**, só contribuiu para a estagnação, ou mesmo regressão no desenvolvimento do país, tornando-se responsável pelo seu atraso, porque veio perpetuar o *regime senhorial* durante mais de trezentos anos, prolongando-se essa estrutura social e política até meados do século xix, 1832, a sua sedimentação nas populações e nos grandes *senhores* da terra, sob formas comportamentais, usos, costumes, tradições, ou simples caciquismo daí derivados, ainda hoje se mantêm na sociedade portuguesa.

Na *esquecida* ilha da Madeira, por exemplo, ficaram até 1975. Na Madeira, com o decretado fim dos *senhorios*, os *Senhores* passaram directamente para o domínio político da região, preenchendo os lugares do Estado e das empresas públicas mais importantes, unindo-se num único partido preenchem a maioria da assembleia, e por consequência, do governo regional, assim mantendo um travesti democrático numa forma de *regime senhorial* mais moderna, actualizada! Não muito diferente do que foi acontecendo progressivamente no resto do país, onde os *senhorios* dos tempos modernos se reconstituem na banca, seguros, estradas (e pontes), energias (gás, petróleo, sol, vento, e mais que houver), telecomunicações, comunicação social, água, lixo, etc., caracterizando-se pela protecção especial do Estado, e pelo seu favorecimento, com prejuízo significativo das populações que pagam valores mui-

to acima do devido para capitalizar as empresas, e pagar salários milionários aos seus dirigentes, *aos Senhores e seus lacaios* usando a linguagem *senhorial*.

O mesmo não se havia passado com os *forais velhos*, eles constituíram no seu próprio tempo peças importantes na organização do país. Os forais, assim como os aforamentos colectivos, eram leis concedidas pelo rei, senhor nobre ou eclesiástico, que estabeleciam normas disciplinadoras para as relações entre os habitantes de uma localidade e a entidade outorgante. Os *forais velhos* foram concedidos pelos primeiros monarcas após a reconquista cristã, criados com o intuito de povoar e defender territórios conquistados. O mais antigo foral de outorga régia, concedido dentro das actuais fronteiras de Portugal, é anterior à fundação da nacionalidade (1037-1065), e foi concedido por Fernando Magno de Leão e Castela a algumas das localidades da Região de Trás-os-Montes e Alto Douro.

Os antigos forais estavam desactualizados, eram diplomas que consagravam alguns direitos, privilégios e obrigações, muito específicos aos habitantes de dada comunidade, sob o ponto de vista económico, social ou político. Cada município dispunha das suas leis particulares, já desajustadas, existia muita arbitrariedade na sua interpretação e uso, havendo mesmo algumas cujo conteúdo havia sido alterado ao bel-prazer, constituindo uma fonte inesgotável de conflitos. Além disso havia que centralizar, pôr fim aos *senhorios* e concentrar o poder no rei, reorganizar de outro modo a produção e o comércio, as feiras.

O fim dos senhorios foi iniciado por João II, mas já não haveria tempo para as restantes reformas necessárias dada a sua morte prematura. Uma reforma dos forais velhos, vinha sendo pedida pelos representantes nas Cortes desde o reinado de João I de Portugal, mas só Manuel I teve condições para a realizar, contudo, invertendo a vontade de centralização do poder no Rei, iniciada e até concretizada sob algumas formas por João II.

Assim, ao longo de mais de vinte anos, entre 1497 e 1520, deu-se cumprimento ao estabelecido pela Carta Régia de 1497 sobre a **reforma dos forais**, não era possível proporcionar novos documentos num curto tempo, até pela forma como foram realizados – tratados caso a caso, *senhorio* a *senhorio*, de acordo com a mentalidade do rei – foram escritos e elaborados como iluminuras medievais. Desta reforma conservam-se os documentos, porque para evitar as falsificações, para cada localidade foram feitos três exemplares de cada foral novo, ficando um na Torre do Tombo.

Regista-se um episódio curioso e, talvez importante para a compreensão desta questão, que passamos a descrever com a ajuda de Damião de Góis.

Com a Carta Régia de 1497 sobre a reforma dos forais, e a nomeação Fernão de Pina para percorrer o país, na recolha dos forais velhos, deu-se início ao processo da reforma. Damião de Góis deixou escrito na sua *Crónica* que se dizia que foi mais por interesse imediato na oferta da recompensa anunciada, – uma mercê de quatro mil cruzados – além do seu salário e mantimento, que o rei ordenou que lhe

fosse prestado, que Fernão de Pina fez então cinco Livros, que na Torre do Tombo andam, destes Forais, por tal ordem, e tão abreviados, que seria necessário fazerem-se destes outros de novo...

Fernão de Pina cometeu muitos erros na Reforma Geral dos Forais (...) e que por isso se permitiu embargarem-se em quatro meses.

Além do favorecimento senhorial especificado em cada caso no seu foral, em todos os *forais novos* consta uma mesma expressão de concessão de privilégios: *não pagavam direito de portagem, usagem e costunagem os escudeiros do Rei, da Rainha e dos Príncipes e eram privilegiadas as pessoas eclesiásticas de todos os mosteiros de homens e mulheres, os clérigos de ordens sacras e os beneficiados de ordens menores.* – *Forais Manuelinos do Reino de Portugal e do Algarve*, de Luís Carvalho Dias, 1969, a partir dos registos da Torre do Tombo.

Segundo Veríssimo Serrão, na sua *História de Portugal*, o rei ordena a reforma dos forais com o fito económico de actualizar os encargos tributários e eliminar da vida local o que escapa ao domínio senhorial. E também nesse contexto, logo **em 1502** é publicado o **Regimento dos Oficiais das Cidades, Vilas e Lugares destes Reinos**, que vai regular e normalizar a actuação e comportamento dos *Oficiais* nas localidades, tendo em vista as receitas da Coroa.

3 – Um exemplo ao acaso, o foral do Cadaval.

— Território e povoamento

Quando da criação do concelho, a população total não devia ultrapassar os 2400 moradores e a vila de Cadaval não devia ter mais de 285 habitantes (em 1527). No século xvi já havia no concelho 21 aldeias, 17 casais, duas quintas, algumas destas aldeias seriam já quase tão grandes como a própria vila. Tratava-se de uma região rural onde a vinha, os cereais e a criação de gado, representavam as principais actividades económicas, mas a Vila não seria mais do que uma grande aldeia rural.

No concelho do Cadaval os habitantes não se dedicavam apenas ao trabalho agrícola, embora a grande maioria fosse de servos, servidores dos proprietários dos senhorios – um ou outro destes servidores, o maioral (capataz) ou feitor, alguns séculos mais tarde transforma-se em arrendatário – pois documentos medievais anteriores referem a existência de um sapateiro na Vermelha, uma tecedeira com dois teares na Sobrena e ferreiros e alfaiates no Cercal. Assim, no início do século xvi a situação quanto aos *ofícios industriais* teria evoluído e talvez fosse melhor.

— A legislação

A legislação do concelho do Cadaval ficou inicialmente estabelecida nas cartas de elevação a Vila, e da sua doação senhorial a João Afonso Telo, consignada pelo rei Fernando de Portugal em 1371. Mais tarde, esta forma de regimento mais antigo seria substituída por um foral novo em 1513, nos termos da reforma dos forais. Este foral vem atribuir a jurisdição civil e criminal, e estipular as penas a aplicar.

Em matéria económica, vem definir os tributos fiscais e fundiários devidos pelos habitantes à autoridade senhorial e as suas possíveis isenções. Como tributo fundiário permanece *a jugada, paga em alqueires de trigo e milho*. Como tributos fiscais, constata-se a portagem sobre mercadorias e o direito de passagem, pagos em dinheiro; os religiosos, e os vizinhos da vila e do seu termo, eram isentos do pagamento de portagem.

O foral estabelecia penas para os abusos cometidos na aplicação dos tributos; os delitos criminais eram tributados com pagamentos em dinheiro que era entregue ao alcaide da vila; o mordomo e o escrivão ocupavam-se da execução das sentenças.

Lembramos que esta legislação medieval perdurou durante mais de trezentos anos, só em pleno século xix, em 1832, estas cartas de foral foram abolidas.

— *A administração senhorial*

O primeiro senhor donatário do Cadaval e do seu termo foi, como referimos, João Afonso Telo, que tinha jurisdição e direito a receber as rendas; segue-se Pedro de Castro em 1388, por doação de João I, que viria a confirmar esta concessão em 1398; em 1433 Duarte de Portugal, doou o Cadaval a Fernando, duque de Bragança, que passou a seu filho, João em 1465, e depois ao irmão Álvaro. O rei João II de Portugal confiscou-lhe as propriedades, todavia, Manuel I, em 1496, repôs a situação anterior confirmando a doação.

Seguiram-se na posse do Cadaval, vários membros da família Melo, e em 1648, João IV de Portugal atribuiu o título de duque do Cadaval a Nuno Alvares Pereira de Melo, cuja Casa manteve os direitos senhoriais sobre o concelho até à abolição do sistema em 1832.

Com a criação da Casa de Cadaval, os poderes aumentaram, competindo aos sucessivos Duques nomear ou confirmar as vereações municipais e outros oficiais do concelho.

Sabemos que a administração senhorial era absentista, os senhores não residiam na terra, uns na Corte outros em França ou Veneza, apenas recolhiam as rendas das populações, todavia, os senhores possuíam amplos poderes de jurisdição, competia-lhes nomear o tabelião, o almoxarife e o escrivão.

— *O poder e a organização eclesiástica*

Na época medieval, as igrejas do concelho de Óbidos dividiam entre si a vila e o seu termo. No século xvi as quatro igrejas de Óbidos, fora do concelho do Cadaval mantinham a jurisdição sobre as capelas, ermidas, casais, quintas e aldeias, que lhes pagavam a dízima; além disso era habitual haver doações feitas às igrejas. Isto é, a Igreja instituição, mantinha a sua própria organização e estrutura de poder como senhorios independentes, por exemplo, a igreja de Santa Maria do Cadaval dependia de São Pedro de Óbidos.

As instituições religiosas eram também proprietárias. O mosteiro de Alcobça possuía terras rentáveis no Cercal, em Montejunto e uma quinta em Martim Joanes, e o mosteiro de Almoester tinha terras em Alguber e Vila Nova. As igrejas de São Pedro de Óbidos e São João do Mocharro tinham bens no Cadaval e no Cercal.

4 – Considerações sobre os forais

Os *forais novos* constituíram-se, pois, como fontes de direito local, mas como em cada um deles sempre se repetem disposições iguais ou idênticas, leva-nos esse facto a concluir que a intenção da aplicação das leis era generalizar, com os casos particulares e as suas ligações mais peculiares, como se pode ler no *Proémio* de um qualquer dos *forais novos*:

(...) *por bem das Sentenças e Determinações Gerais e Especiais que foram dadas e feitas por nós com os do nosso Conselho e letrados acerca dos Forais dos nossos Reinos e dos direitos e tributos que por meio deles se deverão arrecadar e pagar e assim pelas Inquirições que principalmente mandámos fazer em todos os lugares de nossos Reinos e Senhorios, justificadas primeiro com as pessoas que tinham os ditos direitos reais...*

O foral do Cadaval não é, portanto, um caso à parte dos restantes, é um caso paradigmático, os *forais novos* são estruturalmente semelhantes, atingindo assim Manuel I um dos seus objectivos, normalizar... Os *forais novos* apenas diferem nas condições específicas a cada concelho, dependendo de vários factores regionais, dos géneros produzidos, do seu tipo, da sua distribuição, etc.. Mas é de notar que os *forais novos* conformam e promovem uma economia de produção e comércio local, além das cedências aos grandes senhores de então, e com a anulação das decisões de centralização do poder no respeitante à organização da produção e às estruturas da actividade económica do país, verifica-se, por consequência, um voltar atrás no desenvolvimento social, económico e político da Nação, o que com o tempo viria a provocar enorme regressão nas estruturas produtivas, pelo que a continuidade dos pagamentos em espécie não constitui, nem de longe, o problema mais grave assim criado! Assim, numas localidades será o trigo e cevada noutras em vez disso, será o queijo, o leite e o mel, tal como Gil Vicente refere no *Auto da Visitação*.²

Em 1502, neste ano de *Visitação*, saiu o ***Regimento dos Oficiais das Cidades, Vilas e Lugares***. E ainda que este tivesse *saido* depois de realizado o *Auto*, isso não querará dizer que Gil Vicente o desconhecesse, pois o autor frequentava a Corte e conhecia bem o que se ia tratando a cada momento, estava atento. Esta seria uma questão muito discutida e tratada na Corte.

Além disso, sabemos que a reforma manuelina dos forais foi o culminar de um processo de sucessivas queixas dos povos nas Cortes, nomeadamente contra os abusos dos alcaides e governadores dos castelos, ora sobre a forma de aplicação da justiça, ora sobre a cobrança indevida de impostos – sendo que, o mais contestado era a portagem indevida sobre a circulação dos produtos – ou da opressão exercida sobre as populações para conseguir maiores saques, havendo ainda queixas de

2 De salientar as *iluminuras* dos forais (os seus custos e o tempo necessário), quando já havia imprensa, manifestação perfeita do carácter retrógrado do pensamento do monarca. Lembramos que também, do mesmo modo, mandou fazer em Itália a Bíblia para o Mosteiro dos Jerónimos

falsificação ou interpretação errada dos forais medievais, com objectivos de cobrança de direitos reais, em que a Coroa saia prejudicada.

Deste modo, os *forais novos* apenas vieram dar resposta às falsificações, abusos de poder pelos senhores da terra, (das povoações) e aos roubos da receita real, pública. O *Regimento dos Oficiais*, como os *forais novos*, constituem normas e regulamentos que apenas mudaram a forma de cobrança dos impostos devidos à Coroa e disciplinaram com mais rigor os direitos dos *Senhores da terra e da Terra* e as obrigações da população – o povo continuou servil – dependente do *senhorio*, como o comprovam os próprios *forais* e as várias inspecções (*visitações*) subsequentes.

Pela leitura que fizemos das obras de Gil Vicente, e desde logo, no que expõe em *Visitação*, para o dramaturgo a reforma dos forais, tal como está a ser realizada na época, perpetuando os *senhorios* com toda a sua estrutura, organização social e política, incluindo o sector da *Justiça* (local), e a forma de nomeação dos responsáveis políticos nas localidades, tal como a forma de organização social da produção e da distribuição, excluindo uma *justiça social* distributiva, constitui uma regressão – um voltar atrás no progresso social – contrariando o que antes, com el-rei João II de Portugal, o autor tinha assistido. A *nostalgia* pela política de João II sublinha o desencanto de Gil Vicente com a política de Manuel I, o que ficou bem expresso em *Pastoril Castelhana* no Natal de 1502.

E tudo isto acontece em favor de Castela, sem que a Castela dos Reis Católicos, seja responsável por isso, pois é o próprio rei português que está a enterrar o país, segundo Gil Vicente, é essa a Tragédia. É isto que o autor dos autos, nesta primeira fase, nos vai contar. E em toda a sua obra isto mesmo se vai reflectir.

5 – Poder Real e sucessão – Portugal e Castela.

Uma questão fundamental tratada no auto é sem duvida o herdeiro, sucessor de Manuel I, e tudo o que isso significa nesses tempos. Mais uma vez recorreremos aos acontecimentos da época para melhor desenvolver a análise do auto.

Quando o rei Manuel I, com o objectivo comum de João II de Portugal e Isabel a Católica, casou com a sua primeira mulher Isabel, viúva do príncipe Afonso, esta era na linha de sucessão dos reis católicos, a herdeira de Castela e Aragão, e Manuel I de Portugal foi prestar juramento como herdeiro dessas Coroas, assim também o filho de ambos, de Manuel e Isabel, Miguel da Paz adquiriu o direito às Coroas de Portugal, Castela e Aragão. Portugal e Castela eram na época as nações mais ricas da Europa. Castela desde meados do século xv, via crescer as grandes produções e exportação de lã, e com Aragão, além de dominar o Mediterrâneo ocidental, com a descoberta das Antilhas e a divisão do globo aprovada pelo Papa, pelo tratado de Tordesilhas, a Espanha (de Castela) prometia ainda mais riqueza. A Coroa portuguesa com a descoberta do ouro da Mina (hoje Elmina) no golfo da Guiné, e depois a Rota do Cabo para a Índia inaugurada com a viagem de Vasco da Gama, esbanjava riqueza por todo o lado.

Depois da morte de Isabel em 24 de Agosto de 1498, também o filho dos reis de Portugal, Miguel da Paz, herdeiro de Portugal, Castela e Aragão, morre em 19 de Julho de 1500, cinco meses após o nascimento de Carlos de Habsburgo. Manuel I casará com Maria, outra filha de Isabel a Católica em 30 de Outubro de 1500 (dois meses e meio após a morte do filho), mas Maria é mais nova que Joana (a louca), e será Joana quem irá herdar a Coroa de Castela.

Logo após a morte de João II de Portugal (1495), senão antes, Maximiliano da Alemanha (concertado com Jacob Fugger) e os Reis Católicos acordam em casar os filhos Margarida e Filipe (os Habsburgo), com Juan e Joana (de Espanha), e os casamentos realizam-se em 1496 e 1497. Com a morte de Juan em 1497 sem deixar descendência, passa a ser Joana (mais tarde dita *a louca*) a herdeira de Castela e Aragão, casada com Filipe, duque da Borgonha e arquiduque de Áustria.

Joana e Filipe em 1502, já têm três filhos (terão depois mais três): Leonor nascida em 1498, será depois rainha de Portugal entre 1518 e 1521, e de França entre 1530 e a morte de Francisco I; Carlos nascido em 1500 será imperador; e Isabel nascida em 1501 será rainha da Dinamarca entre 1515 e 1523...

Por uma aliança estabelecida com os banqueiros Fugger, Maximiliano e sua filha Margarida, com Isabel a Católica, planeiam alargar o Império, favorecendo a família e descendentes de Isabel, aproveitando a riqueza de Espanha (e Portugal), estabelecendo alianças com os casamentos das filhas de Isabel com os monarcas europeus disponíveis, e depois, da mesma forma, usando o casamento dos seus netos para alcançar o seu objectivo. No entanto, a ideia de um império justificava-se então para fazer face ao avanço dos turcos na Europa, e durante todo o século xvi essa ideia de uma *união europeia* imperial se mantém, contudo, primeiro a França e depois a Inglaterra, vão-se opor por questões materiais – económicas e financeiras, de domínio da sua economia e da banca, de entre outras razões – mais tarde também por razões ideológicas e pelo nacionalismo crescente. Além disso, estes países sentiam muito menos o *perigo* turco com o qual lhes faziam apelo.

Portugal apenas se manteve afastado dos assuntos europeus, e as questões que por vezes se colocavam eram resolvidas de modo a manter esse afastamento, mas em geral foi sempre *guiado* pela Espanha, excepto nas relações bilaterais.

E em 1502, vindos da Flandres, Joana (a louca) e Filipe estão em Castela para ser reconhecidos como herdeiros. No dia 22 de Maio de 1502, após convocação das Cortes de Castela para o efeito, em Toledo celebrou-se a cerimónia de juramento de Joana e Filipe como herdeiros de Castela, e em 27 de Outubro de 1502, as Cortes de Aragão, reunidas em Saragoça, juram também a aceitação destes herdeiros.

Ainda antes de Maio de 1502, a presença de Joana e Filipe em Espanha, havia gerado algum temor e inquietação no reino de Portugal, – pois um reino sem herdeiro era sempre cobiçado – contudo, Manuel I e a nobreza portuguesa, estão com alguma expectativa relativamente à gravidez da rainha e aproxima-se o tempo de dar à luz a sua criança!

Podemos muito bem admitir que antes do nascimento do príncipe João, uma boa parte da Nação, a Corte e as Cortes, os meios próximos do Poder em qualquer lugar do país, estão ansiosos por notícias sobre do parto. E é neste contexto que Gil Vicente, como mestre de cerimónias ao serviço de Leonor (talvez o fosse também de João II seu marido), organizador das festas do Paço, apresenta aos reis Manuel e Maria, *o seu projecto* para uma cerimónia de apresentação pública do príncipe, um projecto apresentado *na noite logo após o nascimento*.

Não conseguimos acreditar que Gil Vicente, na época, pudesse ser alguém que não se deslocasse livremente entre a gente do Paço. A ideia criada pelo romantismo de um desconhecido, ou um qualquer Gil Vicente disfarçado de pastor maltrapilho, só reconhecido por Leonor, entrar à força pelo Paço e chegar à câmara da rainha, não passa disso mesmo, de uma *visão* romântica! Uma leitura atenta de *Pastoril Castelhana* mostra-nos que o seu autor, servia na Corte portuguesa desde o reinado de João II de Portugal (*João domado, pastor de pastores*), exactamente como *organizador das festas do Paço* e talvez fora do Paço também... Queremos sublinhar aqui, que, pelo que se conhece da sua biografia, o tratamento dado a Gil Vicente como ourives, *ourives da rainha minha irmã*, é sempre posterior à criação da sua *Custódia de Belém*.

Antecedentes em Teatro

Não pretendemos tratar aqui da história do teatro, nem de manifestações teatrais anteriores a Gil Vicente numa perspectiva histórica. O nosso propósito é apenas o de enunciar algumas das *formas de Arte* teatrais que antecederam o trabalho do autor e evidenciar algumas das actividades artísticas que, de algum modo, poderão ter estado na origem do seu trabalho.

Da formação artística no Renascimento.

a) renascimento e classicismo

Che cosa sia disegno, e come si fanno e si conoscono le buone pitture et a che; e dell' invenzione delle storie.

Perché il disegno, padre delle tre arti nostre architettura, scultura e pittura, procedendo dall' intelletto cava di molte cose un giudizio universale simile a una forma ovvero idea di tutte le cose della natura... Vasari.

As *oficinas de arte* constituíam na época núcleos de aprendizagem e trabalho em várias das artes plásticas, que podemos classificar e enunciar a partir de Vasari. Entre essas artes incluem-se além da pintura escultura e arquitectura, a mecânica, a engenharia da madeira e do ferro, a ourivesaria (incluindo a prata), o vidro, a óptica e os espelhos..., mas também algum do teatro de então (momos), cortejos, triunfos; e ainda as obras de engenharia civil e os engenhos militares necessárias tanto no ataque como na defesa das cidades e castelos, como nas grandes batalhas campais desencadeadas pelos grandes senhores da época.

Aos artistas destas *oficinas de Arte*, que em alguns Estados de Itália também se designaram por *Academias de Desenho* (Vasari), se deve o nascimento de várias outras actividades, mais tarde especializadas em diferentes profissões.

Giorgio Vasari (1511-1574) além de pintor (frescos da sala régia do Vaticano, *retrato* de Lourenço o Magnífico...), arquitecto (Palácio Uffizi, com o célebre corredor – museu...), biógrafo e historiador (1550, 1568, *Delle Vite*...), foi também e sobretudo um teórico e crítico de arte, actividade pela qual é hoje mais conhecido. As suas obras (de meados do século xvi) fazem já parte do *período maneirista*, um termo que ele próprio usou e divulgou. Contudo, é o seu *trabalho teórico* que aqui nos interessa, trata-se de uma obra que ainda hoje é considerada uma das maiores e melhores fontes de informação sobre a Arte e os artistas da Renascença Italiana. Apresenta-se como uma colectânea de episódios e pequenos contos sobre a vida dos artistas, mas são as suas considerações teóricas e os seus comentários, as suas opi-

niões como artista crítico de arte, que são fundamentais para a história da arte, estabelecendo parâmetros de análise e juízos de valor que ainda hoje sobrevivem.

Segundo Vasari com a queda de Roma (476), a cultura e a arte entram em decadência, *renascendo* na segunda metade do século xiii, e assim, identifica três fases no novo desenvolvimento artístico onde privilegia a pintura, designada *a primeira das ciências* por Leonardo da Vinci. Na primeira fase situa Giotto (1267-1337), na segunda fase, considera como figura emblemática o pintor Masaccio (1401-1428), e na terceira, a mais importante das três, destaca Leonardo da Vinci (1452-1519), Rafael (1483-1520) e Miguel Ângelo (1475-1564). Essas três fases de progressivo desenvolvimento das Artes, são designadas em italiano por, *Trecento*, *Quattrocento* e *Cinquecento*, respectivamente.

Já antes Petrarca (1304-1374) considerara a sua época como o final de um *tempo obscuro*, de uma *Idade das Trevas*, iniciada com a decadência do Império Romano. Numa comparação com gregos e romanos, a Idade Média era bastante pobre, Petrarca chamava *Antiguidade* ao período que termina com a conversão do imperador Constantino ao Cristianismo, ao qual se seguiram *mil anos de trevas*.

Para situar correctamente a obra de Gil Vicente no seu tempo, convém desde já esclarecermos um aspecto fundamental, raramente considerado por historiadores: trata-se da diferenciação entre Classicismo e Renascimento. Nós não consideramos correcto chamar ao período do Renascimento, o primeiro Renascimento, para passar a chamar também Renascimento ao Classicismo, tal seria não distinguir claramente as enormes diferenças que vamos evidenciar.

Os termos, *clássico* e *classicismo*, derivam do latim *classicus*, que indicava a pertença à primeira classe de cidadãos, à elite. Na sua acepção original distinguia portanto uma certa superioridade social, moral e intelectual. O termo viria a ser utilizado ainda em Roma com o significado de autor excelente, exemplar, de qualidade ou de primeira classe (conforme ao sentido original da palavra), para designar os escritores romanos da época de ouro (de Augusto), que pelos seus trabalhos, eram dignos de poderem servir de modelo a todos os outros.

O termo *Classicismo* veio de algum modo a designar o culto do clássico e generalizou-se mais tarde para abranger toda a antiguidade grega e romana. O termo *Clássico* ficaria reservado para designar certas características formais das obras de Arte e da literatura greco-latina, tais como: o cumprimento dos cânones, ou a harmonia e equilíbrio racional; ficando o termo *classicismo* mais conotado com a imitação dos modelos clássicos antigos, consolidando o princípio da *imitação*.

Nós entendemos que enquanto não for feita uma descrição cabal do conceito e das noções que envolvem aquilo que se designou por *pensamento figurativo*, ou na perspectiva do que já foi considerado por Piaget, como *aspectos figurativos do pensamento*, o conceito de imitação, *imitatio (mimesis)*, enquanto conceito *chave* em arte, será sempre uma porta aberta à controvérsia. No latim, de um modo diferente do que no grego, parece-nos que o termo *imitatio* significava efectivamente, a imitação dos grandes autores e suas normas, cânones e regras, mas também é este modelo que é proposto pelos humanistas, e mais ainda pelos *classicistas* do século xvi. No entanto, este é um princípio tipicamente medieval, seguir e imitar (Erasmus – na imitação de Cristo) os melhores, como guias dignos de exemplo.

Na época medieval tanto a literatura como as artes plásticas imitavam *o já feito e aceite* como sendo *o melhor*, os artistas apresentavam os seus trabalhos como que dando continuidade a uma história já contada, muitas vezes repetiam exactamente a mesma figuração numa outra forma e nisso mesmo tinham orgulho, os próprios poemas e depois os romances de cavalaria o mostram e configuram. Tal como o *Classicismo*, só que os modelos serão outros.

Contudo, não é este o espírito da Renascença, o espírito da Renascença é *coisa nova*, e as *novas invenções*, *com eloquência e mais doutrina*.

O confronto parece-nos também ser entre o saber instituído nas universidades (os humanistas), e o outro conhecimento, aquele que nasce da *observação da realidade*, das Artes, de novas tecnologias desenvolvidas pelo conhecimento dito *me-cânico* nas oficinas de arte, como também pela *experiência*, nas *descobertas*, pelo alcance do novo mundo. Este outro saber não se enquadra nos conceitos estabelecidos, e começa desde logo a minar o saber nas universidades. Muitos docentes das universidades que vão aderindo a estas novas formas do saber, vão ter de se calar ou serão perseguidos – a realidade é a dualidade Renascimento e Classicismo.

Paralelamente, a *imprensa* vai dando a sua contribuição para este conflito, os homens livres passam a ter algum livre acesso aos textos gregos e romanos, dentro e fora das universidades surgem novos homens de letras, diferenciando-se pela sua independência e pelos valores que defendem, como também pelo modo como passam a encarar a religião.

Em 1513, Pietro Bembo (1470-1547), erudito, secretário do Papa Leão X, teórico e historiador (mais tarde Cardeal), publica o livro *De imitatione* propondo o *Classicismo* como uma imposição do equilíbrio racional, com o respeito pelas regras, cânones e refinamento dos modelos clássicos, ao mesmo tempo que apresenta Petrarca, difundindo assim, desse modo, um petrarquismo como modelo para a lírica europeia. Petrarca para a poesia e Boccaccio para a prosa, tais são os modelos propostos por Bembo para um *classicismo moderno*. Leão X era na época o maior mecenas, e já antes dele o Papa Júlio II o tinha sido.

Para os artistas esta publicação virá a constituir uma linha de orientação, recomendando a primazia da forma e do *ideal*, do formalismo, o prevalecer da aparência sobre a realidade, do verosímil sobre a verdade. Luís de Camões já na segunda metade do século xvi, para referir o amor cortês, no ideal amoroso pelas suas formas aparentes, figurando a questão, virá a referir em *Filodemo*:

[Filodemo] *...Já vos dei conta da pouca que tenho com toda a outra coisa que não é servir a senhora Dionisa; e posto que a desigualdade dos estados o não consinta eu não pretendo dela mais que o não pretender dela nada, porque o que lhe quero consigo mesmo se paga, que este meu amor é como a ave Fénix, que de si só nasce, e não de outro nenhum interesse.*

[Duariano] *Bem praticado está isso, mas dias há que eu não creio em sonhos.*

[Filodemo] *Porquê?*

[Duariano] *Eu vo-lo direi: porque todos vós outros, os que amais pela passiva, dizeis que o amador fino como melão, não há-de querer mais de sua dama que amá-la; e virá logo o vosso Petrarca, e vosso Petro Bembo, ateado a trezentos*

Platões, mais safado que as luvas de um pajem de arte, mostrando razões verosímeis e aparentes, para não quererdes mais de vossa dama que vê-la; e ao mais até falar com ela...

Contudo, Pietro Bembo não vinha apresentar nenhuma novidade, pois já antes Miguel Ângelo, que desde 1506, data em que foi encontrada a estátua de Laocoon e colocada juntamente com outras em exposição nos jardins de Belvedere, praticava o desenho a partir dos modelos das estátuas aí expostas, os clássicos gregos e romanos. E utilizava os seus modelos, tanto para a sua pintura na Capela Sistina, no tecto de 1508 a 1512, como para as suas obras de escultura. Miguel Ângelo foi desde logo considerado o artista que *criou* o Maneirismo Clássico, todavia foi sempre um inovador. Nunca abandonou o espírito inventivo e autónomo não se deixando enquadrar pelos cânones, e por esta razão permaneceu um Renascentista.

Estavam assim lançadas as bases do Classicismo, que distinguimos da Renascença, pois na verdade, do período e espírito da Renascença são os *descobrimentos!* Assim, nas Artes, é o espírito humano que se liberta, que *observa, analisa e experimenta*, que se confronta com a realidade, que se aventura por esse *mundo do conhecimento* fora, que constrói e reconstrói a realidade, formulando-a em novas simbologias e reformulando estas num processo de trabalho continuado. Inversamente, no classicismo seguem-se os modelos já idealizados, seguem-se os cânones. A diferença é abismal, embora alguns autores, historiadores de um modo geral, não se apercebam, e por consequência, não evidenciem essa diferença, pois para muitos destes analistas tudo em Arte, desde a Renascença ao Barroco, lhes parece igual ou semelhante, ao ponto de classificarem todos os períodos aí decorridos, passando pelos diversos Maneirismos ao Barroco, como Renascença.

Também é verdade que este espírito renascentista, das *coisas novas e invenções, envenenou* o Homem (para a Inquisição, para o Poder e o Saber instituídos) e vai permanecer em alguns espíritos humanos para além dos limites do seu tempo, como até cem anos mais tarde virá a suceder nas áreas das Ciências, onde alguns homens com ideias mais avançadas foram lançados ao fogo, enquanto que outros procuraram encontrar formas de se defenderem.

É evidente que não é apenas a publicação da obra de Pietro Bembo, que determina o desejo pelo cumprimento de normas e regras, cânones, etc., estes factores resultam já de uma necessidade social, com raiz nos centros de Poder, de controlo das manifestações culturais, de um desejo de controlo racional, e de compreensão da cultura e da Arte, sendo o *De imitatione*, mais uma resultante do que uma causa. Contudo, sem esta obra orientadora poderia ter havido um maior retardamento no surgir do *Classicismo*.

É a partir dos anos vinte, de quinhentos, que se começam a expandir a partir de Itália, as novas regras para as Artes da poética, e já a partir de 1530, os cânones do Classicismo estão divulgados por toda a Europa, fazendo-se gala, por vontade própria, não na serena espontaneidade resultante do trabalho, mas na vontade de sublinhar o carácter artificial da obra. Limita-se a novidade e a originalidade para aderir às novidades dos modelos previamente determinados, chegando-se mesmo a atingir, em alguns casos, as raias do bizarro.

Contudo, podem distinguir-se dois tipos de maneirismo clássico: um mais exterior, que se apoia mais na repetição ao infinito dos modelos clássicos (incluindo

a utilização do latim), tomando uma direcção mais perfeccionista, como expressão dos ambientes cortesãos que dominam a vida cultural de então, afastados do resto da sociedade, cujo exemplo paradigmático são as comédias eruditas em latim; e um outro tipo, mais austero, que se instala e move entre os modelos clássicos como que dentro de uma prisão, e que, sem de lá sair, força obstinadamente as formas e a estrutura do seu enquadramento, que vive o seu artifício como um constante sofrimento, num tortuoso soluço psicológico como é o caso de Luís de Camões.

Para uma análise e classificação da obra de Gil Vicente no contexto da Arte Europeia do seu tempo, podemos afirmar que ele não vai aderir a este *Classicismo*, ao maneirismo clássico lançado por *De imitatione* por toda a Europa fomentando o uso e a divulgação de sistemas formais de origem italiana assumidos como clássicos, Petrarca e Boccaccio. Gil Vicente é um observador, um analista, um inovador. Para o seu trabalho não há limites formais, os únicos limites derivam da sua experiência, e a este *Classicismo* irá fazer ironia nas suas obras.

b) O século xv

Embora alguns historiadores, talvez por desconhecimento de textos importantes da história da arte, queiram apropriar-se da autoria, ou queiram recuperar o termo Renascença, refazendo a História à medida dos seus conceitos, Vasari foi quem primeiro usou o termo Renascença (*Rinascita*), na sua obra *Delle Vitè...*, publicada em 1550, obra que teve uma segunda edição reformulada em 1568, deixando o termo definido, quando o usou para designar aquilo que considerou ter sido uma espécie de *consciência colectiva* que estava em curso na época por ele estudada: a *reinvenção*, ou *renascimento* das Artes, consideradas mortas com a queda do Império Romano. De facto esta *consciência* já remontava aos tempos de Leon Battista Alberti, à primeira metade do século xv.

Se dispõe de um computador ligado à Internet, experimente aceder ao sítio da obra de Vasari, *Delle Vitè...*, e numa busca geral, experimente introduzir *invenz...*, e ficará surpreendido com a quantidade de resultados. Há variadíssimos sítios com a obra, escolha o que lhe permita fazer uma leitura global na busca.

As *Invenzioni*, assim como todos os termos daí derivados, fazem parte das expressões mais utilizadas na época para designar o trabalho dos artistas *modernos*, assim, também as encontramos nos textos de Vasari, para designar as novas formas de expressão artística características desses tempos. Desde o *Da Pintura* em 1435, de Alberti, livro que foi dedicado ao pintor Filippo Brunelleschi e onde descreve a técnica da *perspectiva linear*, – por ele considerada uma *invenção* deste pintor – e, pelo menos até ao tempo de Vasari, assim se apelidaram as obras de arte de *vanguarda*: como *invenções* e *coisa nova*. Convém lembrar que na época foram elaboradas diversas técnicas de construção da *perspectiva linear* e que todas são vá-

lidas, mas a mais completa foi apresentada anos mais tarde (1470) por outro pintor, Piero della Francesca em *A perspectiva dos pintores*.

Ora, *Invenção*, sempre uma **nova invenção**, é também o termo utilizado por Garcia de Resende para descrever o teatro de Gil Vicente, enquanto que o termo, *nova*, tem naquela época e de modo geral, o sentido de *outra coisa mais recente*. *E por ser coisa nova em Portugal, gostou tanto a rainha velha...* (a *Copilaçam*, referindo-se a *Visitação*), são os termos mais utilizados na apresentação pública e escrita dos seus trabalhos, **tudo por nova invenção**. Para a cultura da época, **coisa nova e invenção**, são os termos que designam a **Arte da Renascença**.

Leon Battista Alberti (1404-1472) é, com certeza, a primeira personalidade a encarnar de um modo mais completo o espírito da renascença (muitos outros artistas se vão seguir). Chega a Florença em 1432, formado em leis passa a frequentar as oficinas de Arte, e mais tarde a Academia, e é a influência mútua neste ou deste meio cultural, que o vai marcar de modo determinante, torna-se pintor, compositor, poeta e escritor, filósofo, mas ficaria mais conhecido como arquitecto. Estudou as civilizações antigas da Grécia e Roma, tornando-se famoso como humanista e latinista erudito. As suas obras abrangem e destacam-se em quase todas as áreas do saber. Além da sua actividade como artista plástico e compositor, escreve sobre a pintura (*Da pintura*), depois sobre a escultura e mais tarde, volta à pintura, depois, em 1452, sobre a arquitectura (*De re Edificatória*), aprofundando e desenvolvendo a obra de Vitruvius *De Architectura*, recém descoberta (1420).

Intercalando a estes textos de teoria e prática das Artes, Alberti escreve várias obras literárias onde expressa posições morais e filosóficas, propõe aplicações de engenharia, cria a primeira técnica criptográfica da história (que em 1867 na Exposição Universal de Paris aparece com o nome de *criptógrafo*, tendo sido então apresentado como a genial invenção de um inglês), realiza ainda um tratado sobre a mosca doméstica e uma oração fúnebre para o seu cão.

Referimo-nos a Alberti, não apenas para exemplificar o *espírito da renascença*, mas também para evidenciar uma das suas obras literárias que merece um estudo sério em confronto com a obra de Vicente, e que portanto, neste contexto nos parece de grande importância. Referimo-nos a *Momus* escrito em Latim por volta de 1450, um romance satírico onde o autor trata das relações entre a literatura e o poder político. Há tradução italiana divulgada na Internet (www.readme.it) juntamente com o texto em Latim.

Da lista de artistas realizada por Vasari em *Delle Vite de' più eccellenti pittori, scultori, ed architettori Italiani*, 1550, são muitos os artistas que são destacados como ourives. Entre eles, o escultor e ourives Ghiberti, que realizou o portal do Baptistério da Catedral de Florença, a igreja de Santa Maria dei Fiore, ganhando o concurso organizado para o efeito. A este concurso concorreu também o ourives e homem de teatro Filippo Brunelleschi, pintor, arquitecto, escultor e ourives, que faria a cúpula da Catedral de Florença, e também uma pintura e um jogo de espelhos na praça da Senhoria que ficou famosa por demonstrar as regras da perspectiva linear. É evidente que estes não são os únicos exemplos. Todavia, Brunelleschi é

também o homem das cerimónias, e do teatro do século xv, as suas máquinas de cena entraram pelo Barroco, ele era o organizador e criador de momos espectaculares para os seus patronos. Cada um dos grandes senhores da época, duques, príncipes, reis, bispos ou cardeais, tinha ao seu serviço um destes profissionais, saídos das *oficinas de Arte*, para lhes organizar as grandes cerimónias protocolares, os triunfos ou as entradas, os festejos da Corte, e os momos, aquilo que constituía em grande parte o teatro profano da época, o teatro do *quattrocento* renascentista.

O mestre Andrea del Verrocchio, da *oficina* onde Leonardo da Vinci realizou a sua formação, era ourives, escultor, gravador, pintor, músico, e seria engenheiro se então se considerasse estabelecida a existência dessa actividade, como Brunelleschi ou Leonardo, e muitos outros que frequentavam estas oficinas de Arte.

Também constatámos que Leonardo da Vinci (pintor da oficina Verrocchio) realizou projectos de ourivesaria, não esquecendo que a grande maioria dos trabalhos de Leonardo são apenas projectos. Sobre o trabalho de ourives encomendado pelo rei de Portugal a Leonardo da Vinci, encomenda feita a partir da sua feitoria em Antuérpia (Anvers), podemos ler em Vasari:

Li fu allogato per una portiera, che si avea a fare in Fiandra d'oro e di seta tessuta per mandare al re di Portogallo, un cartone d'Adamo e d'Eva quando nel paradiso terrestre peccano; dove col pennello fece Lionardo di chiaro e scuro lumeggiato di biacca un prato di erbe infinite con alcuni animali, che invero può dirsi che in diligenza e naturalità al mondo divino ingegno far non la possa sì simile. Quivi è il fico, oltra lo scortar de le foglie e le vedute de' rami, condotto con tanto amore, che l'ingegno si smarisce solo a pensare come un uomo possa avere tanta pazienza. Evvi ancora un palmizio che ha la rotondità de le ruote de la palma lavorate con sì grande arte e maravigliosa, che altro che la pazienza e l'ingegno di Lionardo non lo poteva fare. La quale opera altrimenti non si fece, onde il cartone è oggi in Fiorenza nella felice casa del magnifico Ottaviano de' Medici, donatogli non ha molto dal zio di Lionardo.

É conhecido o caso de Leonardo da Vinci como mestre-de-cerimónias no fim do século xv, com as suas propostas, e belas realizações engenhosas para as festas de Ludovico il Moro. A mais divulgada foi designada por *Festa do Paraíso*, que se realizou em 13 de Janeiro de 1490, para as núpcias do sobrinho de Ludovico. Esta, incluiu uma peça quase teatral cuja organização esteve a cargo de Leonardo, com representações alegóricas mitológicas e recitações de Bernardo Bellincione, poeta da corte, e com um engenhoso cenário, realizado por Leonardo da Vinci, que incluía a representação mecânica dos sete planetas. Numa outra das festas da Corte, apresenta um robot mecânico com a forma e os movimentos humanos a funcionar. Festas, onde *tudo que é feito se faz com a cumplicidade do senhor da casa para surpreender e assistir à reacção dos convidados*.

Mais tarde, Leonardo desempenha as mesmas funções para Luís XII ainda em Milão, e por fim alguns anos depois, já em França, para Francisco I, até à sua morte em 1519. Depois, Leonardo ficou no esquecimento durante três séculos.

O grande esplendor das festas organizadas por Leonardo da Vinci, com as suas criações espectaculares tornou conhecido o seu sucesso. Mas as cerimónias de Gil Vicente também ficaram famosas, e as suas obras depois de encenadas na Corte portuguesa eram também representadas a públicos mais vastos, na cidade e possivelmente em diferentes localidades.

Outro exemplo é Miguel Ângelo, que além de pintor (Sagrada Família, frescos da Capela Sistina), escultor (David, sepultura de Júlio II, Medici) e arquitecto (cúpula da Igreja de São Pedro de Roma), também escreveu muitos e grandes poemas, mais de trezentos, embora não se tenha destacado nas letras.

O Homem Vitruviano, como o homem da renascença ou *uomo universale*, não é o homem da ou das *Universidades*, nem é exactamente aquilo que no desenho de Leonardo da Vinci se representa como escala humana, ou como regra ou cânone a imprimir às realizações humanas, o *Homem da Renascença*, é acima de tudo, um conceito do Saber que se instala no século xv com as oficinas de Artes plásticas, sobretudo em Florença, das quais vemos surgir destacados representantes de *novas invenções*, criadores de *coisas novas*, como Masaccio, Donatelo, Brunelleschi, Luca della Robbia, Leon Battista Alberti, Paolo Uccello, Piero della Francesca, etc., entre os primeiros, e aos quais se seguem muitos outros. Um período cujo culminar se deu com o início da Contra Reforma, com Miguel Ângelo no *Juízo Final*, na Capela Sistina em 1534, mesmo antes dos meados do século xvi, são 100 anos que, aproximadamente, correspondem à Renascença de facto. Com Rafael, e com o próprio Miguel Ângelo, opera-se a transição, e depois, mais correctamente, com os discípulos destes, entra-se já num período de Maneirismo clássico, no Classicismo preparado a partir de 1513.

O *uomo universale* corresponde à formação dos artistas desta Renascença aqui definida (1435-1535), e a sua formação é a que ficou traçada, ou pelo menos, muito influenciada pelo *Da Architectura*, de Marcus Vitruvius Pollio – obra do século I ac, descoberta em 1420, impressa em 1462 em latim e publicada em italiano em 1486 – onde se recomenda uma formação completa para os arquitectos, além das Artes plásticas, também a aritmética, geometria, prosódia, óptica, medicina, astronomia, jurisprudência, história, filosofia, música. Uma obra divulgada por Leon Battista Alberti, que se reflecte e desenvolve no seu tratado *De re aedificatoria*, 1452, pelo qual foi considerado na época, ser mais vitruviano que Vitruvius. Mas cuja presença se faz notar logo nos seus primeiros tratados, em *Da pintura*, 1434.

Muitos dos homens que se dirigem às oficinas de Arte e às Academias Platónicas, fazem-no depois de passar pelas universidades, mas nem todos se puderam especializar e destacar no conjunto total de todas as actividades artísticas.

Assim, foi com um conjunto muito vasto de *saberes* que se formaram os artistas da Renascença, nas oficinas de Arte, e ou nas Academias do século xv e xvi, mas não com o ensino das universidades. Contudo, estas instituições formaram os humanistas, que mais se aproximam ou atraem pelo Classicismo: uns com a Reforma e outros na Contra-Reforma.

c) Cerimónias festivas, procissões, pantomimas, momos...

Pierre Francastel, um estudioso que ficou esquecido também porque considera que a Arte se dirige ao pensamento e à inteligência, estudou muito em pormenor as relações entre a pintura e o teatro na renascença italiana, tendo deixado publicações muito valiosas sobre as Artes, a psicologia e a sociologia da Arte.

Em *La Réalité Figurative*, Ed. Gonthier, 1965, pag.230, Francastel resume bem a passagem do século xv ao xvi, na Itália (sublinhámos a frase a seguir).

*Penso que será preciso insistir sobre a transformação profunda que intervém, por volta do início do século xvi, no papel dado às festas – e sobretudo ao povo – nos espectáculos onde se manifestam os ideais da cidade (...). O século xv assistiu a um grande desenvolvimento das liturgias populares, sobretudo em Itália. **Nunca o material alegórico e as máquinas tiveram um papel tão importante na vida social: à volta do Maio Florentino desenrola-se o desenvolvimento da arte, do pensamento, da literatura.** As liturgias tradicionais e cívicas constituem no século xv o local de encontro privilegiado dos cidadãos (...)*

*Ora, parece que o povo tomou tamanha paixão por estes ritos que os poderes da altura se alarmaram. A multidão embrenhava-se demais no jogo, atribuía demasiado sentido às figurações que se lhe ofereciam, fazia facilmente associações alusivas ao tempo presente, (...) estas festas foram severamente regulamentadas e reduzidas. Em Florença, no fim do século não se contavam mais que 10 **edifícios** (o mesmo que **nuvola**³) e o seu número seria reduzido a 4, em 1514 nas festas da Primavera. Tratou-se de os substituir pelos **Triunfos**, menos excitantes para a população e mais “edificantes”.*

Tal como nas obras dramáticas de Gil Vicente, as festas populares do *Maio* estão presentes. Como se verifica pelos estudos de Pierre Francastel, as artes plásticas, sobretudo a pintura, estão presentes no *teatro da renascença* italiana desde as suas primeiras formas, desde as cerimónias de salão aos momos, e aí exerce uma grande intervenção, tanto quanto partilham as encenações e os figurinos.

Por isso é bom lembrar que é neste contexto que Garcia de Resende, ao mencionar o autor das *novas invenções*, de *coisa nova e mais eloquente*, está a dar continuidade, como já referimos, aos versos da *Miscelânea* onde se pronuncia sobre os artistas plásticos que trabalham para a Corte de Manuel I, logo a seguir a uma estrofe de elogio dos músicos do seu tempo, escreve:

*Pintores, luminadores,
agora no cume estão,
ourivizes, escultores,*

3 As **nuvola** são máquinas de teatro inventadas por Filippo Brunelleschi (1377-1446) para o teatro que ele próprio criava e encenava, e que são hoje consideradas precursoras das máquinas do teatro barroco, em Vasari podemos encontrar a descrição desta máquina. Também se podem ver representadas na pintura da época, Masolino, Piero della Francesca; casos há em que até se desenha a sua armação, como em *Adoração dos Magos* de Mantegna.

*são mais subteis e melhores
que quantos passados são:*

*Vimos o grande Michael,
Alberto, e Rafael,
e em Portugal há tais
tão grandes e naturais,
que vêm quase ao nível.*

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

*Ele foi o que inventou
isto cá, e o usou
com mais graça e mais doutrina,
posto que Juan del Encina
o pastoril começou.*

*Lisboa vimos crescer
em povos e em grandeza,
e muito se enobrecer
em edifícios, riqueza,
em armas e em poder:*

*Porto e tracto não há tal,
a terra não tem igual
nas fructas, nos mantimentos...,
governo, bons regimentos,
lhe falesce e não al.*

...governo e boas leis lhe faltam e não outra coisa!
– Que conclusão tão actual!

Repare-se no primeiro enlace: os *pintores, luminadores, ourives e escultores*, e a segunda estrofe que completa o sentido da primeira logo os refere, Miguel Ângelo, Alberto Durer e Rafael, e *em Portugal há tais...* O destaque de Gil Vicente, e depois a arquitectura que, na época, fazia parte das Artes plásticas.

Tal como os artistas, também os cenários são comuns à pintura e ao teatro. É frequente encontrar em quadros diferentes, a representação de uma mesma rocha feita de cartão, ou a mesma gruta, como em Paolo Uccello, *São Jorge e o dragão*, como podemos encontrar os pintores a fornecerem os adereços para os cortejos, como Botticelli a fornecer modelos para o estandarte a Pallas. Observamos que, como em Portugal, o mesmo acontece por toda a Europa, como nos relatam os preparativos para os diversos festejos mesmo antes de João II, e ainda em 1520, para a entrada de el-rei Manuel I em Lisboa, ou a partida de Beatriz para Sabóia.

Conhecer o teatro mais avançado de Gil Vicente, o teatro na Corte de Portugal, no século xvi, implica ter presente que há um progresso, desde a organização das

cerimónias festivas, festas ou triunfos dos reis, da apresentação dos momos, dos *diálogos* com que se entretinham os cortesãos ao serão na Corte, como o de Gil Vicente e Henrique da Mota, em *Processo Vasco Abul*, ou mesmo como as peças de teatro deste autor, seja *A farsa do alfaiate*, ou *A lamentação da Mula*, etc.; e que este progresso em nada se relaciona com os autos religiosos. A religião, quando presente nas suas obras, assume a forma de uma ideologia cultural, que de um modo geral não é assumida, nem pelo autor nem pelas personagens. Gil Vicente está a transmitir-nos a sua visão da época, a sua História da Europa.

Vamos concluir esta questão com algumas palavras de Francastel, retiradas da publicação antes referida, que exprimem de certo modo, o que também pensamos sobre o assunto (pag.236,237).

... as mudanças de atitude da sociedade não são repentinas, nem absolutas, e o progresso das novas linguagens reflecte essa marcha hesitante do pensamento moderno. Podemos considerar como dado adquirido que, numa primeira fase, é a pintura que abre o caminho às novas experiências. É ela a primeira arte a materializar, durante o quatrocento a possibilidade de criar um sistema de figuração geométrica inédito, e ao mesmo tempo transporta o seu material para a prática corrente de festas e jogos, acções muito mais florescentes nessa época do que o teatro propriamente dito.

Espero ter demonstrado como o desenvolvimento da figuração plástica e a evolução do teatro constituem fenómenos inseparáveis e que interferem um com o outro, durante a todo o séculos xv e xvi.

Os homens da Renascença não criam formas literárias ou plásticas a partir de concepções puramente teóricas, isto é, nunca desenvolvem o seu pensamento em enquadramentos fixados antecipadamente.

O sistema de representação plástica da Renascença, tal como o seu sistema de visualização teatral, são os produtos simultâneos de uma sociedade inteira que procura compreender, assim como, expressar. Existe uma interacção entre os diferentes sistemas de signos assim como, entre os artistas que os exprimem e o público ao qual se dirigem, em função de hábitos e vontades mutáveis.

Segundo a natureza dos grupos activos numa determinada sociedade, a matéria, tal como a forma das obras plásticas, literárias ou científicas, muda. (...) Só existe significado e expressão em função das necessidades e das convenções colectivas. A pintura, a arte, o teatro sob todas as suas formas – e eu preferiria dizer o espectáculo – visualizam para um determinado tempo, não somente os temas literários e as lendas, mas as estruturas da sociedade. Não é a forma que cria ou expressa o pensamento, mas o pensamento como expressão do conteúdo social comum de uma época, que cria a forma.

Todavia, não é hoje possível compreendermos completamente o significado de uma linguagem, se nos abstraímos do conhecimento envolvido nas outras linguagens suas contemporâneas. Pois só com o seu conjunto, podemos discernir o que pertence aos mecanismos da expressão técnica e o que é produto verdadeiramente original das actividades individuais e sociais de um determinado tempo e meio.

O nosso sublinhado serve apenas para destacar o âmago da questão, o autor destas palavras, publicadas pela primeira vez no *Journal de Psychologie*, em 1953, há mais de meio século, soube formular de modo muito claro como devemos procurar entender as obras de Gil Vicente, ou de qualquer outro artista, diríamos que em qualquer época.

É como todos pudemos observar pela leitura do texto citado, a Renascença aqui referida pelo autor nada tem a ver com o Classicismo, e estas palavras servem também para sublinhar que não somos os únicos com *esta visão* da questão que apresentámos, e apresentamos nos nossos restantes textos.⁴

d) As representações na Corte em Portugal

Em Portugal não há historiografia, deste tipo de actividades, as Artes nunca tiveram nem têm cabimento nas mentes do Poder e do seu envolvimento, Gil Vicente é de facto uma excepção, muito significativa! Soube conjugar de um modo universal e exemplar a boçalidade com a Arte, o *Parvo* e o *Filósofo*, e o Poder esteve-lhe sempre *atado ao pé!*

Apesar de tudo, há notícia de representações *teatrais* em Portugal desde o reinado de Sancho I, dois actores realizaram um *arremedilho*, para o rei, tendo sido pagos para isso. Também se referem representações litúrgicas realizadas em Braga em 1281. Em 1451, no casamento da infanta Leonor com o imperador Frederico III da Alemanha também se realizaram representações *teatrais*.

Contudo, pouco ou nada resta de textos do teatro pré-viceentino em Portugal. Há notícia de uma obra de André Dias em 1435, um *Pranto de Santa Maria* que já foi considerado um esboço razoável de um drama litúrgico...

Os antecedentes que são conhecidos por mais próximos, dos quais Gil Vicente poderá ter tido a direcção, que podem ter sido de sua autoria, ou co-autoria, ou que podem ter tido a sua intervenção, ou pelos menos a que terá assistido, um é referido por Garcia de Resende na *Vida e...*, *João o Segundo*, onde descreve um *momo*, em que o rei João II de Portugal participou representando o papel de *Cavaleiro do Cisne*, em 1490, no casamento do seu filho Afonso com Isabel de Castela e Aragão, num cenário de ondas agitadas (confeccionadas com tecidos de cor que eram abandonados), o príncipe surge numa frota de naus, causando grande espanto, entrando sala adentro ao som de trombetas, atabales, artilharia e música executada por mestréis, além de uma tripulação atarefada de actores ricamente vestidos, o que foi espectacular...

E um outro espectáculo teatral (*momo*), que se realiza no segundo casamento de Manuel I, com Maria, em 1500, que causou sucesso e admiração pelo seu gran-

4 Entre as obras de Pierre Francastel, salientamos:

– *Histoire de la peinture française*, I, II, Paris, Ed. Gonthier, 1955.

– *Peinture et Société*, Paris, Ed. Gallimard, 1965.

– *Etudes de Sociologie de l'Art*, Paris, Ed. Gonthier, 1970.

– *La Réalité Figurative*, Paris, Ed. Gonthier, 1965

de esplendor, de que só nos foi deixada notícia pelo que foi descrito numa carta aos reis católicos pelo seu embaixador em Portugal, Ochoa de Ysásaga...

Depois do que dissemos das relações, sobretudo de autoria, das *cerimónias, cortejos, desfiles, procissões, festas do Maio, Triunfos senhoriais, momos*, com as artes plásticas, lembramos ainda uma contribuição ainda mais próxima do nosso objecto de estudo. Alguns estudiosos ligam quase directamente os momos com o *Auto da Visitação* de Gil Vicente, pela simples questão de também haver oferta de presentes, como aconteceu num momo de Gomez Manrique. Mas também há quem veja uma relação mais directa e autêntica entre o momo e o teatro de Gil Vicente! Eugénio Asensio afirma mesmo que *tais espectáculos continham já em gérmen uma peça de teatro: uma sucessão de quadros plásticos com ilustrações poéticas e musicais ou um possível drama com ritmo e movimento orgânico, que Gil Vicente inicia a tarefa de transformar os temas, as personagens e o espírito do momo numa obra...* Teatral. (em *Anais do primeiro Congresso Brasileiro de Língua falada no Teatro, em Setembro 1956*, publicado pelo Ministério da Educação e Cultura do Brasil, em 1958).

Muito à semelhança do que já antes em Castela, Hernando de Castillo havia realizado para o *Cancionero General* de 1511, o *Cancioneiro Geral* português que Garcia de Resende publicou em 1516, junta mais de um milhar de poemas cortesãos da época e anteriores. E, aí incluídos, vamos encontrar tanto os poemas como as peças de Henrique da Mota (1475~1545). Listamos aqui apenas as peças, designadas por *Trovas a...*, pela ordem em que se encontram no *Cancioneiro*: (1) *Trovas suas a um Clérigo* – O pranto do Clérigo; (2) *outras suas a um Alfaiate* – A farsa do Alfaiate; (3) *outras suas a um hortelão* – A farsa do Hortelão; (4) *outras suas a uma Mula* – A lamentação da Mula; (5) *outras suas a Vasco Abul* – O processo Vasco Abul.⁵ Estes textos de Henrique da Mota são de um tipo de *diálogo dramático* e teriam sido apresentados nos *serões da Corte* ou em festividades. Tal como os textos de Juan del Encina⁶, são obras para diversão da nobreza nos seus momentos de convívio, mas não há qualquer ligação entre estes e os momos.

Estabelecer que as obras de Henrique da Mota são anteriores às de Gil Vicente, não nos parece muito correcto, tanto como fazer o inverso! Pensamos que se desenvolvem ao mesmo tempo, mas em campos ou áreas diferentes... Os autores, um e outro, nem sequer comparam as suas obras em termos de valor, são na época coisas diferentes! Há com certeza entre eles uma grande amizade, participam pelo menos numa obra em comum.

Gil Vicente, Garcia de Resende e Henrique da Mota, são sensivelmente da mesma idade, Vicente um pouco mais velho que os restantes, e Henrique da Mota o mais novo do três, viveram a mesma época, conviveram com as mesmas pessoas

5 Aos títulos no original, juntamos os títulos que lhes têm sido atribuídos.

6 Comparando as obras de Henrique da Mota com as primeiras obras de Juan de Encina encontramos diferenças significativas, sobretudo ao nível da intervenção política, o autor castelhano tem uma clara consciência da luta de classes que se desenrola na época, e expressa-o nas suas obras, definindo aquilo que Gil Vicente viria a designar por *pastoril castelhano*. Mais adiante trataremos deste assunto.

e como não pode deixar de ser confraternizaram, brincaram com os mesmos temas, com as mesmas pessoas, viveram os mesmos problemas, os três homens acompanharam a vida na Corte portuguesa até 1536, muito possivelmente nos três casos, desde 1480 ou mesmo antes.

Para Resende, Henrique da Mota é um poeta cortesão, um homem das Letras, os poemas e as peças são publicadas no *Cancioneiro*, mas Gil Vicente que escreve peças de grande êxito na Corte, se exceptuarmos o trabalho de colaboração com Henrique da Mota, o *processo Vasco Abul*, o autor dos autos não está representado com quaisquer obras no *Cancioneiro Geral*, porquê?

Para nós, a resposta a esta questão parece-nos óbvia se considerarmos o que já dissemos e o que vamos encontrar na análise das peças de Gil Vicente, ele não era um homem das Letras, não era então considerado um poeta! O teatro de então, o que mais tarde Resende chama de *isto cá*, estava ligado às Artes mecânicas, às Artes plásticas, organização de festas, cortejos, triunfos, procissões, etc., e momos, as *cerimónias* que em geral implicavam grandes construções em madeira e outros materiais, assim como os respectivos cenários e ornamentos, como outras criações plásticas sempre indispensáveis. Na *Miscelânea*, em 1536, Resende, colocando Gil Vicente entre os artistas plásticos, reconhece a sua *muita eloquência, a mais graça e mais doutrina*. E a *invenção* de Vicente para o teatro, para Garcia de Resende, está também (mas não unicamente) na transformação dos momos num novo Teatro, incluindo aí, *na acção neles desenvolvida*, uma dramatização baseada num texto.

As questões levantadas com as dúvidas sobre valor literário dos textos dos autos de Vicente só vão surgir depois da publicação da primeira parte de *Auto das Barcas*, com o *Inferno*, em finais de 1517, comprovando ter havido discussões na Corte, de tal modo que lhe foram concedidos os mesmos privilégios que já tinham sido dados ao *Cancioneiro Geral*, o que ficou bem expresso no *folheto* de *Inferno*, deste modo: *Para o qual e todas suas obras tem privilégio de el-rei nosso senhor. Com as penas e do teor que para o Cancioneiro Geral português se houve*. Uma resposta à falha da não inclusão da obra de Gil Vicente no *Cancioneiro*, o que, o autor dos autos, vai considerar como uma *Glória* por si alcançada.

Poucos anos depois, com a morte de Manuel I, a mesma dúvida se coloca aos que na Corte ainda não reconhecem o valor literário de Gil Vicente, possivelmente quando escreve *Dom Duardos*, mas com certeza após a sua *nomeação* por João III como *mestre de retórica das representações*, é então que surge *Inês Pereira*, o seu *argumento é que, por quanto duvidavam certos homens de bom saber se o autor fazia de si mesmo estas obras, ou se as furtava de outros autores, lhe deram este tema sobre que fizesse um exemplo comum que dizem: mais quero asno que me leve que cavalo que me derrube*.

Trata-se de um tema criado a partir de um *outro* ditado latino, ou uma variante, que diz: *mais quero asno que me leve que cavalo (carvalho) que me derrube*, tornando-o talvez numa maior dificuldade para Gil Vicente: enfrentar e resolver o enredo de uma peça. Deixamos aqui e agora a questão em aberto, pois quando nos referirmos às análises de *Dom Duardos* e de *Inês Pereira*, vamos poder tratar e

constatar que as dificuldades que foram colocadas ao Autor, foram porventura bem mais complexas do que resolver aquela simples questão de um enredo evidenciando um tema proposto!

A diferença fundamental deste teatro de Vicente, quando comparado com o *literário*, de Henrique da Mota ou de Juan del Encina, é que o teatro de Gil Vicente tem como base, ou como suporte, **uma acção**, sendo o texto apenas complemento *da acção dramática*, enquanto que as peças de Henrique da Mota ou Encina se reconstituem, ou constituem-se, pelo texto numa descrição dialogada. A diferença é abismal, e quando se colocam os textos das peças destes ou outros autores, em paralelo com as peças de Gil Vicente, estas ficam na aparência incompreensíveis, exactamente porque os textos de Gil Vicente não são descritivos, e só *na aparência* lhes falta **a acção...** Os textos constituem apenas uma das várias partes dos autos, há que **ver** e compreender **a acção**.

Hoje, de algum modo é possível recuperar os conteúdos de cada uma das peças de Gil Vicente, recuperando pelo entendimento da acção, a sua trama (seu enredo), o *mythos* que nelas se desenvolve.

e) Organizador das festas – mestre de cerimónias

Na Renascença, ao anfitrião de uma *feira* competia-lhe, para *surpreender e deslumbrar* os convidados, oferecer um espectáculo que causasse a maior admiração e um elogio dos presentes pelo esplendor, pela riqueza e *pelo inesperado*. A satisfação e prazer do anfitrião, daquele que oferece a festa, momo, triunfo, cortejo, desfile, procissão, etc., consistia em observar a surpresa, o espanto, em geral, as sensações, emoções, o engano, temor, etc., em suma, a reacção *de facto* dos convidados, ou de todos aqueles que estão presentes na apresentação da efeméride.

É o que se passa com os momos que se conhecem realizados em Portugal antes de 1502, onde o próprio rei participa para ter os convidados pela frente e assim melhor observar as reacções, como é o que se passa com as festas organizadas e criadas por Leonardo da Vinci, como ainda é verdade com o Cortejo realizado em Março de 1514 em Roma, quando Manuel I de Portugal enviou ao Papa Leão X, além de enormes riquezas, um elefante branco dignamente educado e conduzido por um oriental majestosamente vestido e equipado, uma onça de caça e um cavalo persa, além de mais de oitenta pessoas, entre as quais homens e mulheres das várias raças, numa comitiva ricamente vestida e equipada ostentando toda a riqueza e toda o esplendor das pessoas e vestes mais exóticas na Europa da época. O cortejo foi realizado dias depois da sua chegada a Roma, depois de amplamente anunciado pela cidade, e para a sua recepção foram convidados todos os embaixadores junto do Vaticano, além da Corte Papal habitual e a nobreza de Roma. No percurso o elefante foi fazendo as suas habilidades e na chegada junto do Papa ajoelha-se por mais de uma vez perante ele... Neste caso a Manuel I, coube imaginar a sensação causada! Contudo, com o regresso da comitiva, não terá dispensado

os relatórios e diversas descrições. Gil Vicente sempre atento, assiste a todas as narrativas e logo depois cria a sua versão!

O mesmo se passa com uma grande maioria de trabalhos de Gil Vicente para a Corte portuguesa, nuns casos mais evidentes que noutros. Mais evidente e até com descrição dos preparativos, é o caso por exemplo, da Entrada em Lisboa depois do casamento de Manuel I com Leonor de Áustria. Outros casos são a partida de Beatriz, com *Cortes de Júpiter*, ou a de Isabel com *Templo de Apolo*...

Para nós, o *Auto da Visitação* é um caso muito significativo do **surpreender** um público, desta atitude muito Renascentista dos organizadores de festas – *mestres de cerimónias* – para que os detentores de Poder possam observar e deleitar-se com *a surpresa nos seus súbditos*, os seus receios e satisfação, temor e deslance. Esta peça não nos parece ser *um poema* recitado perante a rainha nos seus aposentos! Seria impensável que, depois do actor, entrassem na câmara da rainha mais de trinta maganos, *pastores*, com ovos, queijo, leite e mel, quem sabe se (*lo que han podido*) também alguns enchidos! Na câmara da rainha, e à noite!?

Supomos então que *o projecto da peça* a representar na apresentação pública do príncipe herdeiro, terá sido apresentado na segunda noite do nascimento, por Gil Vicente a Leonor, a rainha velha, e ao rei, e com eles, combinado e preparado o seu modo de actuação durante a representação a levar a cabo na festa de apresentação do príncipe, isso sim... Contudo, uma satisfação e um alerta à rainha Maria com a *novidade* apresentada poderá ter levado o rei e familiares à câmara da rainha onde o autor terá também (re) apresentado *o seu projecto*...

Rei e familiares detinham assim os segredos do desenrolar da acção, porque só assim a peça seria possível de ser representada. Contudo, alguns outros tinham de estar por dentro do *segredo*, todos os que como ele, Gil Vicente, vão ter de actuar, ter uma intervenção directa e activa no desenrolar da acção: a guarda real, para a cena da algararra no exterior e depois como *consciência colectiva*.

Ao rei e família cabe então o prazer de assistir às *reações emotivas e racionais* de todos os presentes, ainda que a surpresa possa vir a consistir num enorme susto (e num engano) de toda a nobreza que está no Salão da Corte, com a contenção e alheamento por parte da guarda real da situação dramática criada...

Uma acção de certo modo simples, mas de tal modo eficiente, que é hoje muito complexa de reconstituir. Quando abordarmos a análise do *Auto da Visitação*, ao tratar desta questão veremos como isto se pode tentar realizar.

Antecedentes culturais próximos de Gil Vicente

Sem dúvida que devemos encontrar nas obras deste autor rastros de algumas das obras dos seus contemporâneos, pois é também com o que se lhe dá a conhecer que se aprende. Todavia destes rastros, de uma ou doutra forma, acertadamente ou não, já quase toda a gente falou, nós deixaremos este tipo de leituras para quando tratarmos de cada uma das suas peças, pois na verdade pensamos que algumas das possíveis semelhanças detectadas serão apenas *fantasmas*.

Por vezes as *aparências formais* são mais derivadas do gosto de pequena parte de um *público* mais poderoso e importante, a quem se destinavam os seus autos, outras vezes são traços populares, ou tradições comuns a diferentes autores do seu tempo, ou se considerarmos outras *formas de aparência*, portanto, noutros casos, tentativas dos *investigadores* de, logo à partida, enquadrar Gil Vicente num determinado tipo de contexto cultural, quase sempre provinciano...

Sem dúvida que é importante considerar as *fontes* de trabalho de Gil Vicente, e estas são, sobretudo, a literatura e a poesia. E neste aspecto a Península Ibérica é bastante rica e com tradições históricas muito específicas e incomparáveis.

Não é este o lugar nem a ocasião para tratar desta questão de modo sistemático, contudo, devemos deixar algumas palavras. Pelo menos desde a fundação da escola de tradutores de Toledo, desde que a célebre biblioteca árabe ficou disponível aos cristãos da Europa, após a reconquista da cidade ou ainda antes, que se desenvolve na Península uma das *vanguarda* do Saber. Em Portugal apenas algumas elites da Corte portuguesa, ou pouco mais, tiveram acesso a esse saber, todavia, em Castela com uma população quatro ou cinco vezes mais numerosa, constitui-se um Poder muito mais atento ao futuro, o Poder que soube criar e desenvolver as estruturas sociais e culturais mais necessárias a um desenvolvimento sustentado.

Em Portugal desde Fernão Lopes até João II de Portugal, com a excepção de alguns atentados à cultura, houve um desenvolvimento cultural junto da Corte, nas Artes, na Literatura e nas Ciências, que se fará sentir até ao fim do século xvi, que até hoje não voltou a ter paralelo neste país, mas cujo evoluir foi truncado logo por Manuel I, quando ainda não tinha atingido a plenitude, as hipóteses de progredir castradas pela constante perseguição às Artes, ao saber e à cultura, efectuada tanto pela censura régia como pela Inquisição. E entre os poucos notáveis que ficaram, no auge do desenvolvimento, está Gil Vicente entre os mais distintos.

De entre outras fontes, distinguimos aqui a Literatura, que constitui a principal fonte de informação e formação acreditada sobre Gil Vicente, e é sobretudo a poesia. E evidenciando os que poderão ter exercido maior influência, devemos citar Dante Alighieri, Petrarca, Juan de Mena e Iñigo López de Mendoza (mais conhecido como Marquês de Santillana), Jorge Manrique, além muitos dos autores clássicos, gregos e romanos; o autor dos autos demonstra possuir uma vasta cultura, incluindo a leitura das obras de os seus contemporâneos.

O Marquês de Santillana (1398-1458) fez sonetos *al itálico modo*, tentando sem sucesso criar uma escola na Península, e Juan de Mena (1411-1456) introduz a epopeia à maneira romana de Lucano, com o poema épico *Laberinto de Fortuna*. Todavia estas formas não foram as mais usadas, nem na época se tornaram usuais. A estes dois poetas, podemos juntar Jorge Manrique (1440-1479), para evidenciar três dos grandes poetas do século xv, sendo as suas obras bastante difundidas nos anos que antecederam a obra de Gil Vicente.

Cabe aqui na sequência do que afirmámos sobre o classicismo⁷, analisar algumas formas *clássicas* que antecederam o classicismo na Península Ibérica. Tomemos como exemplo o *soneto*! Não é uma forma grega, nem é romana, nem sequer é uma forma criada por Petrarca. Contudo, na história da literatura, não deixa de ser sempre apresentada como uma das formas mais emblemáticas do classicismo. E de facto foi muito usada na época! Mas vejamos de onde surge.

Na verdade, a sua origem é medieval, a existência do soneto está documentada desde 1220, e pensa-se que terá sido inventada pelo poeta italiano Giacomo da Lentini (11?-1250) com 22 sonetos conhecidos. Do movimento *Dolce Stil Nuovo*, Guido Guinizelli (1230-1276) foi talvez o que ficou mais conhecido, sendo ainda considerado o fundador da *escola poética* na qual se formou Dante Alighieri (1265-1321) que usou com êxito o soneto na sua obra *Vita nuova*. Mas, a *perfeição* seria atingida por Francesco Petrarca (1304-1374), em especial nas suas *Rimas*. O soneto é uma dessas *novas invenções, coisa nova* de que fala Vasari (e Resende), é uma forma nova – *não clássica* – usada pelos artistas que criaram a Renascença italiana e ibérica, sem que isso significasse a rigidez da regra, ou a obediência a um cânone.

Uma transformação vai produzir o cânone, que constitui afinal uma idealização assumida como perfeição máxima e única (do tipo a que chamamos hoje *pensamento único*), que segue como modelo os sonetos de Petrarca. Esta atitude é tomada a partir de publicação, em 1513, de *De imitatione* de Pietro Bembo, que tem por consequência, a imposição *da regra* (cânone) a todos os poetas. Assim se *criou* um maneirismo clássico ou classicismo, que adopta este *modelo único* como *regra* a ser seguida. Assim, a qualidade passa a ser aferida pelo *cânone*, pela *imitação* da obra de Petrarca!

Outros poetas utilizaram também o *soneto al itálico modo*, tal como o Marquês de Santillana, que escreveu 42 sonetos, dos quais apresentamos um dos primeiros, com a rima **abab abab cdc dcd** (entre outros, com outras rimas).

Lejos de vos

*Lejos de vos y cerca de cuidado,
pobre de gozo y rico de tristeza,
fallido de reposo y abastado
de mortal pena, congoja y braveza,*

*desnudo de esperanza y abrigado
de inmensa cuita y visto de aspereza,
la mi vida me fuye, mal mi grado,
la muerte me persigue sin pereza.*

*Ni son bastantes a satisfacer
la sed ardiente de mi gran deseo
Tajo al presente, ni me socorrer*

*la enferma Guadiana, ni lo creo.
Sólo Guadalquivir tene poder
de me guarir y sólo aquél deseo.*

7 Em *Auto da Alma*, Erasmo, o *Enquiridion* e *Júlio II...*

Vejamos agora qual a razão destas palavras.

Pois apesar dos 42 sonetos do Marquês de Santillana, escritos entre 1438 e 1442, considera-se que foi Boscan (1495-1545) ou Garcilaso de la Vega (1501-1536), que terão introduzido o soneto em Espanha! Que seja a estes dois últimos autores que se deva o classicismo em Espanha, que a eles se deva a imposição de todas as regras e cânones de *beleza* classicista, mas não conhecimentos sobre o soneto e suas formas. Já os britânicos, quando as suas formas não obedecem aos cânones do classicismo, encontram outras soluções, dizem tratar-se de variantes recriadas pelos autores que assim inovam e criam formas mais belas.

Em Portugal considera-se que foi Sá de Miranda quem introduziu o classicismo, e o soneto quando regressou de Itália em 1526. Contudo, as tendências classicistas, como nova moda italiana, podem ter chegado a Portugal junto da Corte e dos poetas, com Garcilaso de la Vega, quando este esteve algum tempo junto de seu irmão, um dos chefes comuneros, Pedro Laso de la Vega, em 1523 ou em 1524, quando conheceu Elena Zuniga, a mulher com quem se casou pouco depois.

Com o exemplo, o nosso objectivo é apenas alertar o leitor para aquilo que por vezes se encontra dito e escrito sobre muitas formas criadas, ou usadas e não usadas na Renascença. São confusões que surgem com as formas clássicas e do Classicismo maneirista que sucede ao Renascimento.

No que respeita a Gil Vicente, podemos dizer que entre muitas, mesmo muitas outras formas, a que mais utilizou foi *a redondilha maior renascentista*, em versos agrupados sobretudo em quintilhas, quadras e sextilhas...

Um conhecimento do antigo teatro grego?

Pela concepção de cada uma das suas peças de teatro, em especial dos autos dos primeiros quinze anos, tudo leva a crer que Gil Vicente teria algum conhecimento sobre os autores gregos da antiguidade e sobre as suas obras. Contudo, não será apenas pelas técnicas utilizadas na concepção das suas obras, que devemos incluir o teatro grego como um dos antecedentes mais próximos do seu teatro, mas também porque o teatro grego atingiu um tal expoente que, até ao século xvi, não havia conhecimento de obras que se lhes tivessem aproximado em qualidade.

Como afirmámos, a nossa tarefa está limitada ao trabalho de Gil Vicente, pelo que entendemos deixar ao leitor a tarefa de estudar e estabelecer algum paralelo que encontre e considere adequado analisar, e nesse sentido apresentamos um breve apontamento do que pode ser abordado no teatro grego.

Pelos dados que dispomos, o teatro grego desenvolveu-se sobretudo em Atenas, onde se criou uma tradição de festivais, concursos em público, com representações durante os ritos religiosos do festival de Dionísio.

Os *poetas* (dramaturgos) apresentavam, em sessão contínua, três tragédias e uma sátira perante um vasto público, enquanto um júri avaliava a qualidade das peças e as ordenava para atribuição dos prémios. Sabe-se, por descrições, que nas suas origens estaria a actuação de um coro na *orquestra* – o espaço cénico à frente

e logo abaixo do palco – e que terá sido o poeta Téspis, 534 ac, aquele pela primeira vez teria colocado um actor (protagonista) em cena com a função de dialogar com o coro. Mais tarde, Ésquilo teria introduzido um segundo actor (deuteragonista), e Sófocles um terceiro (tritagonista). No teatro grego os três actores desempenhavam as diferentes personagens, não havendo em cena senão eles e o coro.

O coro foi o núcleo inicial do teatro grego, mas a sua função enfraqueceu aos poucos durante século V ac, à mesma medida em que os actores tomam o centro da acção. O coro era composto por doze a quinze elementos e após a sua entrada na orquestra, a área de dança no teatro, aí cantavam e dançavam. Estes dançarinos cantores, eram recrutados entre os jovens próximos do serviço militar, e portanto, não eram profissionais do teatro, pelo que podemos imaginar o trabalho do autor também como ensaiador do coro.

Na tragédia, o coro não participa da acção, limita-se a *comentar e expressar* temor ou compaixão, ou outros sentimentos, *sublinhando o pensar e o sentir das personagens*, por vezes anuncia e *destaca o sentido da acção* que se desenvolve na peça, religioso ou outro. Quase sempre simboliza uma *entidade colectiva*, como *consciência de um grupo*, da cidade ou do exército, *uma entidade cuja sorte está ligada ao destino das personagens* (sublinhámos para o leitor lembrar).

Os movimentos do coro seriam usados com fins artísticos pelo autor, que era também coreógrafo, servindo estes para evidenciar perante o público as flutuações nas relações de Poder e as interacções entre as figuras representadas.

Com o desenvolvimento do teatro, do coro destaca-se um dos seus membros, o *corifeu*, que terá por funções: *iniciar a actividade do coro; resumir ou antecipar as palavras do coro*; dialogar com os actores em representação do colectivo. Contudo, será no diálogo entre os actores que se concentra toda a *acção dramática*. Podemos dizer que, em geral, *a estruturação dos diálogos apenas se vai concentrar em dois actores*, surgindo todavia cenas que apresentam a intervenção simultânea dos três actores.

A estrutura formal das tragédias gregas foi classificada por Aristóteles na *Poética*, e por consequência, como nós tratámos desse assunto noutro lugar, aqui limitamo-nos a tecer algumas considerações de carácter geral...

As análises realizadas sobre o teatro grego, limitam-se às peças disponíveis em cada época, hoje limitam-se às peças que chegaram até nós. Neste aspecto como em muitos outros, há que considerar como indispensáveis as análises realizadas por Aristóteles, pois no seu tempo, além de ter assistido a muitos dos espectáculos, teve à sua disposição uma panóplia de peças que nós não temos.

Hoje quase todos os especialistas são de opinião que se criou e cimentou um erro que foi divulgado pelos mentores e muitos intervenientes no Maneirismo e Classicismo do século xvi: que Aristóteles, na sequência dos trabalhos dos *poetas* (dramaturgos), e das suas análises, teria deixado normas rígidas para a estrutura formal de uma tragédia e que estas normas não deviam ser quebradas. Verificam os especialistas mais recentes, que essa ideia jamais poderia ser deduzida da *Poética*. Não podemos esquecer que o objectivo dos autores gregos era vencer uma

competição agradando ao público, e para tal, tanto recorriam à tradição como introduziam algumas inovações.

Assim, e seguindo Aristóteles na *Poética*, podemos apresentar um esboço de estrutura formal, que elaborámos a partir das leituras e estudo das tragédias gregas, sem que constitua uma regra:

1 – **Prólogo:** Não se encontra nas tragédias mais antigas, constitui uma primeira cena antes da entrada do coro ou antes da primeira intervenção do coro. Trata-se de uma narrativa preliminar que visava introduzir o tema, que pode não existir. Apresenta as seguintes formas: (a) um actor, na forma de solilóquio ou monólogo; (b) mais de um actor, uma cena aberta com diálogo e acção.

Separador: O **Párodo**, de início, era a entrada do coro cantando e dançando na orquestra, mas pode ser também a primeira ode do coro caso este esteja presente no início da peça. Após a entrada, em geral o coro ficava presente durante toda a peça. O párodo seria executado: (a) no caso mais frequente por todo o coro; (b) por dois semi-coros em sucessão; (c) pelos membros do coro de forma individual em falas rápidas. Contudo, substituindo o *párodo* – intervenção única do coro – encontramos também um *diálogo lírico*, musical, entre o coro e os actores.

2 – **Episódios:** Podem variar de tamanho e importância, constituíam cenas completas no palco entre as intervenções do coro – sejam estásimos, sejam *diálogos líricos* – em que participava no mínimo um actor, e onde podiam também participar figurantes. Podia haver diálogo entre actores ou entre actor e corifeu. Os solilóquios, são pouco frequentes, e em geral as falas dos actores durante os episódios são narrativas recitadas e não cantadas. Por vezes porém, as personagens são *levadas pelas suas paixões* a uma intervenção musical cantada. As partes cantadas nas tragédias seriam percebidas pelas mudanças da métrica do verso em grego, todavia nas traduções estas mudanças não são perceptíveis.

Separador: os **Estásimos** eram os cantos e danças do coro que separavam os episódios entre si, marcando as pausas na acção. Entre dois e quatro em geral, para três ou cinco episódios, pois o número de estásimos seria igual ao número dos episódios menos um. Na tragédia encontram-se casos em que a dança executada podia ser limitada a uma gesticulação enfática e de carácter grave e trágico.

Acrescente-se que em substituição do estásimo, cantado apenas pelo coro, poderiam ocorrer os *diálogos líricos* com actores, que assim actuavam e se mantinham em cena para o episódio seguinte. No entanto, a norma era que no final de cada episódio, portanto, durante o estásimo, se desse a saída dos actores para a *skene*, para mudar de roupas e máscaras durante a pausa na acção.

Contudo, em muitas peças do teatro grego, os estásimos fundem-se com a acção nos episódios, integrando assim a actuação musical na própria acção da peça. Isto é, tanto o canto como a dança podem também fazer parte dos *episódios*. Nestes casos, a actuação musical dos actores era desempenhada com o coro, estes são os chamados *diálogos líricos* ou *musicais*, em cenas de maior emoção, e podem apresentar uma certa variedade: actor, ou actores e coro cantam; o coro canta mas o actor recita; o coro pode ter uma intervenção musical isolada num episódio; etc..

Com uma diminuição progressiva do papel do coro aumentou o espaço (o tempo) no drama, consequência de uma mudança do centro de interesse da *orquestra* para o *palco*, para os episódios, ou seja, focando-se no drama.

O número de episódios – ou partes de uma peça – não era fixo, conhecem-se em geral de três a sete episódios, mas podia haver mais.

3 – **Êxodo**: no início era a saída do coro cantando e dançando ao final da peça, e mais tarde, com a diminuição do papel do coro, passou a ser a última cena a seguir ao último estásimo, a cena que conclui o drama.

Será desnecessário evidenciar a variedade de opções estruturais que se colocam a um criador que queira seguir regras, desde a inexistência de prólogo, até ao êxodo final constituir apenas a última cena, como entre os episódios ou partes, de número variável, até aos intervalos entre os episódios, os estásimos, serem substituídos por diálogos líricos, dando continuidade à acção, etc., para assim constatarmos a visão errada de um conjunto de regras tornadas fixas para a tragédia grega, durante os últimos séculos, e que se quis manter como de origem grega!

Repetimos, para assim sublinhar, que ***as partes cantadas nas tragédias seriam percebidas pelas mudanças da métrica do verso*** em grego (o que era imperceptível nas traduções), sem quaisquer outras informações. Parece-nos ser esta uma norma que Gil Vicente também terá seguido, estamos nós acreditando, pois como já dissemos, na leitura das peças do teatro grego antigo, verificámos que não há qualquer divisão em actos, e como foi analisado por Aristóteles na *Poética*, nem é apenas o coro que assegura a separação do texto dramático em episódios. Verificámos ainda que o coro pode, e em muitos casos, deve fazer parte integrante da acção.

Será o teatro romano que irá modificar e estabelecer as regras daquilo que ficou conhecido como sendo o *teatro clássico*, mas sem dúvida que não corresponde ao teatro grego da antiguidade! Será Horácio (Quintus Horacius Flaccus 65-8.ac), em *Epístola ad Pisones* ou *Arte Poética*, o primeiro a propor a divisão de uma peça em actos, de preferência em cinco, o que se transformou numa norma que foi desde logo adoptada por Séneca, e mais tarde, pelos dramaturgos europeus a partir do Maneirismo clássico, ou Classicismo, durante a primeira metade do século xvi.

Tipos de Tragédias gregas

Quanto à tipologia, as *tragédias gregas* depois de analisadas, foram classificadas (em quatro grupos) e ordenadas por Aristóteles, e também neste aspecto, nem sempre a sua exposição foi bem entendida pelos leitores da *Poética*:

(1) a *tragédia complexa*, a mais artística segundo Aristóteles, é aquela que tem por base predominante o *mythos*, que será o seu núcleo fundamental da peça, onde tudo é peripécia e reconhecimento;

(2) a *tragédia de carácter* (ou *do protagonista*) é aquela onde predomina o *drama psicológico* do herói, onde o *carácter* do protagonista define o seu destino;

(3) a *tragédia patética* é aquela que tem por base predominante o *pensamento ou sentir*, onde pelas ideias, pelos ideais, pelos sentimentos ou pelas paixões se gera um sofrimento emocional que define o *drama*;

(4) a *tragédia de espectáculo* é aquela onde a base predominante é o esplendor de um *espectáculo*, canto, dança, figurinos, cor, etc., podendo haver morte ou violência em cena, ou esta violência ser descrita por uma personagem, e os seus efeitos apresentados no palco: uns olhos perfurados e sangrando; um assassinato; etc..

O paralelismo entre a organização desta classificação e os respectivos quatro, dos seis *elementos constituintes de uma tragédia* (pela ordem dada pelo autor: *mythos, carácter, pensamento, elocução, melodia e espectáculo*), mas excluindo naturalmente a *elocução* e a *melodia*, porque estes ainda que constituintes, fazem parte dos *meios utilizados*, quer dizer que cada um dos restantes tipos, *mythos, carácter, pensamento* e *espectáculo*, não se excluem entre si, nem excluem os *meios*, apenas quer indicar que haverá um peso mais pronunciado de *um destes elementos constituintes* em cada um dos tipos de tragédia.

De salientar também, que muitas vezes se esquece, que o *pensar* e *sentir* – produtos da actividade cerebral – faziam (e fazem) parte do mesmo conceito: o *pensamento*, e que ainda no início do século xvi assim sucedia, não havia então uma diferenciação significativa entre os dois conceitos. Talvez com mais acerto do que hoje se faz, e como desde Freud a António Damásio se tem vindo a demonstrar!

Outro conceito fundamental do teatro grego, o de *reconhecimento*, é por vezes menos entendido. Durante a *acção dramática* haverá muitos momentos em que as personagens efectuem *reconhecimentos*, reconhecendo este ou aquela pessoa como componente da *acção*, ou tomando consciência de algo que será significativo para o desfecho final da peça. Todavia além da personagem, ***mais importante é que o público também o faça***, como afirma Aristóteles, *que não seja a personagem a transmitir o facto ao público, senão pela acção...*, que jamais o faça descrevendo, narrando, explicando, etc., de outra forma exprimindo o que se passa na *acção*.

Em alguns casos, o conceito de *reconhecimento* na tragédia está estreitamente ligado ao de *peripécia*, onde os dois serão inseparáveis. A *peripécia* faz parte da trama preparada pelo autor desde a concepção da obra, começa por algo criado no início, como um laço de parentesco, um facto sucedido, etc., fazendo com que nem o herói nem outras personagens o conheçam, e também assim se mantém o *segredo* perante o público. A *peripécia* surge, durante a *acção*, quando este *segredo* é de alguma forma desvendado, seja porque uma outra personagem transmite o facto, seja por raciocínio, seja por qualquer outra forma, de modo que o herói e as outras personagens se tornam conhecedores dessa realidade até então desconhecida para eles, como para o público. Ora, o *reconhecimento* é a passagem do estado anterior de ignorância para um estado de conhecimento *do facto*, e alguns analistas da *Poética* dizem: *não se trata de uma cena em que o público toma conhecimento de algo é a personagem que toma consciência de algo*; ora, nós sustentamos que, a par da personagem que apenas o faz de modo *figurativo*, para o induzir no público,

é sobretudo o público que tem necessidade de fazer esse *reconhecimento*, por vezes o público até anseia por antecipá-lo, tal como num *romance policial*...

O exemplo clássico de uma cena de *reconhecimento* é a identificação de Édipo como assassino do seu pai, vivendo com a sua mãe, em *Édipo-Rei* de Sófocles. Este exemplo é apresentado por Aristóteles como o *melhor dos reconhecimentos*: é aquele que *surge naturalmente dos próprios incidentes da acção, em si mesmos*, como conclusão causal e necessária. É evidente que, se o *reconhecimento* deve surgir dos incidentes da acção, então dirige-se ao público, é sobretudo o público que o deve realizar, aliás como todos os outros tipos ou modos de reconhecimento.

Nas origens do teatro grego, terá estado Pisístrato (f. 527 ac) que transferiu o ainda rústico festival dionisiaco dos frutos, as *Dionisiacas Rurais*, para a cidade de Atenas criando as *Dionisiacas Urbanas*, onde se desenvolveram as novas formas do teatro grego, mas também um outro festival mais antigo, as *Lenianas*, que se realizava no Inverno, incluía tanto os concursos de tragédias como o das comédias. Entre as três *Dionisiacas* obtiveram maior destaque as *Dionisiacas Urbanas*, que se realizava na Primavera e começavam com vários rituais religiosos, procissões e outros cultos, até entrar numa fase mais ligada ao teatro e aos concursos.

O festival começou por ter um dia dedicado às comédias e três dias à tragédia, passou mais tarde para seis dias devotados ao grande festival, com as apresentações diárias das peças em concurso, durante os últimos três dias: três tragédias e uma sátira pela manhã, uma ou duas comédias à tarde.

As peças apresentadas a concurso eram seleccionadas por um funcionário público que também escolhia o seu intérprete principal, o protagonista; a ordem dos concorrentes era então estabelecida por sorteio, e no final os vencedores eram avaliados por uma comissão também escolhida por sorteio.

Das encenações do teatro grego nada resta, mas dos dramaturgos ficaram algumas das peças de Ésquilo, Sófocles, Eurípides e Aristófanes. Do mais antigo destes, de Ésquilo (525-456 ac), as peças que ficaram, algumas tragédias, estão distribuídas ao longo de toda a sua carreira e fornecem alguma luz sobre a evolução do estilo e pensamento do seu autor, permitindo também avaliar os progressos nas transformações verificadas no teatro grego em geral. Na falta de outros dados supõe-se que terá sido Ésquilo a conseguir transformar o ritual em drama, trazendo a personalidade humana para o teatro. Foi o mais premiado no início, cedendo depois o lugar a Sófocles.

Sófocles (495-405 ac) teve uma longa vida e foi um ídolo para o povo de Atenas, terá escrito mais de uma centena de peças, das quais dezoito receberam o primeiro prémio, e as restantes o segundo. Como actor, começou por interpretar as suas próprias peças, mas a fraqueza da sua voz, levou-o a renunciar a esta actividade; foi sacerdote, e director do Departamento do Tesouro de Atenas. Entre as peças que ficaram, destacamos *Ajax* e *Electra*, como tragédias de carácter, *Édipo-Rei* e *Antígona* (442 ac), tragédias complexas, onde na primeira prevalece o destino, e na outra, predomina o *drama* de carácter político e social num confronto entre um Poder gerando a tirania, o governo do Estado, e a consciência individual dos res-

ponsáveis. Além disso, segundo Aristóteles, terá sido Sófocles a introduzir a cenografia no teatro grego, e os três actores – que desempenhavam as várias (todas) personagens – criando assim a forma mais acabada do teatro.

Eurípidés (484-406 ac) terá escrito mais de noventa peças, conquistando cinco primeiros prémios, de resto ficava quase sempre pelo terceiro ou segundo lugar, foi alvo dos poetas cómicos, em especial de Aristófanes, tornando-se objecto de calúnias e zombarias. Por Sócrates, que não ia ao teatro senão para ver alguma das suas peças, foi considerado o maior dos dramaturgos... Nas suas peças, aparece o povo simples em cena, os seus *heróis homéricos* são personagens anónimas ou desagradáveis; e figuras homéricas como Electra e Crestes são ainda hoje objecto do interesse de estudo pela psiquiatria. Pelas obras do teatro grego até hoje conhecidas, Eurípidés parece ter sido o primeiro a dramatizar os conflitos interiores do indivíduo sem colocar os impulsos mais nobres em vitória final. A sua obra constitui, sem sombra de dúvida, o protótipo do drama realista e psicológico.

Aristófanes (447-385 ac) foi ainda no seu tempo considerado como o melhor autor de comédias, as quais nos mostram hoje o que se designou por *Comédia Antiga*. A sua obra é constituída por paródias com fundo de crítica política, mas também há crítica parodiada da filosofia e da literatura, o fundo crítico das paródias é acompanhado por uma vincada sátira pessoal, sendo o autor muito sarcástico contra os políticos, porque os considera responsáveis pela decadência de Atenas. Das onze peças conhecidas, oito obtiveram um primeiro lugar entre as comédias, duas, um segundo, e uma, um terceiro prémio.

Nas suas peças o autor cria uma *figuração* da realidade, daquele momento histórico e político em que são criadas, e, *figurando* os políticos como escravos ou como animais, utiliza uma retórica bem agressiva, que só um ambiente de liberdade de expressão plena podia permitir. Em todas as suas peças se verifica que o autor vê com desprezo (como Platão), a forma pela qual os cidadãos se deixavam levar pelos políticos.

O que Gil Vicente pode retirar da *Comédia Antiga*, é a dualidade na unidade de cada personagem, que é sempre criada com (um animal ou) a *figura tipo* e o *objecto figurado*, isto é, a figura da pessoa em referência, seja um governante, um filósofo, um poeta, ou um colega do teatro..., assim por exemplo, como em *Os cavaleiros*, os mercadores que na época são também industriais e comerciantes: Panflagónio, curtidor de couro, ou Cleon; Agorácrita, Chouriceiro, ou político candidato ao cargo de Cleon; Primeiro escravo, o general Demóstenes; Demos, o Velho Amo (senhor) deles todos, o Povo. Ou o duplo sentido do texto de um diálogo. Ou os significados do nome das personagens para dar ao público desde logo uma leitura uma informação sobre o seu sentido na acção, como o já referido Agorácrita, composto de *Agora*, mercado, praça pública onde se tomavam as decisões políticas e *Krites*, Juiz. Ou a essência do *mythos*, a fundamentação histórica das peças, na figuração crítica das relações de Poder, da ideologia, filosofia, etc..

Uma diferença existe logo à partida, enquanto Aristófanes vive com plena liberdade de expressão, Gil Vicente vive num ambiente onde a mordada da Censura

se impõe a cada momento. Contudo, de uma forma brilhante o autor não se deixou amordaçar, embora lhe tivessem destruído algumas das suas obras.

Da *Comédia Nova* grega não seria, supostamente, conhecida na época de Gil Vicente qualquer peça. Contudo, de um modo indirecto, através dos autores romanos pode ter havido alguma influência.

Do período que se designou por *Comédia Nova*, conhece-se agora uma peça, que foi uma descoberta recente. *O Misanthropo* (317-316 ac) de Menandro (342-291 ac), um autor que foi considerado o maior da sua época e cujas obras, como as de outros, Filemon, Dífilo e Poseidippos, serviram de modelo aos autores romanos, entre os quais, Plauto (254-184 ac) e Terêncio (195-159 ac). Da *Comédia Nova* não se conhece ainda hoje mais nenhuma obra, mas constrói-se uma ideia do tipo de comédia a partir dos autores romanos que, transformando-as, as usaram para apresentarem ao público latino.

Sobre a origem da comédia grega

Não fossem as semelhanças entre o que se conta sobre as origens da comédia grega e o que se conta sobre as primeiras peças de Vicente, não caberia aqui falar neste assunto. Todavia, quer por qualquer circunstância que desconhecemos, quer por tradição, tem-se falado no carácter *processional* das peças de Gil Vicente, tanto como do seu sentido religioso e do seu sentido carnavalesco.

Muito embora nenhuma das características apontadas tivéssemos encontrado de forma sistemática nas obras de Gil Vicente, aqui deixamos um breve parágrafo para se confrontar com a possível origem destas ideias que pretendem ler na obra de Gil Vicente um certo primitivismo, para além das tradições populares.

Segundo pudemos pesquisar, a palavra comédia vem do grego *komoidía*, e a sua origem etimológica é *komos* (procissão jocosa) e *oidé* (canto). A *komoidía*, a comédia, tem as suas origens perdidas, poderão ser várias e complexas. Recorrendo à nossa tradição cultural podemos continuar...

O termo *komos*, no grego antigo tem vários sentidos, mas todos eles remetem ao sentido dado a cortejo ou procissão. Sabe-se que na antiguidade grega haveria, pelo menos, dois tipos de procissão designados por *komoí*:

Um deles consistia numa espécie de cordão carnavalesco, com a participação de jovens que percorriam as ruas zombando dos cidadãos mais destacados, batendo de porta em porta, pedindo prendas e donativos. Estes jovens desfilavam fantasiados, talvez de animais, se tomarmos como tradição *três das onze* peças de Aristófanes que chegaram até nós: *As aves*, *As rãs* e *As vespas*.

Descreve-se também um outro tipo de *komoí*, este considerado de natureza religiosa, era realizado nas festas dionisíacas para celebrar a fertilidade da natureza, onde se transportava como ídolo um símbolo fálico. No decurso da procissão, haveria troca de grosserias entre os elementos do cortejo e o seu público, palavras grosseiras seriam utilizadas com alguma conotação religiosa.

Esta *origem, de facto* não está longe da apresentada por Aristóteles na *Poética*, que coloca a hipótese da possível origem da *komoidia* estar nos cantos fálicos, onde uma prostituta liderava uma fila de gente que cantava obscenidades. Estes cantos fálicos eram entoados nas *Dionisiacas*, assim a origem da comédia seria comum à origem da tragédia e a sua raiz estaria nas festas consagradas ao deus Dionísio.

Os festejos do *Carnaval*, ou como se lhes queira chamar, são festejos do fim do Inverno, onde se fecha um ciclo de vida, se fazem as limpezas e purificações, e se criam novas uniões familiares ou outras, queima-se o velho (a velha) para enfrentar o próximo ciclo, são festas muito comuns a muitos povos e, qualquer que seja o local do planeta, têm quase sempre semelhanças, como têm de diferenças, foram bem estudadas por Marcel Mauss, cuja vasta obra foi em parte compilada e publicada em *Sociologie e Anthropologie*, com introdução de Claude Levi-Strauss.⁸

Ao Carnaval, segue-se em geral a festa da Primavera, a *festa do Maio*, que é igualmente muito comum entre todos os povos, quando se festeja o auge dos novos rebentos e as flores, o *bom sucesso* do novo ano. Ambas as festas são profanas e populares, o poder do Clero (a religião) intercalou entre estas duas festas, a Páscoa, Deus, a sua festa ideológica, uma festa de *Salvação* (do *povo eleito* no judaísmo, do *homem* no cristianismo). Cabe ao leitor fazer o confronto da *Salvação* com as festas profanas se encontrar alguma relação delas com as obras de Gil Vicente!

Teatro romano – o espectáculo

O teatro romano tem uma origem diferente do *teatro grego*, não é a simples *imitação* deste, nem obedece a um *cânone* como o classicismo *quis* considerar.

O teatro romano não pretende atingir o *objecto* da Arte, pois não pretende ser *a figuração da realidade*, pois aquilo que pretende realizar é oferecer *divertimento*, constituindo uma *ocupação lúdica do público*, toma a forma de um ***espectáculo***, que apresenta algo sobre o palco para dar *prazer* ao público espectador.

Trata-se de um público que observa os movimentos das personagens e ouve as suas palavras, não em busca de uma verdade, mas em virtude da música, do ritmo, da dança. Canto, sentidos e sons organizam-se em função do prazer de jogar com as palavras. É o lúdico que prevalece.

Ai está, pois, a grande diferença do teatro latino em face do teatro grego: é um espectáculo lúdico. Insere-se no contexto dos jogos, ludi. Os romanos o conheciam como ludi scaenici, jogos de palco. Como espectáculo (spec-, olhar atentamente, observar, examinar) é para ser visto. Se é um espectáculo lúdico, deve ser examinado sob este aspecto. Precisa ser explicado segundo o contexto dos jogos, incluso como otium, lazer, mas também como marca de uma civilização.⁹

8 Marcel Mauss, *Sociologie e Anthropologie*, PUF, 1950, 5ª Ed.1973.

A obra de Marcel Mauss é importante a quem estuda estas questões, assim aconselhamos ainda: Marcel Mauss, Obras I, II e III, Barral Editores, Barcelona 1970: I - *Lo Sagrado y lo Profano*; II - *Institucion y Culto*; III - *Sociedad e Ciencias Sociales*.

9 Airto Ceolin Montagner, *Jogos Cénicos em Roma*, VIII Congresso Nacional de Linguística e Filologia, Brasil, Cadernos do CNLF, Série VIII, n.08.

Neste contexto, quando confrontamos o teatro romano com o teatro grego, desde logo podemos concluir (por Aristóteles), que corresponde aos ideais da Arte grega, mas só numa parte dos elementos constituintes de um drama trágico.

O *drama* romano inclui sem dúvida em primeiro plano o (6) *espectáculo*, a (5) *melodia*, a (4) *elocução*... Todavia, só eventualmente pode também incluir um (3) *pensamento* (e o *sentir*), apenas quando uma das *figuras* ganha algum (2) *carácter*. Contudo, o (1) *mythos*, o elemento fundamental do teatro grego, é bastante desvalorizado no teatro romano. Mesmo quando as obras romanas apenas decalcam a Arte grega, a inversão da prioridade dos valores é manifesta.

Segundo Airto Ceolin Montagner, atrás citado, *o teatro em Roma é, marcado pelo ludus, pelo lusus, ilusório. Deste modo, não é um teatro, como o entendemos hoje. Falta-lhe a fábula*...

Concluindo, no teatro romano impõe-se o *espectáculo*.

Dando a maior importância ao elemento lúdico, segue-se-lhe logo a *melodia*, harmonia e ritmo, e só depois a *elocução*. O que na arte grega era um dos meios para alcançar o objecto da Arte, para os romanos é um objectivo, e com o desenvolvimento em retórica – como oratória do discurso pela palavra, – a argumentação, a forma do diálogo é mais importante que o conteúdo do *pensamento*, e por isso mesmo se sobrepõe ao *carácter*. E o *mythos* perde naturalmente toda a sua importância, por vezes desaparece completamente.

Em toda a arte romana se valoriza a *aparência das formas* pelo prazer lúdico de as contemplar, reformula-se, em vez de se criar. Em vez de formular as ideias, as imagens, as acções em novas figurações da realidade, a *arte romana* pretende ser de *classe*, *imitando* o que considera as *obras dos melhores*. E deste modo as *formas* vão perdendo o sentido da sua relação com o objecto real. Os modelos, e a *imitação* de facto, são os seus meios e objectivos, e se há figuração, será apenas uma (re) formulação das formas da Arte grega que venera e contempla. Assim, pela *imitação dos melhores* (daqueles que têm ou pertencem a uma classe), da elite privilegiada, se vai definir em Roma, no século de Augusto a Arte Clássica, assim se constitui também no século xvi, o Classicismo.

A *arte romana*, tal como os jogos, é em resumo, a acomodação pelo sistema político de valores já alcançados, a inversão desses valores realizada pelo Poder, e a sua imposição ao público como espectáculo, a um público que tem de sentir a imponência da sua manifestação, pela esplendor e riqueza envolvida, pelo número de mobilizados pelo interesse que se vai desencadear, etc..

Assim, no século xvi serão estes os únicos antecedentes possíveis do teatro romano, pois o conhecimento sobre os etruscos (sua *Arte romana*) é recente.

Plauto e Terêncio

Uma das *lendas*, talvez do período romântico, conta-nos que Desiderius Erasmus terá afirmado que gostaria de aprender o português para poder apreciar Gil Vicente. Contudo, também se sabe que o autor do teatro da Corte portuguesa foi por alguns considerado o *Plauto português*.

Conhecendo a obra de Vicente e comparando com algumas das peças de Plauto, e não sendo o nosso objectivo qualquer estudo nesse sentido, podemos afirmar que sim, que encontramos entre as obras destes autores semelhanças que justifiquem uma designação de *Plauto português*, mas talvez mais na transferência da fama adquirida, pois a verdade é que muitas das técnicas de provocar o riso de Plauto se encontram na *Comédia grega*, a que com toda certeza o português terá tido acesso... Todavia, também se encontram em Gil Vicente as técnicas mais avançadas de Plauto para se dirigir ao público, seja na apresentação da peça, seja nos cortes na acção, seja ainda para integrar alguns dos seus elementos na peça. Ou ainda a eloquência e a devida adequação do texto, etc..

Quanto à questão de introduzir Erasmus para engrandecer a fama de Gil Vicente, pensamos que num futuro muito próximo haverá uma valorização das peças de teatro, colocando o autor no lugar histórico que merece e lhe é devido.

Em muitas das obras de Gil Vicente é frequente a presença *das ideias* e da *figura* de Erasmus, assim como de Lutero. A seu tempo e com os respectivos autos trataremos destas questões.

Plauto (254-184 ac) e Terêncio (195-159 ac) ambos cultivam a comédia grega, ou *fabulae palliatae*, assim apelidada devido ao uso do pallium (himation, espécie de manto, uma vestimenta grega). A *palliatae* foi uma criação greco-romana, feita com os ingredientes gregos, mas com um tempero à maneira dos romanos, pois as personagens, os locais de acção, como as tramas e até costumes, eram decalcados das comédias dos mais consagrados autores (seguindo a *imitação dos melhores*) da *Comédia Nova* grega.

Assim, o carácter das personagens, a linguagem pitoresca ou situações cómicas, os trocadilhos e artificios cénicos, em Plauto são tipicamente romanos, com origem pré-literária da comédia latina, enquanto os elementos estruturais mais constantes nas suas peças, como sócias, gémeos, etc., têm origem no teatro grego. Todavia, o objectivo final da *comédia latina* é apenas divertir, provocar a gargalhada... Não é o caso de Gil Vicente.

De Plauto temos já uma publicação, da Imprensa Nacional, que além das peças: *O Anfitrião*, *A Comédia dos Burros*, *A Comédia da Marmita*, *As duas Bâquides* e *Os Cativos*; contém uma óptima apresentação do autor e da sua obra.

Terêncio pretende ter mais classe, ser mais de elite, clássico, e talvez por isso, fez a adaptação de obras gregas da última época da *Comedia Nova*, e em vez de romanizar a situação como fez Plauto, utiliza mesmo um *cenário grego*. Terêncio era cartaginês, e tendo chegado a Roma como escravo, mas alcançou um grande sucesso no seu tempo, sucesso que se prolongou por toda a Idade Média e, depois, pelo classicismo do século xvi.

Durante toda a Idade Média Terêncio foi bastante popular, conhecendo-se uma grande quantidade de manuscritos de obras suas, e boa parte delas são posteriores ao ano de 800, a partir do qual foram contados 650 manuscritos.

A monja Hroswitha (Rosvita 935-1000) de Gandersheim, na Alemanha, autora medieval da peça *Sabedoria*, afirmava que havia escrito as suas obras para que as monjas não gastassem mal o seu tempo lendo Terêncio. O enredo da peça conta a história de *Santa Sabedoria* (Santa Sofia) e das três filhas, Fé (Pístis, em grego), Esperança (Elpís) e Caridade (Ágape), desenvolve-se por uma denúncia de Antiocho ao Imperador Adriano, acusando-as da prática do cristianismo. Com doze, dez e oito anos respectivamente, as crianças são inquiridas e, pela sua persistência na fé, são sucessivamente martirizadas. No final da peça estas crianças são salvas pelas preces da mãe Sabedoria (a Bíblia – Santa Sofia).

Embora este tipo de obras não tenha influenciado em nada Gil Vicente, seriam do seu conhecimento, há muitas obras, suas contemporâneas, que correspondem a um modelo deste tipo, é este o tipo mais comum de teatro durante toda a Idade Média prolongando-se pelo século xvi. Contudo, repetimos e sublinhamos, não faz o género de Gil Vicente!

A primeira edição impressa de Terêncio surgiu em Estrasburgo em 1470 e a primeira representação de uma peça – *Andrea* – que foi feita pouco anos depois desta publicação, teve lugar em Florença em 1476. Mas lembramos que as obras de Terêncio fizeram parte da educação de João III de Portugal, como consta na *Crónica* de Francisco de Andrade.

Séneca e a Arte Poética de Horácio

Serão a obras de Séneca (5ac.-65) a exercer maior influência no teatro ibérico no século xvi!? Séneca nasceu em Córdova e ficou famoso pela sua retórica e a sua filosofia moral (estóica), mas também escreveu peças de teatro. Viveu no período imperial romano desde César Augusto a Calígula e Nero, e nesse tempo o que era importante e valorizado, era o exercício da *retórica*, a arte da eloquência, o falar, e *atingir* o poder por meio da oratória, na sequência Cícero (106-43ac).

Coloca mais ênfase na articulação e construção das formas verbais, muito mais na forma da dicção do que no conteúdo do discurso. Nos seus dramas não há uma *acção dramática*, eles foram feitos para serem recitados, e assim, numa peça todas as personagens falam de um mesmo modo.

As suas peças estão divididas em 5 actos, e seguem as recomendações da *Arte Poética*, de Horácio. Geralmente não há mais de três personagens em cena além do coro. Enquanto que na tragédia grega as cenas de horror não se encenam, apenas se narram, nos dramas de Séneca, assim como em todo o teatro romano, os horrores formam parte do espectáculo.

Na obra de Gil Vicente podemos encontrar muitas vezes a perícia e o rigor de uma retórica, mas sem dúvida que, de Séneca não seriam as suas únicas leituras.

Comédia erudita e Classicismo

A comédia erudita é o tipo de comédia que floresceu em Itália durante o século xvi, baseava-se no *imitar* das comédias clássicas (latinas) criadas e representadas

em latim pelos eruditos (sobretudo nos meios universitários). Tais comédias, cujos textos se conservaram durante séculos nos arquivos dos mosteiros, surgem à apreciação em representações trazidas pelos doutos humanistas, universitários, e passam por vezes para as Cortes da nobreza italiana. As primeiras obras, em latim, são mais um passatempo de jovens intelectuais do que obra de homens de teatro.

Ludovico Ariosto (1474-1533) com *I Suppositi* (1509), é hoje considerado o primeiro escritor de comédias com um modelo conforme as exigências clássicas de Horácio, baseado na veneração humanista das obras *clássicas romanas*, conforme as normas segundo as quais, havia que imitar, pois jamais poderiam existir obras mais perfeitas. Contudo, Niccóló Machiavelli, com *La Mandragola* (1520) parece ser considerado o melhor exemplo desta forma de teatro.

A comédia erudita, após revista e reformulada, vai evoluir com uma melhor prestação a partir da obra de Ariosto, e em meados do século, seguindo as *formas canónicas de Horácio* vai transformar-se no teatro classificado de: *teatro clássico da renascença*.

A *comédia erudita* é contemporânea de Gil Vicente. Autores como os referidos, Plauto, Terêncio, Séneca e muitos outros *clássicos*, conhecidos na época, fornecem *formas* para muitos autores de teatro do século xvi, mas tais formas artísticas normalizadas, cumprindo regras fixas, são contrárias ao espírito da Renascença, ao espírito da *cousa nova*, e à maior *eloquência inventiva* de Gil Vicente, para quem os caminhos da regra, do cânone, de imposição na imitação de valores em vias de classicismo, são sempre postos de parte.

Na sua última peça, em *Floresta de Enganos*, o autor dirá: *Y en quanto la compañía que la fortuna me dio duerme, anunciaré yo una fiesta de alegría que de nuevo se inventó. Que de novo se inventou*, sempre as *novas invenções*, tal como Resende refere, e tal como a *coisa nova* e *invenção*, com que Vasari insistiu para caracterizar a Renascença em oposição ao Maneirismo clássico, ao Classicismo do seu tempo.

Celestina – ou o romance

Celestina é nome derivado por sinédoque da *Comedia de Calisto y Melibea* de Fernando Rojas (1465-1541), foi publicada pela primeira vez em 1499. Sem dúvida que terá exercido alguma influência em Gil Vicente, mas é difícil detectar qualquer relação directa com alguma das obras, é possível, mas se alguma relação existe, alguém deverá fazer os estudos necessários para o demonstrar.

No entanto desde a sua publicação que se considerou que se tratava de um texto em prosa dialogado, como era de uso na época, não era uma peça de teatro. Diferia de outros textos dialogados, porque este, ao contrário dos outros, consistia numa história de ficção, por isso dividida em actos, porque era uma *fábula* como as peças de teatro. A crítica literária está hoje de acordo em considerar o primeiro *romance* publicado. Contudo, a palavra *romance*, embora desde meados do século

xv seja usada para designar uma *forma* da poesia específica da Península Ibérica, foi logo no mesmo século aplicada a um texto em prosa, para classificar, de um modo muito especial, a obra de Pero Tafur (Pero Tafur, 1410-1484), *Andanças e Viajes de Pero Tafur por diversas partes del mundo havidas (1435-1439)*. E a palavra **romance** aplicou-se para classificar esta obra, com o sentido desta *constituir um conjunto de invenções apresentadas como fossem descrições da realidade vivida pelo autor*, pretendendo ser uma visão realista de acontecimentos da História e dos lugares, era no entanto um conjunto de fantasias, era ficção em termos de histórias de viagens.

Um texto para teatro em Gil Vicente é uma outra coisa, não é exactamente uma obra de ficção, nem do tipo romance, nem outra, é apenas um conjunto de diálogos que derivam ou são consequência necessária de episódios organizados numa **acção dramática** unitária, como partes de um conto concebido como que uma *fábula*, criado por uma *figuração da história material*, resultante de conflitos nas relações humanas e sociais, culturais e ideológicas, do homem perante o Poder instituído na sociedade, bem como dos conflitos de Poder na luta por uma hegemonia, em suma, resultante da formulação da *imagem* da realidade na *forma* de um *mythos*.

Um conhecimento da Poética de Aristóteles

Em 1498 é publicada a tradução latina da *Poética* de Aristóteles realizada por Giorgio Valla. Em verdade, será muito difícil avaliarmos e impossível concluir se Gil Vicente já a conheceria anteriormente em grego, mas sem dúvida que pelo menos, lhe terá chegado às mãos um exemplar desta tradução.

Medina del Campo, entre duas das mais importantes universidades castelhanas da época, a de Valladolid e a de Salamanca, cuja Feira era um dos maiores centros de comércio de toda a Europa, funcionando também como centro bancário e cambista, era o grande centro distribuidor de mercadorias, o centro comercial de maior movimento da Península Ibérica, pois Castela concentrava então a grande maioria da população da península (cerca de cinco milhões de habitantes, em Portugal haveria um milhão, tanto como em Aragão), e naquela época os livros impressos constituíam uma das mercadorias mais procuradas. Medina era também, na época, uma *feira do livro* por excelência. Além disso, os correios já existiam há séculos, e também eram frequentes as viagens a Medina del Campo, tanto para abastecimento e câmbios, como para a venda de mercadorias, tanto como para os contactos familiares da Corte Portuguesa e do seu séquito, pois aquela era também a região de residência da Corte Castelhana.

Há um paralelismo entre o conceito formal de tragédia apresentado por Aristóteles na *Poética* e o *Auto da Visitação*, ou mesmo o *Auto Pastoril Castelhana*, embora pela sua concepção, este apresente uma certa familiaridade com a *comédia antiga* grega, será como tragédias no sentido aristotélico do termo, pela sua técnica de construção, que isso nos surge quase como evidência, mais ainda, quando se

sabe que Aristóteles nos dá duas versões para a tragédia, uma simples outra complexa. Em termos formais, *Visitação* pretende ser uma tragédia muito simples.

O *Auto da Visitação* é uma primeira experiência – tal como o pequeno templo de *São Pietro in Montório* de Bramante – uma obra muito simples, é uma pequena *jóia*, uma *obra prima* quando reconstituída a peça considerando a *acção dramática* original, pela figuração de uma encenação correcta da acção teatral que, com algum estudo, se consegue ler no texto de Gil Vicente. Contudo, encená-la com o impacto que terá tido, jamais será possível.

Pela nossa hipótese, ao ler, ou reler a obra de Aristóteles, Gil Vicente constata, ou relembra e toma consciência, do enorme contraste entre o Teatro de que tem memórias ou prática, eventualmente *momos, entradas e triunfos*, e os conceitos e modelos de trabalho da arte do Teatro, apresentados pelo autor da *Poética*. Para nós este é o antecedente mais próximo da fase inicial da obra de Gil Vicente, em termos de Arte e concepção da sua Arte, do seu Teatro.

A *tragédia* é a forma que mais se adequa à finalidade do *drama nacional* que o autor quer exprimir, a situação dramática do Poder em Portugal e na Europa, no início do século xvi. É sobre esta forma da arte do teatro, a tragédia, que nos parece que foi recair a sua escolha, por ser a que melhor pode enquadrar a trama, o *mythos* que pretende encenar, e também porque os *actores*, as personagens do auto (acção), vão ser personalidades *superiores*, em princípio de carácter elevado, havendo que enaltecer o príncipe recém nascido, os reis e os seus antecessores, o que também corresponde à norma de Aristóteles para a tragédia.

A distinção entre a tragédia nacional, real, e a tragédia *poética*, era para o autor desde logo evidente... Talvez por perceber bem a distinção entre a tragédia real e a tragédia da *arte dramática*, Gil Vicente nunca classificou estas suas obras como tragédias. E apesar de as suas personagens, *em outras peças*, serem caricaturas das pessoas que figuram, também nunca as classificou como comédias, embora em alguns casos tenha feito excepções. Mas nem como tragicomédias as classificou!

Todavia, é evidente que para o criador do teatro ibérico a *teoria* de Aristóteles para a tragédia seria em quase tudo igual para a Comédia ou para a Sátira, para ele o filósofo na *Poética* trata do *drama*, da *arte dramática*, do *teatro grego* em geral, com as respectivas e assinaladas diferenças.

Em conclusão

A forma de uma obra de teatro, não é dada de imediato pela forma do texto da obra, porque nela intervêm muitos outros factores, o mais importante dos quais será a *acção dramática*. Antes de analisar as obras, a nosso modo, iremos fazer uma breve apresentação do processo de *análise do texto das obras*. Mas antes ainda deixamos algumas das conclusões, uma antecipação para o leitor.

O universo cultural que envolve a obra de Gil Vicente é muito vasto, e abrange tanto a antiguidade como o seu próprio tempo: está em profunda sintonia com o

seu tempo – com a Renascença – é talvez um dos homens que, em toda a Europa (Mundo), na primeira metade do século xvi melhor representa a sua época. O seu pensamento, a sua filosofia, a sua mensagem, toda a sua Arte na sua Obra, em suma, representa, *descreve* a Renascença e a Reforma, desde 1500 a 1536.

Representar e descrever não são termos suficientes para enunciar o que a sua obra significa para a civilização ocidental, a sua Obra está cristalizada em obras de arte de valor inimaginável. Toda a história e filosofia política do Ocidente desde o final do século xv, ao ano da sua morte, com todos os conflitos sociais e humanos derivados das ideologias da época, da religião, do Poder político e económico, das lutas sociais e políticas dos povos e das nações (muitas ainda em formação), das guerras e lutas pela supremacia, da filosofia e da Arte, da vida humana, etc., estão presentes nas peças de teatro como *reportagens documentadas* de cada momento crucial da sociedade europeia.

Encontrar antecedentes do tipo de trabalho, levado a cabo por Gil Vicente, não é fácil ou nós não o conseguimos. Talvez este tipo de trabalho não existisse e ele seja de facto um grande inovador, com *coisa nova, com novas invenções com mais doutrina*, talvez a sua obra não tenha ainda hoje paralelo! Já quanto ao seu teatro, encontrámos sem dúvida alguma, algumas origens de ordem formal e modelo conceptual no teatro grego, talvez mais na *Comédia Antiga*, do que nas tragédias, mas mais em Sófocles e Eurípidés do que no espectáculo romano – nas comédias de Plauto ou de Terêncio – mas também na *Poética* de Aristóteles e, sobretudo, na obra de Platão, que maior influência exerceu em Gil Vicente.

Contudo, o espectáculo renascentista, até mesmo à maneira romana, também está presente na sua obra, pois Gil Vicente não excluiu os valores que encontrou à sua volta, assim como não pôde excluir o universo ideológico e cultural em que se integra, integrando-o em toda a obra. Tudo e todos, desde as manifestações mais populares às mais eruditas, desde o Povo ao Imperador e ao Papa; dos banqueiros aos maiores filósofos; dos políticos aos seus ideólogos; todos fazem parte da sua *bagagem*, tanto como as lutas e eventos, as *acções* sociais, políticas, ideológicas, e todas aquelas que considerou válidas aparecem nos seus autos.

Com Aristóteles, podemos afirmar que Gil Vicente é antes de tudo um *poeta (dramaturgo)*, um *artista*, no sentido dado pela *Poética* do filósofo grego, quando diz que (aqui numa tradução livre):

A distinção entre o historiador e o poeta não está no facto de um escrever em prosa e o outro em verso; podemos transferir para verso a obra de Herodoto, e ela continuará pertencendo à disciplina de história. A diferença reside em que, um relata os factos sucedidos, e o outro inventa criando, construindo numa figuração a formulação do sucedido, que constitui aquilo que sucedeu dado numa visão mais global da realidade humana e social. Daí que a poesia, a arte seja mais filosófica (na visão de Platão, dialéctica) e de maior dignidade que a história, posto que as suas proposições são mais do tipo universal, enquanto que as da história são apenas particulares.

Gil Vicente deu corpo a esta *ideia*, desconhecemos se dominava a língua grega, mas afirmamos sim, que teria conhecido bem a *Poética* de Aristóteles.

Convém contudo esclarecer que a tradução da *Poética* de Aristóteles publicada em 1498, que como já foi dito, foi realizada a partir do grego para o latim por Giorgio Valla, não terá sido uma *Poética* interpretada pelos *clássicos* romanos, da *Arte Poética* de Horácio (Quinto Horacio Flaco, 65-8ac). E como tal, não é a *Poética classicista* do século xvi e seguintes, aquela que foi vista mais pelos *olhos* de Horácio do que pelo conhecimento do trabalho de Aristóteles.

Constatou-se recentemente que, nas traduções mais tardias do século xvi foram introduzidas concepções incorrectas do pensamento de Aristóteles. Para uma breve abordagem desta questão recomendamos a leitura da *Poética*, edição da Fundação Gulbenkian, de 2004.

Todavia, as traduções são sempre traduções, são versões noutra língua, e como tal, interpretações, e interpretações diferentes são sempre possíveis. E a tradução para o latim em 1498, não é exactamente uma tradução actual para o português ou outra língua viva. A leitura que Gil Vicente faz a partir do latim, ou a que já teria feito do grego, para o seu português seria para nós, um bom objectivo a alcançar. Na sua clara impossibilidade, tentaremos dar uma ideia dos conceitos envolvidos fazendo um resumo desta obra de Aristóteles,¹⁰ que o leitor mais exigente, e com o conhecimento dela, poderá passar sem ler, ou numa maior exigência confrontá-lo com a tradução na edição da *Poética* a que nos referimos.

¹⁰ Em apêndice transcrevemos a nossa leitura resumida da *Poética* de Aristóteles.

A análise formal do texto das obras

Quando, em Setembro de 2005, iniciámos os nossos estudos da obra dramática de Gil Vicente, não encontramos nada que nos fizesse supor que as estrofes que compõem os autos pudessem estar organizadas de um modo tão pouco atento, e aceitámos a maioria dos trabalhos de transcrição e organização dos versos que até então tinham sido realizados.

Todavia, após “*concluídos*”, os nossos estudos analíticos sobre os conteúdos de cada um dos autos, com a análise do objecto de cada obra dramática, e iniciado o trabalho de escrita, expondo e reconstruindo as nossas análises e interpretações, num trabalho mais rigoroso e mais exigente pudemos detectar que havia ainda que reconsiderar, e estudar com mais cuidado este aspecto da apresentação dos autos, o *aspecto formal do texto da obra*, que afinal também *estas formas (texto da obra)* se tornam muito importantes para a compreensão da obra.

Na verdade, e de um modo muito especial, este aspecto formal, das *formas do texto da obra dramática*, torna-se também necessário para colocar uma obra em cena, *no palco*, ensaiando a dicção *prefigurada* em cada quadro e nas acções programadas em cada um dos episódios de cada auto. E por esta razão procedemos a uma melhor avaliação da questão da organização do texto e dos versos, da estrutura formal do texto da obra dramática.

Ao analisarmos as formas do texto, decompondo verso a verso e reconstruindo as estrofes, por cada uma das *unidades completas de sentido e forma organizada de versos*, reduzindo a sua estrutura à sua expressão mais simples, pudemos detectar alguns dos cortes realizados pela censura já na publicação de 1562, o que contribuiu sem dúvida, para aprofundar a compreensão do texto das obras e melhor conhecer o autor e o seu Teatro.

Não podemos contudo apresentar para todos os autos o pormenor da nossa análise formal, pois além de ser repetitivo para o leitor e para nós, seria um trabalho demasiado pesado para uma publicação escrita deste tipo. Concluímos que seria mais indicado para este tipo de publicação uma apresentação sintetizada das nossas análises à globalidade da obra e um exemplo da análise de pormenor do seu primeiro auto. Podemos deste modo mostrar por evidência aos nossos leitores, senão todos os modos de proceder envolvidos neste nosso trabalho de análise formal do texto das obras, pelo menos uma boa parte, mas será sobretudo pela prática teórica, ao longo da apresentação de cada auto, que se demonstra, ou se mostram os princípios básicos desses procedimentos.

Ponto prévio aos aspectos formais dos textos das obras

A nossa proposta de reorganização estrutural da apresentação dos textos dos autos, não resulta de uma atitude *a priori*, é o resultado da observação e análise

aturada, dos muitos textos das obras de Gil Vicente, avulsas, *Inferno*, *Inês Pereira*, como da *Copilaçam* de 1562, e de obras de outros também, como o *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende e a *Miscelânea*. Os resultados satisfatórios alcançados fizeram-nos avançar ainda mais nas análises dos textos dos autos e estabelecer a normalização que vamos apresentar de seguida.

Esta questão não se resume apenas à aparência dos textos, à composição dos versos em *estrofes tipo*, a sua importância impõe-se tanto para a compreensão da dicção na leitura, a expressão verbal, como na percepção dos versos, no ouvir em cena, como também para o próprio estudo e compreensão das obras.

As *canções*, cantigas, vilancetes, etc., incluídas nos autos têm as suas estrofes com uma estrutura própria, qualquer que seja a estrutura corrente das estrofes de um auto, e portanto não foram consideradas na nossa análise.

Depois da análise formal do texto de meia centena de autos, pudemos concluir que, de um modo geral, *os versos são organizados em estrofes de quatro, cinco, ou seis versos*, mais raramente com sete, oito, ou mais versos. Todavia, encontramos agrupamentos mais duvidosos derivados do facto de ter havido intervenção da censura, da Inquisição Real ter cortado versos completos e reagrupado, ou mesmo alterado muitos outros, para além de se verificar também, pela análise que realizámos, o corte com o desaparecimento de estrofes inteiras. Estaremos a referir sempre a publicação de 1562 e se assim não for, o indicaremos caso a caso.

Considerando toda a sua vasta obra, com a análise de todos os seus autos conhecidos, podemos afirmar que os agrupamentos de versos mais utilizados por Gil Vicente, as estrofes mais frequentes nos seus autos, são sem dúvida pela sua ordem: *as quintilhas, as quadras e as sextilhas*.

Mais frequente nos seus primeiros autos, outra norma seguida pelo autor que completa esta, é o agrupamento das estrofes duas a duas, aos pares, e é assim também deste modo, que sistematicamente surgem impressas desde o século xvi.

Porém, não foi apenas na obra de Gil Vicente que nós verificámos este modo de estruturar os versos, mas também nos outros poetas do seu tempo. E o par de estrofes (coplas) é de tal forma consequente, que tem sido muito difícil escapar à regra de considerar a separação pela linha em branco como uma norma de separação de estrofes: a sua forma impressa cria essa *aparência*.

Pudemos observar em cada *par de estrofes*, que designaremos por *enlace* (o que era na época designado por *copla*), uma *forma* de unidade coloquial, uma unidade entre o que é exposto na primeira estrofe do par, e o que se lhe segue na segunda. Na maioria dos casos, a segunda estrofe é um complemento, um alargamento, ou uma melhor especificação, etc., do que se apresentou na primeira, mas os dois elementos do par, não deixam por isso de ter um sentido muito próprio e completo.

Assim, aceitamos a definição de *estrofe*, como uma *unidade completa de sentido*, constituída por um ou mais versos, de tal modo que na sua constituição não pode deixar soltos de sentido, ou sem sentido, quaisquer dos versos vizinhos, sejam anteriores ou posteriores. O facto de se separarem ou não as estrofes por uma linha em branco não pode ser determinante para a sua definição, – esta seria uma ques-

tão formal que nada teria a ver com o texto em causa – mas apenas com uma apresentação e organização visual do texto (uma *aparência* de forma) e neste contexto, é no âmbito de cada *estrofe* que as rimas se definem, podendo haver continuidade de rima entre o par de estrofes de um *enlace* (uma *copla*),¹¹ ou por continuidade entre os *enlaces* ou por encadeamento ou por outras formas.

Nos textos das obras de Gil Vicente, devido à intervenção das Censuras, *da Real* e da *Eclesiástica*, mais tarde da Inquisição, encontrámos alguns versos soltos, devido ao corte de outros, e muitas estrofes com a falta de um, dois, ou mais versos. Pela regra das rimas encadeadas, por vezes utilizada pelo autor, pudemos verificar a falta de estrofes completas, todavia, isso só se tornou perceptível, após a reestruturação das estrofes tal como as considerámos. Um exemplo acessível, como iremos demonstrar ao apresentar o auto, é o caso de *Reis Magos*, onde detectámos a falta de pelo menos 36 versos, uma contagem onde se incluem pelo menos três estrofes completas (septilhas). Mas podem faltar mais, se considerarmos os temas que estão a ser tratados, isto na edição de 1562 de *Copilaçam*. O corte da Censura, terá tido como objectivo fazer desaparecer por completo as causas, ou o motivo, dos insultos ao Cavaleiro da Arábia, provocando assim um corte no próprio conteúdo da obra, ficando apenas o rasto da desavença deixado pelas *indelicadezas* dos pastores.

Contudo, Gil Vicente apresenta-nos em muitos casos estrofes de um só verso, ou de dois versos, variando também por vezes a métrica corrente nas estrofes, alterações que o autor introduz de modo coordenado com a *acção dramática*. Todavia, também por estas razões, há muitos autos onde é enorme a dificuldade de verificar, e ainda mais de demonstrar, os cortes produzidos pela Censura. A análise de versos isolados, ou de dísticos, tem de ser muito bem avaliada e cuidada, dada a intervenção da Censura Real ou da Santa Inquisição, como lhe queiram chamar.

Os elementos formais de base do texto das obras

Os versos

Gil Vicente utiliza, em geral tudo o que a sua época lhe ofereceu, tudo o que pertence à Renascença, sem entrar no Classicismo ou Maneirismo clássico.

Quanto aos versos, pouco teremos a dizer que não seja já do conhecimento da generalidade das pessoas. Nos seus aspectos formais, que são aqui o nosso objectivo, o importante é a métrica e a acentuação. No entanto, há que considerar que muitos dos seus textos, e não apenas os seus primeiros autos, só terão sido impressos alguns anos após a sua morte, tendo os manuscritos sofrido alterações.

Muitas das primeiras impressões dos autos, e até mesmo os seus manuscritos, devem ter andado de mão em mão por vários *encenadores*, e muitos dos textos, impressos ou manuscritos, podem não ter regressado às mãos do seu autor a tempo de serem integrados na *Copilaçam*, ainda em 1536. E mais tarde poderão ter sofrido alterações realizadas por outros *revisores do texto*. Outros, ainda, terão sofrido

¹¹ Preferíamos utilizar, em vez de *enlace*, a designação de *copla*, que significa *um par*, todavia, actualmente nos dicionários a palavra é apresentada como um sinónimo de estrofe.

as alterações forçadas pela Censura. É de prever portanto que se encontrem modificações na métrica que não tenham o cunho do autor das obras.

Convém contudo alertar para os mais antigos textos impressos com a sua obra, os quais, nos serviram de base para estudo e transcrição, e que devem servir como padrão. A forma de escrita das palavras não estava ainda estabilizada, mas mais importante na forma de transcreever os versos, é a utilização opcional da escrita das sílabas métricas em vez das palavras. O caso é que nem sempre isso se verifica! Isto é, umas vezes os versos aparecem escritos com todas as palavras transcritas, requerendo que o leitor realize a respectiva leitura pelas sílabas métricas, outras vezes, aparece a leitura da métrica transcrita na impressão do texto.

Não encontramos uma justificação normalizada para esta forma de apresentar os textos, a não ser o desfazer de alguma dúvida quanto à métrica no *tempo* em que o texto terá sido escrito. Como os textos foram escritos ao longo de alguns anos, em anos de grandes mudanças, e ficaram por imprimir durante mais anos, podemos compreender que assim tenha acontecido. Mas...

Na nossa transcrição dos textos de Gil Vicente, nós partimos do pressuposto de que quem sabe fazer uma leitura das sílabas métricas, o poderá fazer em qualquer circunstância, e verificar que nos *originais* do autor, não deviam existir falhas na contagem das sílabas. Uma ou outra *falha* que por vezes se encontra, tem quase sempre a sua origem em alterações efectuadas por outros, que quiseram corrigir ou alterar deliberadamente a obra, como é o caso da Inquisição Real, e outros que, devido ao mau estado dos originais causado pelo tempo, terão tentado recuperar o que estaria escrito. O exemplo conhecido de todos é o Pranto de Maria Parda publicado (anónimo) em 1619, quando confrontado com o seu texto mais completo.

Deste modo faremos a transcrição dos textos dos autos sempre com as palavras completas, sem o uso de apóstrofes, que ao leitor menos experiente pode dificultar a leitura. Pois que o leitor especializado pode facilmente refazer a leitura pela métrica, e o actor que vai decorar o texto, facilmente fará essa transcrição para seu uso. Deixar ficar uma leitura com os apóstrofes em alguns casos, e noutros casos não o fazer porque não foi feita pelo autor, ou pelo editor, porque a consideraram na época evidente, seria uma pior solução: estaríamos a enganar o leitor menos experiente! Haverá no entanto excepções que vão corresponder à elisão, com supressão de sílabas (métricas), como para: *co*, que corresponde a, *com o*, que escreveremos *c'o*; ou como para: *pro*, que corresponde a, *para o*, que escreveremos *pr'o*; ou como para: *calte*, que corresponde a, *cala-te*, que escreveremos *cal'te*; ou outros casos de algum modo semelhantes.

Num exemplo ao acaso, no *Auto Pastoril Português*, podemos ver na publicação de 1562, o verso 10, escrito do seguinte modo: *e diz que a nam quer por nora*, e logo o verso 17, escrito desta maneira: *queles tem birra de nós*. Para solucionar este erro, do *queles*, o problema deste verso 17, tem sido habitual colocar um apóstrofo no *que*; escrevendo-se: *qu' eles tem birra de nós*, mas já no verso 10 que está escrito com todas as palavras, tem sido por norma habitual que se mantenha tal e qual como no texto impresso, quando na verdade, cumprindo a mesma norma, pela métrica, seria também: *e diz qu' a nam quer por nora*. Ou ligar o final do verso ante-

rior, ao início do seguinte, suprimindo o (e) inicial: *sem licença de meu pai / (e) diz que a nam quer por nora.*

Assim, porque são bastante frequentes situações em tudo semelhantes a esta, como veremos já a seguir, e até no texto de *Visitação*, nós considerámos preferível não usar os apóstrofes nestes casos, e escrever sempre as palavras completas, como já dissemos.

Assim, o verso 17 será por nós transcrito: ***que eles tem birra de nós***, e o verso 10 tal qual como se encontra no original. Pensamos que quem sabe fazer a leitura métrica do verso 10 também saberá fazer a do verso 17, e que com os apóstrofes, quem a não sabe fazer só tem a perder, pois vai ler o verso 10 de modo diferente do verso 17, quando um e outro são semelhantes, ambos têm as sete sílabas métricas.

Esta questão tem a ver com a articulação e o ritmo na dicção dos versos, tem a ver com o modo como o autor orienta o leitor, ou actor para o dizer rítmico do texto. Da parte do autor podemos falar da sua eloquência na criação dos versos, *eloquência* no sentido que foi dado por Aristóteles, orientando o seu dizer, a dicção na sua articulação rítmica. Da parte do actor, teremos a contrapartida na exigência da sua dicção, que deve obedecer a todas as directivas métricas dadas pelo autor.

Retomemos o nosso exemplo desde o início do auto Pastoril Português, vejamos os primeiros versos, três estrofes e pouco mais, e observemos como foi tratada pelo autor a articulação com obediência à métrica, com alguma, pouca (?), liberdade dada ao actor, director de cena:

texto do verso	sílabas métricas	
<i>Pois que já entrei aqui, nam se me escusa falar... Eu som dalém de Tomar, e casei em Almeirim..., ali mesmo no lugar.</i>	pois-que-já-en-trei-a-qui nam-se-mes-cu-sa-fa-lar eu-som-da-lém-de-to-mar e-ca-sei-em-al-mei-rim a-li-mes-mo-no-lu-gar	5
<i>Agora agora, agora, esta doma que lá vai... Soma, que casei embora sem licença de meu pai..., e diz, que a nam quer por nora...</i>	a-go-ra-go-ra-a-gó (ra) es-ta-do-ma-que-lá-vai so-ma-que-ca-sei-em-bó (ra) sem-li-cen-ça-de-meu-pai e-diz-ca-nam-quer-por-nó (ra)	10
<i>E seu pai, er, assi..., porque se casou furtada, nem chique, nem mique, nem nada dão a ela, nem a mi..., assi, pola desnevada!</i>	e-seu-pa-i-er-a-ssi por-que-se-ca-sou-fur-tá (da) nem-chic-nem-mi-que-nem-ná (da) dão-a-e-la-nem-a-mi a-ssi-po-la-des-ne-vá (da)	15
<i>De maneira, que eles tem birra de nós..., ... Agora, agora agora, nem chique, nem mique, nem nada (e) diz, que a nam quer por nora...</i>	de-ma-nei (ra) quê-les-tem-bi-rra-de-nós a-go-ra-a-go-ra-gó (ra) nem-chi-que-nem-mic-nem-ná (da) diz-que-a-nam-quer-por-nó (ra)	17 6 13

Nos versos 6, 10 e 13 é possível certa liberdade na articulação dos versos...

O leitor interessado em aprofundar a métrica dos versos, se ainda se considera menos informado, deverá procurar noutro lugar melhor esclarecimento ou formação, pois essa matéria não faz parte deste nosso trabalho, mas se tem urgência, poderá fazer uma busca e consultar um sítio na Internet, por *escansão*, um sítio especializado ou pelo menos com alguma informação sobre poesia e *sílabas métricas*. Contudo, estamos a analisar textos impressos no século xvi, e portanto isso deve ser levado em consideração.

Apresentamos alguns exemplos da métrica em *Visitação*, em exemplos escolhidos que pretendem apenas constituir uma ajuda aos leitores com menos experiência. Como na grande maioria dos seus autos, Gil Vicente no *Auto da Visitação* utilizou a *redondilha maior*, intercalando nas estrofes versos quebrados, e nestes quebrados como a palavra indica não se atingem as sete sílabas métricas, ficando normalmente pela metade, três ou quatro.

texto do verso	sílabas métricas	
17 <i>que está hombre bobo en vellas</i>	ques-tá-hom-bre-bo-ben-vé	17
64 <i>todo el mundo se alvoroça</i>	to-del-mun-do-sal-vo-ro	64
68 <i>porque agora se complieron</i>	por-caó-ra-se-com-plie-rón	68
89 <i>Si me agora vagara espacio</i>	si-miaó-ra-va-ga-res-pa	89
97 <i>el segundo, y el primero</i>	el-se-gun-do-yel-pri-me	97
97 <i>el segundo y el primero</i>	el-se-gun-dy-el-pri-me	97
105 <i>mil huevos y leche aosadas</i>	mi-lue-vo-sy-le-chéao-sa	105
108 <i>quesos, miel, lo que han podido</i>	que-sos-miel-lo-can-po-di	108

Assim, como acontece com o verso 97 – em que apresentamos duas formas de leitura – em muitos outros casos, nos seus autos, cabe ao leitor, ao encenador, recorrendo à sinalefa ou dialefa, à sinérese ou diérese, identificar o melhor modo de dicção obedecendo à métrica estabelecida. E desse modo *marcar as pausas correctas* em cada caso. Contudo, isso depende da acção que se está a desenvolver, e deve ser feito de maneira, que o sentido (e conteúdo) do verso se torne expressivo, e de acordo com a intenção do autor, na sua linha de desenvolvimento da cena.

A transcrição dos textos originais e o seu controlo

O português dos textos será por nós actualizado, sempre que isso seja possível. Por exemplo, *nam* será transcrito por **não**, *tam* por **tão**, *aquelle* por *aquele*, *he* por *é*, etc.. Tentaremos, quanto nos for possível, seguir a normalização em uso nas publicações mais recentes das obras de Vicente, sejam as do CET, da INCM sejam outras, todavia, com as excepções que já anunciámos aqui antes quanto aos apóstrofes, ou outras que considerarmos pertinentes, como por exemplo: vamos adoptar **uma** para *hua* ou *ua*, (ambas apresentam o til em u), como para *hum*, usamos **um** – como para *cõ*, usamos **com**, ou o *ve* com til, usamos **vem**, etc., – porque tanto num caso como no outro, o **u** é nasal. O nosso trabalho dirige-se ao estudo da *Arte*, e o rigor das *Letras* vamos deixar aos seus especialistas. Assim, só casos muito

especiais serão tratados, e outras regras, se as houver, as enunciaremos desde logo, como a seguir o vamos fazer quanto à divisão dos textos em estrofes.

Os textos das obras serão referenciados por verso, de cinco em cinco. Faremos sempre a numeração dos versos pelo original mais antigo, que será referido para mais facilmente o especialista poder confrontar e verificar o texto.

Optámos por colocar uma pontuação nos textos, mas não queremos que se fixe a ideia que foi essa forma que estabelecemos para cada auto, que essa pontuação é a sua *forma correcta*. Outras formas de pontuação são possíveis! Como Aristóteles afirmou, isso faz parte da *dicção*, e esta pertence mais à encenação e ao actor em cena, do que ao autor dos versos. Todavia, como é evidente, há muitos casos em que a pontuação correcta é indispensável para uma boa compreensão dos versos, muitas vezes a sua alteração modifica o sentido da forma e o significado da expressão, chegando até a poder entender-se um sentido oposto.

Assim, considerámos que a pontuação tinha de ser uma fase posterior a uma definição mais correcta das estrofes, e que só depois destas estarem acertadas se poderiam procurar as melhores formas de pontuar o texto. O trabalho de acerto das estrofes tornou-se mais difícil naqueles conjuntos de estrofes de onde foram retirados versos, porque de resto, tanto pelas rimas como pela análise da estrutura corrente das estrofes anteriores e posteriores, se consegue identificar cada uma delas. Só depois desta tarefa estar executada e até revista, e após a identificação dos versos isolados, lidos em consequência da acção e *perante a acção dramática*, numa visualização imaginária permanente do auto, desde o princípio ao fim, pudemos ir procedendo à definição de uma pontuação, revendo e reformulando esse trabalho com algumas reposições, pondo novamente “em cena” o auto como objecto de trabalho. Isto para cada um dos autos.

Contudo, a pontuação por nós adoptada destina-se apenas a permitir ao leitor do texto uma leitura mais fácil da *acção dramática*. Numa verdadeira encenação o leitor estará perante o desenrolar da acção, e assim, a *forma da dicção* pode muito bem ser outra, dependendo da recriação do encenador!

As estrofes e os enlaces (coplas)

O agrupamento das estrofes aos pares fazia (faz) todo o sentido, porque de um modo geral, como dissemos, em cada *enlace (copla)*, a segunda estrofe pretende completar, explicar, desenvolver, evidenciar, reforçar, etc., o sentido da primeira. Contudo, *cada uma das estrofes do par mantém a sua própria unidade, constituindo uma unidade completa de sentido, assim evidenciando a sua própria regularidade de rima e uma estrutura métrica própria*.

Em muitos casos, no par (copla) de estrofes de um *enlace*, as estrofes apresentam estruturas diferentes: a estrutura de organização dos versos de cada uma das duas estrofes difere quando, por exemplo, a primeira apresenta um ou mais versos quebrados e a outra não. Noutros casos, uma pode ser uma quadra, e a outra uma quintilha, uma sextilha, ou uma septilha, etc.. Não há qualquer *normalização formal*

– senão de sentido – para um enlace, mas podemos identificar algumas *formas* em *agrupamentos* mais frequentes, sobretudo o par (copla) de quintilhas.

Como nos exemplos de *Visitação*, *Pastoril Castelhana* e *Reis Magos* (mais à frente), a primeira estrofe do enlace pode ser uma quadra e a segunda uma sextilha com o segundo e quinto versos quebrados (como em *Visitação*, mas noutros casos os versos quebrados podiam ser o terceiro e sexto), ou de outra forma mais regular, ou mais frequente, duas quintilhas iguais, ou uma quadra e uma quintilha, regulares, como no *Pranto de Maria Parda*, que aqui se transcreve.

*Branca, mana, que fazedes
meu amor, Deos vos ajude!
Já eu estou no ataúde
se me vós não acorredes...*

*Fiade-me ora três meias
que ando por casas alheias,
com esta sede tão viva,
que já não acho cativa
gota de sangue nas veias.*

Podemos encontrar imensas variantes, todavia em alguns dos casos, a segunda estrofe do *enlace* – do par tipo mais corrente de um auto – pode mesmo não existir, mas encontrámos sempre uma justificação simples, porque em cada um desses casos seria inútil, desnecessária ou impertinente, como no final de um auto.

Noutros casos poderá ter sido a Inquisição que a fez desaparecer.

A ideia de coordenar em aliança, duas estrofes, mantendo a unidade de sentido em cada estrofe, torna o conjunto mais versátil, e ainda mais, quando a estrutura de cada estrofe pode variar. Por exemplo: enquanto em *Visitação* o enlace é formado por uma quadra e uma sextilha com dois versos quebrados, em *Reis Magos* é a *forma* desta sextilha a primeira estrofe do enlace, sendo a segunda estrofe uma septilha com seis versos de *forma* semelhante (com estrutura igual à sextilha), com mais um verso no final, como neste enlace de *Reis Magos*:

Gregório *Si el hombre de birra pura
per ventura,
adrede despierna un grillo
por ño vello, ñi oillo...,* 145
*y encobrillo,
es pecar contra ñatura?*

Valério *Otra cosa más oscura
y más dura,
quiero Gregorio hacer...,* 150
*pregúntale, quiero ver
su saber,
que a según su testadura
es lletrado en la escritura...*

Nos enlances de *Reis Magos*, Gil Vicente acrescentou, ou reforçou ainda mais a união das duas estrofes ao encadear a rima, colocando o último verso da primeira estrofe rimando com o primeiro verso da segunda, como no exemplo em cima. E assim, para todos os enlances desse auto, do princípio ao fim do auto, há apenas estes formatos de estrofes em enlances sempre com a mesma estrutura, o que nos permitiu constatar a falta dos 36 versos que referimos.

Contudo, num mesmo auto, a própria estrutura das estrofes de um enlace pode mudar, como em *Pastoril Castelhana* ou em *Quatro Tempos*. No decorrer do desenvolvimento da sua obra, Gil Vicente em muitos dos seus autos, liberta as estrofes destes condicionalismos próprios dos enlances, muito embora nos registos impressos conhecidos, elas ainda possam permanecer agrupadas.

As estrofes, sua estrutura e dicção

Num mesmo auto podem surgir diferentes estruturas para as estrofes, incluindo para cada uma das que compõem o *enlace* predominante, mas com mais frequência a variação de estrutura dá-se apenas para a segunda estrofe do par.

As diferentes estruturas das estrofes estarão directamente relacionadas com a forma de expressão que se pretende da personagem actuante, a actuação exigida ao actor, relaciona-se com a forma de dicção que se pretende realizar na representação do auto. Considerando que uma quadra não se diz da mesma maneira que se dirá uma quintilha, ou uma sextilha, etc., assim como uma sextilha quebrada nos terceiro e sexto versos, não se diz da mesma maneira do que uma outra quebrada nos segundo e quinto ou que uma septilha quebrada nestes mesmos versos. Nós admitimos que tenha havido uma normalização própria para a dicção de acordo com as diferentes estruturas de organização dos versos.

Se acrescentarmos a este suposto sistema normalizado, as diferentes estruturas de rima, conjugadas com as diferentes estruturas das estrofes e com o seu número de versos, podemos começar a fazer uma ideia das variadas formas de dicção, e portanto, de expressão do texto de uma estrofe. Admitimos que em Gil Vicente, *na sua fase inicial*, tenha havido *uma normalização sistemática para a dicção, para a forma de expressão do texto pelo actor*, na medida em que podemos observar uma variação organizada da estrutura das estrofes ao longo de cada um dos seus autos, que se relaciona sempre com a acção dramática, como veremos ao tratarmos de cada auto.

Assim, conjugadas com estas formas cristalizadas ou normalizadas da dicção para cada tipo de estrutura das estrofes há ainda a considerar os diferentes modos, com certeza também sistematizados e normalizados, da forma de expressão *coloquial*, entre o par das estrofes de um enlace: enquanto a primeira estrofe do par cria um objecto, expõe um novo dado, ou um outro aspecto ou nova visão de um problema, a segunda estrofe do par, desenvolve a ideia exposta na primeira, caracteriza-a melhor, ou de alguma forma completa o objecto identificado. Neste caso da conjugação da forma de expressão entre as duas estrofes de um enlace, é mais pela obra do autor que ele se vai evidenciar, pela *eloquência* alcançada no desenho da

forma de expressão conseguida na criação do texto. Mas o actor (até mesmo o encenador, como em *Visitação*) também tem aí um papel importante, evidenciando o saber e a perícia colocada pela maior *eloquência do autor*.

A forma de exposição por enlace de um par de estrofes, poderá provir das estruturas de mote e glosa, ou mote e volta, mas não é a mesma coisa, as rimas da segunda estrofe são quase sempre independentes da primeira estrofe, e o sentido e a forma dos versos e das estrofes, não obedece ao mesmo tipo de regras, ou a qualquer tipo de regras formais semelhantes.

Mas estas formas estão bem presentes no *Cancioneiro Geral* de 1516, as quais vamos encontrar também em 1535 ou 1536, na *Miscelânea* de Garcia de Resende, num formato em tudo semelhante ao utilizado por Gil Vicente. Podemos ver um exemplo dos enlaces utilizados por Resende na *Miscelânea*, que são muitas vezes considerados como estrofes de dez versos, mas que no nosso entender, trata-se afinal de enlaces de duas quintilhas, como os dez versos sobre Gil Vicente.

Podemos verificar no exemplo a seguir que cada uma das quintilhas tem o seu próprio sentido, independente do seu par, e a sua rima é autónoma. De um modo geral, na época, as duas estrofes de um enlace eram separadas pelo sinal gráfico de *dois pontos*. A segunda completa a primeira.

*Vi Carlos Imperador
de seus avós herdar tanto,
que foi já maior senhor
que o Carlo Magno, santo
e ditoso vencedor:*

*Herdou grã parte de Espanha,
Flandres, Borgonha, Alemanha,
Nápole, Aragão, Cecílias,
Navarra, Áustria, e as Antilhas,
terra rica e mui estranha.*

Com a mesma forma que Resende veio a utilizar na sua *Miscelânea*, também em Gil Vicente é comum, como no *Auto da Feira* por exemplo, encontrarmos as estrofes já com uma certa autonomia própria e independente do seu par. Embora por tradição nas diferentes edições deste auto, este enlace, este par seja apresentado como uma estrofe única, nós estamos em crer que, neste caso específico, o próprio enlace se desfez e quase desapareceu. E dizemos quase, porque os conteúdos de uma e outra estrofe (a) parecem ainda envolvidos, embora o seu envolvimento seja comum às restantes estrofes do início do auto.

*Mars, planeta dos soldados,
faz nas guerras conteúdas
em que os reis são ocupados,
que morrem de homens barbados
mais que mulheres barbudas.*

*E quando Vénus declina
a retrogada em seu cargo,
não se paga o desembargo
no dia que se ele assina,
mas antes, por tempo largo.*

Ou nos exemplos mais *apropriados* de enlances, mais em conformidade com os seus *fundamentos iniciais*, como no *Auto da Visitação*, em que a segunda estrofe do enlace tem uma outra estrutura formal diferente da primeira: é a forma de enlace mais corrente no auto, sendo composto por uma quadra, e uma sextilha com o segundo e o quinto versos quebrados.

*Si es aquí adonde vo,
Dios mantenga si es aquí...,
que yo nho sé parte de mí
nhi desllindo dónde está!*

*Nunca vi cabaña tal,
en especial
tan nhotable de memoria...
Ésta debe ser la gloria
principal
del parayso terrenal.*

O *enlace* de estrofes não é o único modo utilizado por Gil Vicente de as organizar, embora os pares de estrofes, sejam estruturas formais bastante versáteis pela variedade de estrutura das estrofes, e dos emparelhamentos que se podem obter. Todavia, apesar de uma possível e grande variedade de formas, verificámos que o sistema evoluiu, tornando-se mais comum utilizar enlances de duas estrofes com a mesma estrutura formal, duas quintilhas.

Uma outra forma de organizar as estrofes é constituída pelo encadeamento de rima, que se constrói quando as estrofes são alinhadas numa sequência, de forma a que o último verso de uma, rime com o primeiro verso da estrofe seguinte, criando como que *uma unidade de grau superior*. Também esta técnica foi utilizada para reforçar a união de duas estrofes num enlace.

Teremos um exemplo no que se passa na parte final do *Pastoril Castelhana*, no fim da cançoneta: *Norabuena quedes Menga / a la fe que Dios mantenga...* A partir do verso 338 e até ao fim do auto os enlances realizam-se entre duas quadras, excepto numa situação (ou, *quem sabe?* ...duas), que será entre uma quadra e uma quintilha, servindo esta diferença para destacar o conteúdo desses versos durante a acção dramática. Mas todos estes enlances são criados, em termos formais, pelo encadear da rima, unindo as estrofes duas a duas. Esta mesma técnica podemos encontrar entre algumas das quadras de *Quatro Tempos* para formar os enlances.

Contudo, neste processo, os mais variados meios terão sido utilizados. Assim, temos o exemplo que a seguir apresentamos entre os versos 190 e 207 de *Pastoril Castelhana*: são quatro quadras ligadas pelo mesmo tema, as duas primeiras e as

duas últimas, estão encadeadas pela rima; e as três quadras que se seguem à primeira, ligam-se *em termos de forma*, pela repetição de uma palavra no início de cada uma das quadras, como resposta à questão colocada na primeira quadra: uma anáfora com o *dão-me*.

Lucas	<i>Dios, que es casta bien honrada ésa, que habés rellatado.</i>	
Brás	<i>Ahora estás bien honrado..., ño te dan con ella ñada?</i>	
Silvestre	<i>Danme una burra preñada, un vasar, una espetera, una cama de madera, la ropa ño está hilada.</i>	195
	<i>Danme la moza vestida de atillos dominguejos, con sus manguitos bermejos y alfarda, muy llocida.</i>	200
	<i>Danme una puerca parida..., mas anda muy triste y flaca!</i>	
Brás	<i>Ño te quieren dar la vaca?</i>	205
Silvestre	<i>Ha tres años que es vendida...</i>	

Quebra da regularidade, versos isolados, outros textos

A mudança na estrutura das estrofes, está de algum modo relacionada com as requeridas mudanças de ritmo na actuação de cada personagem no desenrolar da *acção dramática*, o que também se pode atribuir à eloquência do autor quando, e do modo como se envolveu na criação e composição dos versos.

Durante o decorrer de um auto, para criar ou evidenciar um maior contraste, ou algo mais a destacar na acção, o autor poderá ter introduzido como que uma alteração ao *ritmo de actuação* prevista para o actor. Uma mudança pontual, que se poderá configurar, ou na dicção, e ou no modo de agir ou de actuar no momento em que devem ser pronunciados esses versos. É assim que o autor exige uma intervenção mais espectacular do actor, na sua dicção como no agir, é assim que apresenta uma orientação para o modo de proceder do actor no decorrer da *acção dramática*, no momento exacto onde se encontra a referida mudança no texto.

Por vezes é criado um impacto na dicção, que pode ser evidenciado pela quebra na rima e, ou, na métrica, por um verso isolado, ou de um verso a mais, integrado na estrofe, neste caso quando se fazem citações. Por vezes, com este processo, o autor requer do actor que um ou mais versos sejam *gritados*, ou requer uma mudança brusca no tom de voz, intercalada pelo silêncio, etc.. Também se pode dar o caso de o autor estar a atribuir à personagem uma certa imperícia, ou um fraco conhecimento da língua em que se exprime, ou apenas querendo evidenciar a sua origem de classe, ou a incapacidade de dizer ou pronunciar as palavras ou expressões mais complexas. Estas últimas mudanças quase sempre são assinaladas pelo

autor pela *eloquência* do verso, por uma *boçalidade expressa*, ou simplesmente por uma mudança completa na língua, ou idioma, ou apenas numa das palavras de um verso. Em muitos casos é possível também reconhecer a técnica da *palavra perdida*, que foi considerada uma *prova de mestria*, pela *Arte de Trovar*, e que consistia em intercalar numa estrofe um verso que não rima com nenhum verso da mesma estrofe. E mais formas deste tipo deverão ser encontradas.

A quebra da regularidade no ritmo do texto da obra está sempre em conjugação com a *acção dramática*, e os textos de Gil Vicente são riquíssimos em formas e variantes para executar quebras no contínuo da acção, recorrendo aos mais dinâmicos estratagemas, que serão tratados em cada caso nas nossas análises dos autos. Permitam-nos aqui enunciar apenas *alguns exemplos* dessas formas de intervenção da actuação das *personagens* na *acção dramática*, *só de entre as textuais*:

O ladrar do cão: ão, ão; ou da cadela: au, au, au; ou o seu ganir: Hãĩ hãĩ hãĩ hãĩ; o miar do gato: miau, miau; o cantar do galo: cacaracá; o miado do frade louco, a sua repetição de uma mesma palavra ou o seu: *ora vai*, entre duas estrofes; ou um *senão* entre estrofes, são formas que aparecem em vários autos. Uma frase em latim entre as estrofes, o dirigir-se ao público exigindo que ponham fim ao barulho das crianças, ou através da personagem que se queixa para o público que está representando uma acção que não entende, quando assume não compreender o texto e comenta o seu suposto texto em confronto com o texto do próprio auto.

Um verso isolado, ou uma estrofe mais curta e isolada, com dois versos, ou o verso que excede a métrica e escapa à rima. Uma prosa intercalada, ou o poema que pretende descrever ou interferir com o tema do auto, além das quebras e variações na rima para evidenciar o *parvo* ou o *estrangeiro* que quer ostentar um conhecimento da língua, o cantarolar da personagem, *Tai rai rai ra rã, ta ri ri rã*, as buzinas e apitos, pi, pi, pi. As marchas militares, ta la, la la lão... As palavras mágicas do Mago ou Feiticeiro. As rezas e as pragas, das Bruxas, dos Padres ou dos Diabos. As máscaras e os disfarces, o teatro dentro do teatro. Os apartes, os desentendimentos, os equívocos, etc..

O que se passa lá fora, fora do recinto do teatro e de que chega apenas o som. O barulho dos passos, do vento, e os confrontos de espada, o ruído das feiras e dos mercados, ou das mulas, dos carros, dos navios e das tempestades, do silêncio da vigília, etc., etc.. Em suma, a realidade social e humana no palco.

Difícil será encontrar no Teatro, algo que Gil Vicente não tenha usado!

Logo no seu primeiro auto podemos observar o pulo de contentamento do *vaqueiro* de *Visitação*, que junto do príncipe se lança ao ar saltando, para de seguida perguntar ao recém-nascido, se saltou bem. Ou, em *Pastoril Castelhana*, com uma forte bofetada dada num dos protagonistas que suspende o jogo do abelhão, criando um clima de temor dramático.

Um exemplo concreto, a quebra referenciada através do texto da obra, em *Pastoril Castelhana*: repare-se no *Siño ella!* entre as duas quadras encadeadas do enlace, numa sequência de quadras após uma cançoneta. O verso quebrado, excedente na estrofe anterior, sublinha o seu sentido e prenuncia o sentido da quadra a

seguir. As duas quadras do enlace (no exemplo seguinte), tal como os enlaces seguintes do auto, estão ligadas por encadeamento da rima, o que este curto verso – *Siño ella* – ainda mais pronuncia. Trata-se de uma vincada quebra na regularidade, produzida pelo *texto da obra*, exigindo por parte do encenador e do actor, uma actuação em conformidade com as exigências da *acção dramática* em curso.

*Ñorabuena quedes Menga
a la fe que Dios mantenga.*

Gil	<i>Qué decís de la doncella ño es harto prelocida?</i>	
Silvestre	<i>Ñunca otra fue ñascida que fuese mujer y estrella!</i>	340

Siño ella!

Gil	<i>Pues sabés quién es aquella? Es la zagala hermosa que Salamón dice esposa cuando canticaba della.</i>	345
-----	--	-----

É evidente que este ***Siño ella!***, podia ser um quinto verso quebrado da estrofe anterior. Mas então porquê uma única estrofe com esse formato? A resposta será sempre: para destacar a estrofe das restantes, e mais ainda destacar o verso quebrado, porque é único nessa série de estrofes. Todavia se a sua função é de destaque, o seu sentido fica mais destacado se o verso não fizer parte da estrofe... destacando-se ainda mais pelo ritmo da rima entre as estrofes encadeadas: *doncella-estrella, ella, aquella-della...* E o sentido da *acção* exige o destaque! Não é apenas o final, como conclusão, de uma resposta à questão colocada na estrofe anterior, aponta já para algo. O que se pode concluir do verso a seguir, que sublinha ainda a pergunta anterior insistindo: *Pues sabés quién es aquella?* Para depois em forma de resposta, concluir e complementar em tom coloquial, expandindo o sentido da primeira estrofe e sublinhando entre as duas o que aparece como que um aparte: *senão ela!*

Ainda outras características da estrutura formal

Por vezes um agrupamento ultrapassa as duas estrofes, e de um modo geral, nestes casos, esse conjunto criado é quase sempre composto apenas por estrofes do primeiro tipo, isto é, as estrofes que pela sua estrutura correspondem às primeiras do enlace que está a ser usado, tal como no exemplo de *Pastoril Castelhana*, que apresentámos páginas atrás neste texto (versos 191 a 206). Todavia haverá outras variantes que em cada auto devem ser analisadas.

Poderíamos encontrar outros exemplos de enlaces, estabelecendo “*enlaces específicos*” entre estrofes, e apresentar aqui tais exemplos, como é o caso dos textos de canções, cantigas, vilancetes, etc.. Contudo, parece-nos que isso seria criarmos ainda mais confusão. Em tais casos, a própria organização estrutural entre as estrofes obedece a normas especiais mais rigorosas e bem definidas a cada tipo, e por isso não se devem confundir com os *enlaces* (as *coplas*) que considerámos.

Sobre a forma das estrofes

Na sua obra Gil Vicente utiliza todas as formas de estrofes conhecidas, sem que isso seja motivo para grandes preocupações artísticas, no teatro estas formas fazem parte, como componentes, da fala das personagens. O tratamento destas formas depende mais das personagens que cria do que da forma da obra dramática.

Se observarmos atentamente a poesia peninsular ela é muito rica em variedade de formas de estrofes. Assim, como exemplo podemos referir o poema *Siete gozos de amor*¹² do poeta galego Juan Rodriguez del Padrón (c.1395-c.1452), onde o autor utilizou várias das formas mais conhecidas que perduraram até ao barroco. O poema, organizado em pares de estrofes, enlaces (coplas), em termos de formatos de estrofes é quase uma montra onde a cada um dos sete *gozos* foi dado uma forma diferente de enlace, mas no final para fechar o poema, no *cabo*, há ainda uma outra (oitava) forma de enlace (copla). A métrica geral do poema é a redondilha maior.

Passamos a descrever a organização formal das estrofes de *Siete gozos de amor*: (1) o primeiro gozo de amor prossegue com a forma da introdução, um enlace de uma (A) quadra (abba) e uma (B) sextilha (abbabb); (2) o segundo gozo a forma do enlace é dada por uma (A) quadra (abba) e uma (C) quintilha (abbab); (3) no terceiro gozo o enlace é formado por uma (D) sextilha (abcabc) com o terceiro e sexto versos quebrados, mais tarde utilizada por Jorge Manrique,¹³ e outra (E) sextilha (abcabc) com o segundo e quarto versos quebrados; (4) no quarto gozo o enlace tem duas (E) sextilhas (abcabc) como a segunda do par anterior (E) (abcabc); (5) o quinto gozo tem o enlace com uma (B) sextilha (abaaba) e uma (Aa) quadra (abab) com outra rima; (6) no sexto gozo o enlace é dado por uma (A) quadra (abba) e uma (E) sextilha (abcabc) com o segundo e quarto versos quebrados (semelhantes aos enlances mais comuns em *Visitação* de Gil Vicente, onde a sextilha tem a rima **aa-bbaa**); (7) no sétimo gozo os enlances têm uma (A) quadra (abba) e uma (C) quintilha (abaab); (8) por fim, o cabo tem apenas um enlace dado por uma (D) sextilha (abcabc) com o terceiro e sexto versos quebrados e por uma (A) quadra (abba). Por esta amostra podemos avaliar a grande quantidade possível.

Na **acção dramática** do *Velho da Horta*, Gil Vicente utilizou os *Siete gozos de amor* no diálogo de confronto do protagonista com a jovem Moça: *Ante las puertas del templo / do recibe el sacrificio, / Amor, en cuyo servicio / noches y días contempló. // De tu caridad demando / obedescida, Señor, / a aqueste ciego amador, / el qual te dirá cantando, / si de él te mueve dolor, / los siete gozos de amor.*

O **sentido** dos versos tem de ser lido por cada estrofe, sabendo-se que a segunda completa ou dá continuidade ao sentido da primeira. Uma leitura dos versos sem ter em conta que são duas unidades de sentido, leva a interpretações erradas, como acontece no enlace (copla) final do poema referido – aqui em castelhano conforme se encontra no *Cancionero General* de Hernando del Castillo – quando se pretendeu ler a referência a um **epitáfio** a colocar no túmulo. O **sujeito do poema** pretende

12 O poema *Siete gozos de amor* pode se encontrado em www.cervantesvirtual.com

13 As **coplas** (enlaces) formados por estas sextilhas tomaram na literatura a designação de *manriquenhas*..., por se considerar Jorge Manrique o seu *expoente*.

merecer ser preso na sua sepultura com Mancias. Quer guardar (sepultar) o amor à sua amada no seu corpo para a eternidade, morrendo com ele, e por isso, quer ser merecedor de ficar na terra, na morte e na glória, com outro que tal.

Cabo: *Si te plaze que mis días
yo fenezca mal logrado
tan en breve
plégate que con Macías (230)
ser meresca sepultado
y dezir deve. * /y por brete. //breve /brevet*

*Dola Sepultura sea **
una tierra los crió, / u ha tierra los crió...
una muerte los levó / u ha muerte los levó
una gloria los possea. / u ha gloria los possea.*

* *y por brete*. – No **Cancioneiro de Palacio** (tradução: – *e por cárcere*).
Ou, algum *galicismo*: **breve** = (e por) *em fim* // **brevet** = (e por) *privilégio*.

** Poderá ler-se: **Dola sepultura sea / u na tierra los crio / u na muerte...**
Lisa /ou/ Plana sepultura seja / onde a terra os criou..., etc. / ou / uma glória os...
Verbo **dolar** (irreg.) = aplanar, alisar com *doladera* (espécie de *enxó*)... Rodriguez del Padrón é galego e a tradução, ou (neste caso) transcrição, nem sempre foi a mais correcta.
Vulgata, Deut. 10.1: *...dixit Dominus ad me: dola tibi duas tabulas lapideas...*

Em conclusão

O que é impressionante na obra de Gil Vicente, sobretudo nos primeiros autos, é o perfeccionismo e exigência formal do seu texto, o rigor formal na construção de todo o texto, nas *suas regras* e nas suas diferentes formas, nas diversas *formas de dicção* exigidas para *exprimir o sentido e o significado do texto da obra*, mudando, criando ou recriando a forma de uma estrofe mais adequada a cada momento. E mais ainda quando observamos que, na sua relação com a *acção dramática*, a construção e formulação das estrofes e enlances não é imposta, nem forçada, e portanto, é uma resultante necessária e consequente do desenvolver da **acção** de cada auto, como também da evolução das técnicas e das formas de expressão, criação de texto e dos progressos realizados pelo autor.

Os actos boçais e criminosos da censura, destruíram em quase todas as obras esta perfeição formal, o perfeccionismo que Gil Vicente colocou nos seus textos. Restam alguns casos que ficaram completos, ou quase..., por exemplo: o *Sermão pregado em Abrantes* parece-nos estar completo; no *Pranto de Maria Parda* pensamos que lhe falta apenas um verso; talvez o *Auto dos Quatro Tempos* também esteja completo; e talvez um ou outro auto mais.

Para concluir, um exemplo da *análise de pormenor* que conclui a apresentação desta *amostra* do estudo analítico dos *aspectos formais* dos textos das obras de Gil Vicente, apresentamos a seguir alguns fragmentos da análise que realizámos ao *texto do Auto da Visitação*.

Análise formal do texto do Auto da Visitação

A forma geral do texto

Parece-nos evidente que a didascália não faz parte do texto da obra, será apenas um auxiliar de *complemento a...*, a completar, fornecer informação mais rápida e de um modo prático sobre aquilo – sobre o objecto criado – que, *de um modo geral*, já se entende pelo próprio texto da obra quando bem analisada. Todavia, como em toda a generalidade, há muitas excepções, e nesses casos a didascália torna-se quase sempre indispensável, contudo, é o *texto da obra* que, como *objecto*, *define, pelo seu confronto com a época*,¹⁴ e concretiza o *objecto da obra* – a *acção dramática* – e *em princípio* está lá tudo...

O texto de *Visitação* tem 112 versos, organizados em 23 estrofes, das quais 13 são quadras e as restantes são sextilhas. Os versos são de redondilha maior, mas das 10 sextilhas, duas, a 14 e a 20, têm apenas o segundo verso quebrado, e as restantes 8, têm todas quebra no segundo e o quinto versos. Nas quadras a métrica é regular, e em todas as quadras do auto, a rima é **abba**, e em todas as sextilhas a rima é **aabbaa**, excepto num caso, na estrofe 20, em que a rima é **aabbab**.

Com excepções, as estrofes estão agrupadas aos pares (coplas), como é costume em quase todas as formas dos poemas da época. A cada um dos pares, corresponde em geral uma quadra e uma sextilha, ocupando a quadra o primeiro lugar, e principal, e a sextilha o lugar complementar. As excepções são as estrofes 17, 18, e a 23 (a última), que são as quadras que não têm como par complementar as sextilhas respectivas. A cada par (copla) chamámos um *enlace* e, por uma questão de lógica, nas quadras sem par os *enlaces são nulos*, contudo, as quadras 17 e 18 formam em si, também um *enlace*, que se diferencia para se destacar dos restantes, tanto pela sua forma como pelo conteúdo – elogio do príncipe e da família real – fala agora das pessoas presentes, num momento importante da acção (a reviravolta). Portanto, neste auto encontrámos dez *enlaces* compostos por uma quadra e uma sextilha e um *enlace* composto por duas quadras, num total de 11 *enlaces* e mais um *nulo*.

Todas as excepções que acabamos de referir, e que encontrámos na forma do *texto como objecto*, respeitantes às estrofes 17, 18, 23, 14, e 20, incluindo a alteração na rima desta última, têm a sua correspondência no *objecto da obra*, na *acção dramática* como objecto, de que apresentaremos a análise no lugar próprio. Portanto, as duas formas conjugam-se perfeitamente! E como também em termos da forma do *texto da obra* não encontramos falta de versos, e não nos parece, pela análise da forma do *objecto da obra*, que possa haver falta de alguma estrofe ou par de estrofes (*enlaces*), podemos quase garantir que a obra estará completa! Será um dos poucos casos, mas haverá alguns outros...

¹⁴ A *época*, em todos os sentidos que considerámos. Os sublinhados são nossos.

Exemplo da análise de pormenor

Para destrinçar melhor o problema das estrofes e organização dos versos, há que recorrer ao **sentido** do verso, da frase, da estrofe, do enlace, *do poema*, e em último caso da *peça de teatro*, da obra dramática, do *objecto da obra*, da *acção dramática*, pelo **sentido** do *objecto* da obra.

Os *elementos* do *objecto da obra* podem ser encontrados em qualquer lugar do texto, em qualquer verso, ou estrofe, e estes elementos podem constituir *objectos* de qualquer enlace ou estrofe, tais elementos são criados ao longo do *poema*, do texto do auto, como *objectos* de uma estrofe ou de um enlace, mas uma vez criados passam a fazer parte do *objecto da obra* na sua globalidade, podendo vir a ser referidos noutras partes do *poema*, do texto... Há que os *separar* e evidenciar.

Os **elementos do objecto da obra** são, por exemplo, a *luta* e *algazarra* referida no início, as coisas ricas e belas observadas, os figurantes referidos (os presentes e os ausentes), o queijo (leite e mel, etc.), os outros pastores, a geração dos reis da Casa de Avis, a *Cabaña*, o *Conselho* e *Aldeia*, o príncipe recém-nascido, etc.. Há que considerar listar todos estes elementos e perceber o seu significado na *acção*.

Todavia, por agora, tratamos dos versos. Eis alguns exemplos que servem apenas para ilustrar o que afirmámos antes. Fazendo uma primeira leitura, verificamos em primeiro lugar que, em cada estrofe há um sentido que se completa, e mais, que as rimas também confirmam a divisão e independência das estrofes...

Estrofes	Auto da Visitação	Enlaces Coplas
17	<i>Qué padre, qué hijo, y qué madre! Oh qué agüela, y qué agüelos, bendito Dios de los cielos que le dio tal madre y padre.</i>	9
18	<i>Qué tías que yo me espanto! Viva el príncipe llogrado! Que él es bien aparentado juri a san Junco santo.</i>	85
19	<i>Si me ahora vagara espacio, y de prissa no viniere, jure a nhos, que yo os diera cuenta de su generacio.</i>	90
20	<i>Será rey don Juan tercero y heredero de la fama que dexaron, enel tiempo que reinaron, el segundo y el primero y aún los otros que passaron.</i>	95
		10

21	<i>Quedáronme, allí detrás unos treinta compañeros, porquerizos y vaqueros y aún creo que son más.</i>	100	11
22	<i>Y traen para el ñacido, esclarecido, mil huevos y leche aosadas, y un ciento de quesadas, y han traído quesos, miel, lo que han podido.</i>	105	
23	<i>Quiérolos yr a llamar mas, según yo vi las señas, hanle de messar las greñas los rascones al entrar.</i>	110	

[Final] Entraram certas figuras de pastores e ofereceram ao príncipe os ditos presentes.

Se por acaso tivéssemos dúvidas sobre se a continuidade temática e de sentido entre as estrofes deve ou não constituir motivo para a sua constituição, chamamos a atenção para a 23, última estrofe do auto. Esta compõe-se apenas dos quatro versos da quadra, não tem um par como as anteriores, no entanto o seu conteúdo está na continuidade das duas estrofes anteriores (21 e 22, ou do enlace 11), e para o seu sentido mais completo, no contexto do auto, faz falta o conteúdo das duas estrofes anteriores, do enlace precedente. A continuidade é natural, pois que se trata da mesma obra e do prosseguir da mesma *acção*... Ora, seria por isso que os versos de 21, 22, e 23 deviam pertencer à mesma estrofe? Estamos em crer que não!

Estas estrofes, a 23 como também a 17 e 18, exigem modos diferentes de actuar por parte do actor... No primeiro caso (17 e 18), correspondente ao enlace das duas quadras, o autor destaca o momento de mudança, ao virar as atenções para o êxito dos presentes, constitui a *reviravolta* com continuidade do decorrer da *acção*, e no segundo caso, o autor dirige a *acção* para a *realidade* que dará à *acção dramática* uma continuidade esperada no auto: a prestação de obediência pelos representantes das populações...

E assim, como estas quadras, também as estrofes 14 e 20, as sextilhas cuja estrutura é diferente das restantes, devem orientar o *encenador* para uma actuação diferente do protagonista e dos restantes actuantes na *acção dramática*.

Podemos verificar, exactamente o que acabamos de analisar nas estrofes de *Visitação*, também em estrofes diferentes do *Auto Pastoril Castelhana*, como meio auxiliar de comparação, ou em qualquer outro auto de Gil Vicente em que o autor tenha utilizado este mesmo sistema.

No exemplo seguinte, onde apontamos como referência o número do verso, podemos verificar uma estrutura também frequente para um enlace de estrofes.

Aqui no exemplo, as que se iniciam nos versos 25 e 29 do auto. Devemos ainda lembrar as referências já feitas linhas acima às quadras enquadradas noutra agrupamento, que assinalámos entre os versos 190 e 207 deste auto, o *Pastoril Castelhana*.

Brás	<i>Di, Gil Terrón, tú qué has, que siempre andas apartado?</i>	25
Gil	<i>Mi fe cuido, mal pecado, que ño se te entiende más. Tú que, andas siempre en bodas corriendo toros y vacas, qué ganas tú, o qué sacas dellas todas? Asmo, asmo que te enlodas...</i>	30

Como se pode verificar nas amostras, e como se pode ver em muitos outros casos, as modificações na estrutura das estrofes orientam-se para *uma mudança na dicção do actor*, e já nestes primeiros autos, tanto em *Visitação* como em *Pastoril Castelhana*, encontramos modelos diferentes de compor os versos em estrofes, que apresentam estruturas muito diferentes.

Além da redução às estrofes mais elementares, *a análise* tem que ir mais longe e *decompor cada estrofe nas suas partes estruturais*, para além dos versos e da sua métrica. Quanto a esta última devemos ficar apenas com o que dissemos antes, não nos vamos pronunciar mais, a não ser em casos muito específicos que possam interferir com *o sentido* ou *o significado*, ou ainda com *os referentes* expressos no texto... Casos mais raros!

Verifiquemos as estrofes 21, 22 e 23 do *Auto da Visitação*, transcritas antes: as duas primeiras formam um *enlace de estrutura assimétrica*, composta por uma quadra e uma sextilha. A última não tem par e é a última estrofe do Auto...

Os dois primeiros versos da primeira estrofe (21), a quadra em cima, formam uma frase completa, com um sentido bem apropriado: *ficaram ali atrás uns trinta companheiros*, mas não se pode considerar como uma estrofe! O terceiro verso: *porqueiros e vaqueiros*, vem caracterizar e até qualificar o objecto da frase anterior. E o quarto verso: *e ainda creio que são mais*, torna mais impreciso o objecto da frase inicial, e por isso, neste caso, vem valorizar o facto referido na frase.

Torna-se evidente que o *objecto* referido na estrofe 21, *uns trinta companheiros*, só aparentemente, para um leitor incauto, ou para um espectador (público) mais desprevenido, foi ali criado, na estrofe 21. Na realidade, esse *objecto* com a sua caracterização e valorização existe para todo o Auto, existe desde o início até ao fim do Auto – ainda o *vaqueiro* não tinha entrado em cena já os 30 companheiros lá estavam, de outro modo o *vaqueiro* não o podia saber – mas ainda que esse objecto fosse de facto criado na estrofe 21, *tal como o público da época pode ter visto a peça*, embora duvidasse que uma só pessoa pudesse ter feito, lá fora, o alvoroço a que todos assistiram, a partir do momento da sua criação, só porque passou a ser um *objecto do Auto*, ficou criado para todo o Auto. Assim, como o que

se passa com qualquer outro objecto que possa ser criado noutra estrofe, assim como os *objectos* da estrofe 22, os ovos, o leite, queijo, etc., são *objectos* de todo o Auto!

Tanto a estrofe 22 como a estrofe 23, só fazem sentido com a referência ao *objecto* enunciado, ou criado na estrofe 21. Torna-se portanto evidente que não será por esta razão que a estrofe 22 tem um sentido dependente do *objecto* criado (ou referenciado) na estrofe 21, *do objecto e não da estrofe*, porque se fosse esse o caso, então a estrofe 23 estaria também dependente da estrofe 21, e nunca seria uma estrofe com sentido próprio! Finalmente, se fizermos a leitura da estrofe 22 tendo presente o *objecto em referência* na *acção dramática*, podemos verificar que esta estrofe é completamente autónoma, que tem um sentido próprio, completo e independente da estrofe 21, e o mesmo podemos verificar para a estrofe 23...

Sendo a estrofe 22, como a 23, independente com sentido e forma própria, porque a emparelhar com a estrofe 21? Pois, torna-se coerente criar o enlace porque o objectivo da estrofe 22 é ampliar e atribuir uma acção concreta ao *objecto* criado (ou referenciado) na estrofe 21, na estrofe anterior. Assim, mantendo a sua independência de sentido, estrutura formal e rima, não deixa de ser, portanto, *um complemento* da estrofe 21. Ora, o mesmo já não se passa com a estrofe 23!

O que acabamos de dizer aplica-se às estrofes 17 e 18. Também estas não fazem um sentido completo sem o *objecto* a que se referem, e que lhes é exterior, o príncipe recém-nascido! Contudo, também este é mais um *objecto* do Auto, o seu *objecto fundamental*. Assim, a estrofe 18 é independente da estrofe 17! Todavia, apesar disso, forma um *enlace* com a estrofe 17, porque há uma outra relação entre elas, e que só existe entre estas duas estrofes. São os parentes do príncipe presentes na acção, aí enunciados e aí elogiados. A relação formal entre as duas quadras é a expressão inicial de cada uma das quadras, que reforça o seu enlace, a forma de repetição pelo: *Qué ... (o elogio) ...* Aqui a relação formal é dada pela anáfora.

Ainda para ilustrar esta questão da forma do *texto da obra* e da sua transformação, analisemos a relação entre as estrofes 19 e 20, pertencentes a um mesmo *enlace*: na primeira, a quadra: *Si me ahora vagara espacio / y de prissa no viniera / jure a nhos, que yo os diera / cuenta de su generacio...*, pelo seu sentido, o *vaqueiro*, por falta de tempo e pela pressa que tem, dispensa-se de fazer o elogio genealógico da criança, mas na estrofe que se segue é exactamente um resumo disso que se faz. Esta surge como uma *resposta* em contradição com a acção que se deixaria prever pelo conteúdo da estrofe anterior:

*Será rey don Juan tercero...,
y heredero
de la fama que dexaron,
enel tiempo que reinaron,
el segundo, y el primero,
y aún los otros que passaron.*

É assim *um complemento* por contradição da estrofe anterior e o seu *sentido* está directamente relacionado com o *sentido da quadra*, constituindo na prática

uma resposta activa, e por *contradição* da atitude expressa na quadra, formando portanto com ela um *enlace*... Sendo uma intervenção forçada do exterior ou não, trata-se de uma estrofe com um *sentido* completo e independente que, como as outras, se refere ao *objecto* do Auto.

Esta estrofe 20 possui ainda outros factores de diferenciação das outras estrofes, das sextilhas. Um deles é único: trata-se da organização da rima. Enquanto todas as outras estrofes *pares*, todas as sextilhas do Auto, tal como a estrofe 22, têm uma rima **aabbaa**, esta tem uma rima **aabbab**, sublinhamos que é a única! Trata-se do ponto mais alto e *finalizador*, ou *conclusivo do sentido* global do Auto... A estrofe distingue-se, porque é um *grito* de reclamação do Poder!

Um outro factor de diferenciação é comum apenas a uma outra estrofe (14) do auto, que reproduzimos aqui:

*Oh qué alegría tamaña...,
la montaña
y los prados florecieron,
porque ahora se complieron,
en esta misma cabaña,
todas las glorias de España.*

Estas são as únicas sextilhas (14, 20) do Auto que têm apenas o segundo verso quebrado, todas as outras sextilhas têm o segundo e o quinto versos quebrados.

Repare-se que há mais alguma coisa em comum nas duas estrofes, enquanto a estrofe 14, esta última aqui transcrita, *canta* as glórias de Espanha pelo acontecimento, a estrofe 20, transcrita mais acima, *canta* a fama dos reis de Portugal, em especial os de nome João, *o segundo e o primeiro*. Dizemos *canta*, porque em ambas o discurso deixou de ser individual, porque *o agora e aqui*, como *o todas as glórias de Espanha*, da estrofe 14, e *o tempo em que reinaram* na 20, introduziram na acção um *Tempo* passado, de *colectivos de gente bem definidos*, e também assim, se tornaram *a expressão de uma memória colectiva*.

Nestas estrofes (14 e 20), como nas que fazem a sua aproximação, ao contrário do que acontece na maioria das estrofes do auto, onde há sempre referências a uma presença individual do *vaqueiro*, já não é a expressão do *vaqueiro* como indivíduo que verificamos, com o *Tempo* e *corpo social* aí introduzidos, somos transportados para uma *memória colectiva*. Contudo, deixamos estes ou outros aspectos também comuns a estas duas estrofes para outra ocasião mais apropriada.

Vamos evidenciar na estrofe 22 algumas questões formais da análise dos versos que, estando também presentes em outras, poderão ser mais legíveis nesta.

Ao dividirmos a estrofe em duas partes, querendo detectar se constituem dois possíveis tercetos, verificamos que o primeiro conjunto de três versos é autónomo, podia constituir uma estrofe, podíamos até juntar o quarto verso e constituir assim uma quadra, de facto, seria uma quadra autónoma, com sentido próprio, estrutura formal adequada e rima organizada. Também os últimos dois versos da estrofe, podiam constituir um dístico autónomo. Assim, o que faz destes seis versos uma

sextilha, além da sua organização formal, e em especial da rima: é a atracção estrutural e de rima entre a quadra e o dístico; é sobretudo, a continuidade de sentido que o quarto verso, e depois, os dois últimos vão acrescentando à estrofe, pois que por si só, os três últimos versos não obtêm um sentido completo; mas é também, a organização geral da obra, é uma sextilha como as outras, obedecendo às mesmas ou semelhantes funções no contexto em que se apresenta.

<i>Y traen para el ñacido, esclarecido, mil huevos y leche aosadas</i>	<i>Y traen para el ñacido, esclarecido, mil huevos y leche aosadas. Y un ciento de quesadas.</i>	<i>y un ciento de quesadas y han traído quesos, miel, lo que han podido.</i>
<i>Y traen para el ñacido, mil huevos y leche aosadas</i>	<i>Y han traído quesos, miel, lo que han podido.</i>	

Pelo sentido lógico, sem alteração dos versos, podíamos reduzir a sextilha ao primeiro e terceiro versos, e juntar a estes dois os dois últimos versos, formando assim uma quadra. Mas, *tudo o resto*, não são apenas simples ou mais complexos *ornamentos*, todos os restantes versos são tão importantes para o conjunto do Auto como quaisquer outros. Para o autor dos autos não há lugar para *ornamentos*! O segundo verso, *esclarecido*, não é ornamental como se poderia supor, não está a mais nem sobra, não se destina a completar a forma e organizar a sextilha como as restantes, constitui uma *caracterização* da figura do recém-nascido, que se quer já como alguém para governar e tão capaz como os outros de nome João. Também os restantes versos da sextilha são parte fundamental do Auto, na *caracterização* dos tais (*uns*) *trinta companheiros*, os pastores que lá estão fora esperando para entrar, não trazem apenas os produtos que são mais simples de obter, como ovos e leite, trazem também produtos transformados pelo seu saber e pelo esforço, como são os queijos e queijadas, para sublinhar ainda que, *y han traído (...) lo que han podido*, e com este sublinhar pretende afinal dizer: que trouxeram *tudo o que puderam*! Estas *figuras* são fundamentais para compreendermos o que se passa na *acção*, e por isso mesmo, devem ser caracterizadas de modo adequado, ainda que nunca venham a estar presentes em cena, por decisão de um qualquer *encenador*.

As sextilhas neste auto são de um modo quase sistemático construídas em duas partes, que, com as excepções já referidas, as dividem ao meio da forma simétrica, o que se reflecte também no sentido que comportam e transmitem, dando-lhes uma certa autonomia em cada uma das partes: todas elas são criadas a partir de dois conjuntos de três versos, com o verso do meio quebrado.

Observemos ainda em pormenor a sextilha da estrofe 12, que se distingue de todas as outras por uma autonomia completa de uma das suas partes: embora isso não faça de cada três versos uma estrofe, os três versos, com um sentido próprio, preparam já o objecto a tratar na estrofe seguinte, enquanto os três primeiros versos da estrofe, que mantêm também a sua independência de sentido, cumprem a norma e relacionam-se directamente com a estrofe anterior.

Acreditamos que a segunda parte da estrofe 12, cumprindo ainda o seu papel no enlace de que faz parte, portanto cumprindo ainda o papel de complemento, no enaltecer do *príncipe excelente*, pretende preparar a estrofe seguinte. Porque a estrofe 13, com o seu par no enlace, correspondem já a um discurso diferente... Já não se trata de um discurso pessoal! Nas estrofes 13 e 14, é todo um colectivo que se pronuncia, para evidenciar que *todo o mundo se alvoroça*, porque *agora nesta mesma Cabaña* se assiste ao sucesso de *todas as glórias de Espanha*.

Esta última *técnica*, serviu para evidenciar a modificação na forma do discurso, que vai passar de pessoal, para o colectivo, repare-se como na estrofe 12, se diz primeiro, *A mi ver*, e logo a seguir, na segunda parte: *Digo, que **nossos** cabritos...* E nas estrofes 13 e 14 encontramos a forma de um discurso pronunciado por uma *entidade colectiva*, como a intervenção de um coro...

11 *Quién quieres que nho rebiente
de prazer y gasajado...,
de todos tan desseado
este príncipe excelente.*

12 *Oh qué rey tiene de ser!
A mi ver,
devíamos pegar gritos...
**Digo, que nhuestros cabritos
dende ayer,
ya nho curan de pascer.***

13 *Todo el ganado retoça...
Toda lazeria se quita!
Con esta nueva bendita
todo el mundo se alvoroça.*

Finalizando

Como Aristóteles sublinha na *Poética* o melhor *poeta* (dramaturgo) é aquele que não dizendo, não narrando nem descrevendo o sucedido ou o que vai suceder, deixa ao público ou ao leitor, a oportunidade do *reconhecimento*. O público, ou o leitor, pode assim realizar a sua própria *leitura* e, por meio do *reconhecimento* pode tirar a sua *conclusão lógica e ou síntese dialéctica, pela ordem provável e possível* dos acontecimentos que se desenrolam na acção *dramática*...

Em todas as suas obras, Gil Vicente, oferece-nos este *prazer inteligível*, para o qual contribui também, como ajuda, o *sentido* de cada verso, de cada estrofe, tanto como as alterações que se vão produzindo *na forma* das estrofes, na sua *leitura*, mesmo na *dicção*, – quando se cumpre com rigor uma encenação da sua obra – mas sobretudo, pelo *sentido* do *objecto da obra*. Com os vários emaranhados de *evidências* em que nos envolve, Gil Vicente julga poder dispensar a ajuda da didascália... Ou será apenas porque o texto foi feito para si próprio, para o Gil Vicente encenador.

A *análise formal* é fundamental, contudo, aplicada ao *drama* como *Obra de Arte*, não se reduz apenas a uma *análise formal do seu texto*, nem pode ficar apenas pelo seu *sentido lógico*, nem por qualquer *sentido restritivo*, como ainda deve considerar poderem existir *partes ornamentais* no texto artístico.

Na análise da *acção dramática*, além da *trama* (esquema relacional da *acção*) há que ter em conta, nas relações criadas pelo autor entre os vários elementos (que não são apenas as personagens), os *objectivos*, a *motivação*, as *intenções*, os *impulsos*, etc., tanto do próprio autor para com os elementos do *objecto da obra*, como das personagens para com os outros *elementos*, e considerando as personagens, o interesse que cada uma coloca no percurso da sua actividade nas *relações estabelecidas* (tudo o que o autor imprime nas personagens). Só com uma análise aturada se atinge o *sentido da forma* de cada obra.

O *sentido em Arte*, nunca se pode reduzir, pois sempre se enriquece com as partes e com qualquer parte da *Obra de Arte*. Assim, podemos concluir que:

Não há *análise formal suficiente* sem uma intervenção da *análise do sentido* do *objecto da obra*, e esta, depende da *análise dos processos* em curso no *pensamento figurativo* que conduziram à criação da *Obra de Arte*: o homem na época, sua história, sociedade, política, cultura, etc...

Em verdade, se a nossa análise formal vai longe, é porque estamos a fazer batota, pois com esta *análise formal* estamos, agora, apenas a confirmar e a demonstrar a correcção da primeira análise, pois que antes tivemos já a oportunidade de desenvolver um conhecimento aprofundado a *Obra*, com a *análise do sentido* do *drama*, – (no) do *Auto da Visitação* – o *objecto da obra*.

Observação

Quanto à estrutura e composição dos versos, às estrofes e sua organização, vamos utilizar estes mesmos princípios na *análise formal dos textos* das obras de Gil Vicente, pensando que estes princípios são os que melhor correspondem a este trabalho de estudo. Contudo, apresentaremos apenas algumas das nossas análises de pormenor, ou em casos de excepção, ou a título exemplificativo, já que seria repetitivo para o leitor e exaustivo para nós, fazê-lo por escrito para todos os textos de todos os autos.

Sobre o *Auto da Visitação*

Os autos da primeira fase

Pelos estudos que temos vindo a desenvolver sobre as obras dramáticas de Gil Vicente, considerámos agrupar os seus autos em fases, correspondendo cada uma das fases, ou a uma mudança ou a um corte nos temas propostos, a uma mudança imposta pelo autor dos autos, de um modo explícito, na sua evolução e progresso gradual da sua obra.

Assim, consideramos pertencerem a uma primeira fase os seguintes autos: *Visitação*, Julho de 1502; *Pastoril Castelhana*, natal de 1502; *Reis Magos*, dia de reis de 1502 (no calendário actual, será 1503); *Quatro Tempos*, natal de 1503.

Este último auto fecha a primeira fase, todavia estas afirmações, assim como a datação de *Quatro Tempos*, iremos justificando a seu tempo próprio. Aqui, e neste momento, fica o anúncio do agrupamento dos autos segundo um critério que tem maior relação com a substância que serve de suporte à realidade material expressa nos autos, do que com a sua forma, correspondendo estes a um período importante na produção do autor, constitui o início de *uma nova forma de celebrar*¹ as festas e acontecimentos da Corte portuguesa. Serve também para sublinhar que tudo o que daqui por diante fica exposto sobre factos históricos, cultura, ideologia ou política, sobre organização do Poder, etc., deverá servir também como suporte, ou estará na base, como origem ou fundamento dos *mythos*, ou tramas, de qualquer dos autos deste grupo da primeira fase.

Lembramos que decorreu apenas um ano e meio desde que foi representado o *Auto da Visitação*, até à criação e representação do *Auto dos Quatro Tempos*.

Sobre o significado do termo *visitação*

Não é fácil a leitura de *uma visitação*, no contexto em que se apresenta. Será polémica, se considerarmos que se encontra apenas referida na didascália do auto, e por este motivo se criarem dúvidas sobre a intenção do autor em querer deste modo designar a sua peça. Contudo, nós não encontramos qualquer razão credível e com um mínimo de objectividade, que nos permita pôr em dúvida o título dado

1 Este novo carácter de *celebração* já foi evidenciado por José Camões, nomeadamente em *Gil Vicente – Teatro y celebración*, in Miguel Ángel Pérez Priego, Victor Infantes, José Camões, El Teatro Religioso de Gil Vicente, Madrid, Consejería de Cultura y Deporte, 2005.

na didascália comum aos dois primeiros autos, designando a primeira obra como uma *Visitação* que o autor fez, abrindo com isso as portas a mais uma especulação, tal como de o designar por *monólogo*.²

Mas vejamos como se *instala* uma dualidade na *metáfora pastoril* incluída no *mythos* da peça. *Visitação*, naquela época, além de um possível uso mais comum, tem pelo menos dois significados conhecidos muito objectivos.

No seu uso mais particular, o termo é usado com o rigor da Igreja na tradução dos escritos evangélicos que descrevem a visita de Maria, a Isabel sua irmã, logo a seguir à *Anunciação* do anjo Gabriel de que ia ser mãe por obra do Espírito Santo, e que o seu filho seria o esperado Messias. Descrevendo o episódio bíblico, Isabel estará grávida e será mãe de João Baptista. Maria vai ao encontro de sua irmã em *visitação* a sua casa para festejar a gravidez de Isabel, isto porque o anjo Gabriel a informou do inesperado nascimento do seu sobrinho João, aquele que mais tarde anunciará a vinda do Messias Salvador e o irá baptizar no rio Jordão. Entretanto, durante a visita de Maria, João Baptista que ainda está no útero de sua mãe Isabel, com a aproximação de Maria sua tia, reage *dando sinal* da presença do Espírito Santo (e de Jesus) em Maria.

Existem muitas pinturas com este tema na época, nos finais do século xv, e início do xvi, e o título que é dado a essas representações pictóricas, aos quadros que representam o tema em Portugal, é sempre o mesmo: *Visitação*. Será com esta mesma designação que os membros do clero referenciam o episódio bíblico.

Manuel I de Portugal é um homem muito frequentador da Igreja, conhece bem o uso do termo neste sentido da sua utilização, tanto quanto ou mais ainda, que os homens ligados à arte o conhecem. Uma relação existente entre esta utilização do termo *Visitação*, e este auto de Gil Vicente, é o de envolver o nascimento de uma criança, que se sabe já chamar João e que será o futuro rei de Portugal... João que *anuncia* uma *desejada Salvação do Reino*.

Será esta a motivação para conduzir Manuel I a aprovar o seu projecto para a cerimónia de apresentação pública do príncipe herdeiro. Na *acção* do Auto, vamos dar conta da suposta *dúvida* do *vaqueiro* sobre o nascimento do príncipe, seguida da evidência *dada por sinal* na presença da rainha Maria: *Embíame a saber acá, / si es verdá / que parió vuestra nhobleza? / Mía fe, si..., que vuestra alteza, / tal está / que señal dello me da.*

Este será o *príncipe salvador*, que *anuncia* a salvação, filho de Maria e não de Isabel, neto de uma outra Isabel rainha de Castela, que é mãe de Maria rainha de

2 Não especulamos sobre esta questão, até porque, em Portugal sempre houve e há, uma *aderência* que se impõe ao comum dos mortais e se manifesta de tal maneira que: um fulano que ocupa lugar mais acima que outro na pirâmide social instituída por séculos de *aderência*, tem sempre a razão do seu lado, é sempre mais sabedor do que aquele que está um degrau mais abaixo nessa *aderência*. Assim funciona este país, desde o Estado aos privados, desde as sentenças nos tribunais às decisões políticas. Quem possuiu mais *uma risca na sua divisa* é sempre mais inteligente e sabedor que o outro, e estará mais apto e qualificado a *qualquer outra função* ou trabalho social. Também os partidos políticos seguem esta *normalização*! Todavia, este é apenas um dos aspectos da *aderência* que tem perpetuado a designação da obra como *monólogo*.

Portugal. Podemos observar que para este *jogo simbólico*, contribuem também os nomes das pessoas envolvidas com algumas trocas a preceito, muito poucas, mas com a marca de um bom *suporte de apoio* (no rei) para o autor do auto.

Gil Vicente não podia cometer o erro de identificar o príncipe com o Messias, seria uma *blasfémia* da sua parte, mas a sua identificação com aquele que *anuncia* a chegada da salvação, João Baptista, é bem evidente. Todavia, havia que contar que a personagem visitadora jamais se poderia identificar com a Virgem Maria. Assim um *vaqueiro*, um nível pouco mais abaixo na *hierarquia pastoral*, devolve toda a grandeza que por acaso estivesse a ser roubada ao jovem *pastor*, príncipe João, motivada pelo facto da *figura* do príncipe na *acção* poder estar a ser posta numa posição mais secundária, e dramática na morte, como João Baptista.

Uma *acção* onde surge a figura de João Baptista *contribuindo e anunciando a salvação* de outras *figuras*, figurará mais tarde em *Breve Sumário da História de Deus*, e neste caso, o autor conta da parte do seu estimado público (o habitual), com um *reconhecimento* (conforme a *Poética* de Aristóteles), pois a figura será reconhecível também na referência à sua obra anterior, porque o faz completando a peça com o *anunciar da salvação*, e como consequência de uma outra *Visitação*.

Contudo, no que respeita ao termo *visitação*, na época existe um uso de maior rigor e mais comum desta palavra, cujo significado profano se encontra também no sentido dado pelo *bíblico*, considerando **uma visitaçào** como um processo de confirmação e de certificação, uma *acção* que tem por fim certificar a verdade dos factos. E neste contexto, uma *visitação* é de facto **uma inspecção**.³

Os *Livros de Visitações* foram os *livros de registo das visitações*, isto é, das inspecções com inventariação de bens, realizadas pelo *Senhor* de um *Senhorio*, ou simplesmente pelos seus representantes legais, quando iam em inspecção às suas propriedades rurais, e às suas localidades (às suas povoações, igrejas, etc.). Estes livros são hoje documentos importantes para o estudo da história das localidades, das povoações e do seu desenvolvimento. Juntando estes documentos com outros, com os *forais novos* respectivos – *a forma jurídica que perpetuou essas estruturas de estagnação*, ou melhor de regressão política e económica do país – podemos obter uma ideia mais precisa das causas mais profundas da situação económica, social e política de Portugal de então. De um modo geral, a cada *foral novo* corresponde um *Senhorio*, contudo, infelizmente a maioria dos Senhores da terra e das Terras (localidades), não detinha o saber e capacidade necessária para dirigir a economia e organização dos seus próprios *Senhorios*, nem os seus descendentes adquiriram a formação e cultura suficientes, nem sequer para dispor de um livro de registo das suas *visitações*, pois a grande maioria nem inventário tinha para controlar os seus bens ou o estado deles.

3 *Visitação do Tribunal do Santo Ofício*, é a designação dada às inspecções do Inquisidor ainda em 1591, quando os representantes da Inquisição se deslocam pela primeira vez ao Brasil, como se pode ler em: Anita Novinsky, *Cristãos-novos na Bahia: a Inquisição no Brasil*. 2º ed. São Paulo, Perspectiva, 1992. Assim, tanto na época em que o Auto foi escrito, como na altura em que foi publicado, o significado mais comum da palavra é o que envolve **inspecção**.

Para se reconstituir *esta* história há que recorrer aos poucos *Senhorios* que mantinham documentação e registaram os seus actos, que foram as ordens militares e os mosteiros, ou ainda os conventos onde alguma coisa ficou registada.

Isabel a Católica obrigou os proprietários (até mesmo os proprietários rurais) a uma *escrita de contas* e registo de inspecções, obrigou a que quando não houvesse um *letrado* para o fazer se contratasse em permanência alguém para essa função.

Pelos dados históricos, comparem-se as iniciativas culturais, a situação política e económica em Portugal e as transformações realizadas por Isabel em Castela em finais do século xv, tal como João II de Portugal vinha fazendo e seriam depois anuladas ou viradas do avesso por Manuel I.

As *Visitações* são as visitas de inspecção, inventariação ou controlo dos bens, imóveis, equipamentos, utensílios (ferramentas) das forças produtivas e dos meios de produção (oficinas, população, animais, produtos, etc.), realizadas pelo Senhor ou um seu representante, em cada um dos seus *Senhorios*, as quais tinham por finalidade actualizar (ou estabelecer), com o maior rigor possível, os valores das receitas e das despesas, habituais e eventuais, servindo também para zelar pela conservação do seu património.

Uma visitação estudada por Luís Pedro Ramos, cujo texto original encontrou depositado na Torre do Tombo, conforme descreve: *decorreu entre os dias 22 e 27 de Novembro de 1510 (volvidos somente dois meses depois de Alvalade ter recebido foral e constituído o concelho), e é da responsabilidade da Ordem de Santiago da Espada, que detinha a comenda de Alvalade.*

Jorge de Lencastre, filho bastardo de João II de Portugal, Mestre da Ordem de Santiago, que dirigiu a visitação, acompanhado por João de Braga, Prior-Mor, e Francisco Barradas, seu chanceler. Pelas seguintes palavras Luís P. Ramos resume os objectivos dos visitantes:

Através das visitas as Ordens Militares pretendiam conhecer o seu património e a vida dos seus representantes no seio das comunidades locais. No que concerne aos bens era seu dever fazer o respectivo levantamento e inventário, verificar o seu estado de conservação, e se fosse necessário mandá-los reparar dentro de um determinado prazo, e de acordo com a renda que o seu detentor tivesse. Relativamente às pessoas, sacerdotes e demais representantes das Ordens, o objectivo dos visitantes era saber como viviam e se o faziam de acordo com o espírito da Ordem e da sua Regra, e como administravam os bens que lhe estavam confiados.⁴

4 Em *As Igrejas de Alvalade na Visitação de D. Jorge, Mestre de Santiago, no ano de 1510*, Luís Pedro Ramos, 2003, Câmara Municipal de Alvalade.

Uma transcrição completa do *foral novo* de Alvalade, de 1510, realizada por Ana Cannas da Cunha, do Instituto dos Arquivos Nacionais, Torre do Tombo, pode ser consultada na Internet.

Indicamos ainda um outro exemplo para consulta, apenas para constatação de caso: um *Livro de Visitações* apresentado no estudo *Alhos Vedros nas Visitações da Ordem de Santiago*, de Ana de Sousa Leal, e Fernando Pires, publicação da Comissão organizadora das comemorações do 480º aniversário do Foral de Alhos Vedros, 1994, que deve ser completado com mais outro

Sobre os *forais novos*⁵ as críticas iniciaram-se desde logo. Damião de Góis, na *Crónica de Dom Manuel*, informa-nos que todo o trabalho produzido devia ter sido deitado ao lixo e que se devia ter iniciado tudo de novo...

Manuel I apenas pretendeu *para a Coroa* o poder financeiro do país, ou antes as receitas fiscais, o controlo do comércio da *pimenta*, ou o *saque* levado a cabo a par dos descobrimentos, como referencia Gil Vicente, e mesmo estes, estiveram entregues durante algum tempo aos banqueiros alemães (Wesler), e depois aos da Flandres, em Anvers (Antuérpia). De tal modo que, puxando para si e enviando para o estrangeiro as muitas receitas geradas com tudo o que vem do exterior, apenas impediu o desenvolvimento de uma Banca mais forte em Portugal. Assim, o poder económico e produtivo do país ficou ao *Deus dará*, nas mãos de muitas centenas de *Senhorios*, cujos Senhores, conforme nos relatam Gil Vicente e João de Barros, passaram a viver nos seus palácios de Veneza ou do sul da França. O rei chamou para si o comércio das *Índias*, que *não tardou a ser instituído como monopólio da Coroa, o que levou a que se tornasse conhecido por toda a Europa como o rei da pimenta*, (ou o grossista das especiarias), *le roi-epicier, como lhe chamou Francisco I de França*.

A compreensão destes fenómenos e o conhecimento dos factos históricos da época, é fundamental para uma leitura dos autos de Gil Vicente, ele mostra-nos a História, não nos casos particulares, mas numa compreensão mais abrangente...

Sobre o alcance do Auto na época

Apresentámos antes, como exemplo, o modo como abordámos e elaborámos a análise formal do *Auto da Visitação*, o que nos serviu de suporte de estudo, para expor o nosso trabalho no que respeita ao estudo da forma do *texto da obra*, pelo que passamos desde já ao estudo da *obra dramática*.

Pelas leituras que realizámos, verificámos que a peça trata uma apresentação pública do recém-nascido (atrás do vaqueiro vêm outros pastores com ofertas), príncipe herdeiro do trono de Portugal. O nascimento do príncipe vem assegurar a

exemplo, o *Foral de Alhos Vedros*, de Maria Clara Santos e José Manuel Vargas, publicado pela Câmara Municipal da Moita em 2000.

Dadas as mudanças frequentes dos domínios e das páginas na Net, o leitor pode alcançar os dados com maior eficiência utilizando um motor de busca, introduzindo frases do título.

5 Hoje encontramos diversas publicações sobre os *forais novos*, mas em geral, os estudiosos, em vez de procederem a uma análise, repetem citações de outros autores, ou de modo próprio, sem argumentação justificativa, apenas enaltecem as reformas de Manuel I, e pretendem fazer-nos crer, repetida e insistentemente, que ele terá centralizado o poder, mas de facto, nós nunca encontramos uma demonstração cabal disso. Centralizar não é dar uma forma igual ao modo como se cobram os impostos, se regulamenta a justiça, ou se estabelece a igualdade de pesos e medidas, nem é apenas recolher e controlar os impostos, os proveitos da Coroa, de uma forma mais eficaz..., centralizar é *ter na mão* o poder económico, financeiro e produtivo, e saber usá-lo em proveito da Nação, coisa que muitos dos nossos políticos de agora não conseguem compreender, nem que *o ter na mão*, não quer dizer exactamente possuir, mas saber e poder controlar, e controlar mesmo.

continuidade do Poder Real instituído e, por consequência, ou supostamente, a segurança da Nação, *da sua população*.

O *Auto da Visitação* trata, sem dúvida nenhuma, do Poder, da sua sustentação, da sua continuidade e reprodução, no seu prosseguimento inevitável e repetitivo, em permanente conformidade com o sistema estabelecido, sem que nada seja posto em causa, ainda que daí possam derivar consequências trágicas para todos os dependentes desse Poder. Trata da aceitação desse Poder, do seu exercício e sua reprodução, reconhecida naquela cerimónia pelas ofertas dos representantes mandatados para o efeito pelas populações.

Trata-se de um *acto, uma acção de Visitação*, que vai servir para divertimento da família real, pela *surpresa* e pelo *temor trágico* (etc.) causado aos cortesãos, a nobreza presente, no momento da apresentação pública do príncipe herdeiro aos representantes legais das populações, os outros trinta pastores, ou mais.

(1) A *acção de Visitação* era comum, e na maioria dos *Senhorios* realizava-se sobretudo para que o Senhor da Terra (da aldeia, localidade, etc.) pudesse receber o tributo, um décimo de toda a produção em géneros que as populações pagavam aos *senhores das terras (de cultivo, montados, etc.)*, entregando-lhes o melhor das suas colheitas, quando os senhores ou os seus representantes se deslocavam às povoações em serviço de inspecção e inventário, uma fiscalização que servia para determinar o valor do dízimo para os anos seguintes, e que, de uma vez por ano poderia passar a prazos mais alargados, conforme a confiança depositada pelo Senhor nos *quadros* ao seu serviço, ou nos *Oficiais* do reino que, por muitos dos senhores executavam esse serviço. Deste modo se configura também a aceitação de dependência do Poder pelas populações... Como dissemos, os *forais novos* apenas perpetuaram esta forma na economia portuguesa.

(2) A *celebração do nascimento do príncipe herdeiro da Coroa* com uma cerimónia para a sua apresentação pública é também comum em Portugal como em toda a Europa.

(3) As *manifestações teatrais* em ocasiões festivas e celebrações deste tipo são também comuns e habituais na Europa.

(4) A *surpresa* dos cortesãos architectada com a cumplicidade do Rei ou do *senhor do domínio* (ducado, república, etc.), criada e organizada por um mestre de cerimónias, constitui na época, um dos motivos de maior glória do promotor da festa, onde a participação do próprio monarca em cena, é quase sempre motivada pelo prazer alcançado pelo *Senhor do domínio* com a observação e a apreciação das reacções de surpresa ou temor provocadas no seu público.

Gil Vicente vai usar os três actos públicos que enunciámos, e o prazer do rei obtido pelo surpreender do público, criando uma acção teatral, com o fim claro de nos transmitir uma mensagem mais profunda e eloquente, mais transcendente, evidenciando a imposição e a reprodução do Poder na Europa no início do século xvi, e de modo mais específico, em Portugal e Espanha.

A grande *novidade* é que desta vez não foi necessária a construção de grandes maquinismos, ou ostentação de grandes cenários, pois a *acção dramática* integrou

o ambiente real e material, oferecendo o *cenário* à peça. A *surpresa* tem por base outro artifício, um outro modo de construir a cerimónia. **É coisa nova!**

Assim, no *Auto da Visitação*, não se trata de transferir para a Corte qualquer procedimento medieval de índole religiosa; nem de adoração ou bajulação do rei, da rainha, ou do príncipe; nem sequer de prosseguir uma tradição popular, ou de carácter feudal; nem da adopção uma prática teatral mais comum no país; e muito menos de copiar algum outro autor ou o que se passa em algum outro país.

Aqui, neste auto, nada há de *tradição* teatral, religiosa, ou popular. Aqui, se algum vestígio de religião existe, será apenas o da tradição clássica que ainda hoje nos diz, e dizia na época, que *os Reis são os deuses na terra* (enquanto os povos admitirem tal forma de representação). Aqui, se há tradição não será a de uma forma de vassalagem, mas da aceitação duma dependência manifestada de forma apropriada, na forma de uma *Visitação*. Aqui, neste auto, trata-se de construir uma acção teatral a partir de algumas das expressões habituais do Poder, no seu exercício, na sua sustentação e na sua reprodução perpétua, numa **acção** que é rebuscada de um lugar, e de um passado que se reproduz no presente, quando alguns pensaram que não haveria regresso a esse passado.

A reprodução do *Poder Senhorial* (na figura do rei) é uma *nova invenção!*

Trata-se de um *corte* na tradição! É *coisa nova* que se fez em Portugal, como muito bem se sublinha em todos os registos que a referenciam na época!

Evidentemente que há em Gil Vicente raízes culturais identificáveis e algumas delas estão presentes no seu primeiro auto. Tais raízes, para além das indicadas pontualmente na *Visitação*, estão manifestas nos modos de agir representados pela personagem, no seu modo de reconhecimento da submissão devida, da reprodução e da exaltação do poder, como comportamento cultural, político e social dos indivíduos viventes da época, tanto dos líderes como dos liderados, tanto dos pastores como do seu gado. São ainda a língua, a linguagem e a arte, numa forma *poética*. Outras raízes, com certeza mais profundas, estão nas suas vivências, na sua experiência e erudição, na sua formação cultural, plástica e inventiva, nas suas capacidades criativas e de liderança dos meios humanos e, além de tudo o mais, o seu incomparável *humanismo*, observador incansável do ser humano *completo*, do espírito humano inseparável do seu corpo, e mais do seu *ser social*, da sociedade humana com toda a sua complexidade, sua condição humana, na sua organização, direcção, condução e progresso; do Poder dos governantes e dos governados. São estas raízes que contribuíram para a criação, *invenção*, desta nova forma de arte teatral manifestada pelo *Auto da Visitação*.

Da questão *feudal*, ou *senhorial* da *Visitação*

A *visitação* que se realiza no *Auto* (que se representa), não é exactamente uma *visitação* real, do tipo *senhorial*, é uma *figuração* sublimada da realidade, não é a forma normalizada (e representada) de um *visitação* real, *senhorial* ou outra, não

é o documentário ou reportagem de um qualquer tipo de visitação, esta visitação é uma invenção do autor, uma fantasia criada por Gil Vicente, e por isso mesmo *representa a realidade da época na sua verdade, a coisa existente de facto* – criando assim uma *realidade de facto*.

Neste Auto constrói-se uma visitação que pressupõe uma organização social bem mais complexa e mais avançada, implica que nas povoações, sejam cidades ou aldeias, já existam Conselhos (Conselhos organizados pelas populações), que as decisões do Conselho sejam cumpridas, e que as populações possam eleger ou nomear os seus representantes, assim como o comprovam os versos: *não diga que me detenho, o nosso conselho e aldeia*.

Em termos *pastoris* (castelhano), e pela acção da personagem, desde o forçar a entrada, até à expressão da sua revolta, às suas observações sobre o lugar e os objectos, bem como o *objectivo da acção*, o sucedido nascimento, podemos dizer que o *vaqueiro* se comporta como um representante da *Mesta*, do *Honrado Consejo da Mesta de Castela*, de uma *Mesta* que o envia em visita à *cabaña* da sua terra, da sua *quadrilha*, como representante da *Cabaña Real*, de Castela (de Espanha), com o mandato de *inspeccionar* esta sua *cabaña*, e portanto em *visitação*. É neste caso, às avessas estariam aparentemente as ofertas, mas já lá iremos.

A Europa em 1502, era constituída por um número incontável de feudos, que contrastavam com os desafios de grande número de cidades que no seu progresso mercantil, enriquecimento com a formação de capital nos Mercadores e o desenvolvimento dos seus Bancos, vinham requerendo novas formas de organização do trabalho social e de estruturação da sociedade. E enquanto as transformações que a época requer não se desenvolvem e instalam em pleno, o poder da burguesia vai progressivamente controlando o poder político da antiga nobreza.

Só na Alemanha, antes da reorganização do Império pela *Dieta de Colónia* em 1512, existiam mais de 240 Estados feudais, não contando com os bispados, que na época constituíam também verdadeiros Estados, muitos deles possuíam mesmo forças militares. Na Itália para além dos quatro grandes Estados, Veneza, Nápoles, Florença e Milão, existiam ainda mais de vinte Estados, entre os quais o Estado Papal, Urbino, Génova, etc.. O mesmo se passava ainda na Inglaterra, na Flandres, ou na França com a Biscaia e a Bretanha, a Picardia, a Borgonha, a Provença, ou a Sabóia, para só citar alguns dos maiores.

Na Europa em 1502, observa-se um aproximar do fim do feudalismo com a centralização progressiva do Poder, (a *Reforma* vai iniciar-se mais propriamente a partir de 1519 ou 1521, mais decisivamente depois de 1529), e verifica-se que as forças económicas, capitalistas emergentes, financiam por todos os meios um poder centralizado (Fugger), recorrendo muitas vezes ao suborno, corrupção dos *líderes políticos* (recorrendo ao que consideraram *necessário* – exemplos bem conhecidos são os subornos para a eleição de Rodrigo de Bórgia, Papa Alexandre VI em 1492, e em 1519 na concretização da eleição do Imperador Carlos V, os 815.000 florins pagos aos príncipes eleitores), o que lhes proporciona um alargamento dos seus

mercados, a constituição de monopólios, e uma protecção mais eficaz na deslocação internacional das suas mercadorias.

João II de Portugal havia iniciado a centralização do poder em Portugal alguns anos antes, mas Manuel I, resolveu realizar o inverso, reconstituindo os *Senhorios* anteriores e criando ainda outros, multiplicando-os, devolvendo ou oferecendo territórios e povoações a Senhores, a Mosteiros e Ordens Militares, concedendo rendas e privilégios a todos os titulares da nobreza e do clero, a troca de nada.⁶

As *visitações* nas suas formas iniciais, segundo alguns autores, teriam deixado de existir ainda antes do século xvi, todavia, com a reforma dos forais, nós verificámos que os *forais novos* vieram alterar apenas algumas das formas mais visíveis de prestação do dever de obediência por parte dos servos, vindo pronunciar ainda mais o seu estatuto de permanente dependência em relação aos *Senhores das Terras* (incluindo vilas e outras localidades), em praticamente todos os centros populacionais, perpetuando o seu estatuto de servidores pertencentes aos *Senhorios*, aos novos e aos *reformados* existentes, e evidenciar assim ainda mais, os privilégios de alguns poucos.

Em 1502, exceptuando a Itália com o seu *quattrocento* renascentista (Ferrara, Florença, Roma, etc.), a Europa não está ainda, mas está entrando na *romanização* renascentista. O Papa Júlio II, é eleito em finais de 1503, ano em que Bramante constrói a pequena igreja de São Pietro in Montório, em Roma, a obra que muitos consideram marcar o início da nova arquitectura renascentista (romanizada) do século xvi em Itália. Henrique VIII de Inglaterra será rei em 1509. Francisco I de França será rei em 1515, antes de atingir os vinte anos de idade. Carlos I de Espanha intitula-se rei de Espanha em 1516, em Bruxelas, e faz-se (fazem-no) eleger Imperador (Carlos V) aos 19 anos em 1519. João III será rei de Portugal aos 19 anos em 1521. Fernando de Habsburgo, irmão de Carlos V, é nomeado por delegação para a Áustria e Boémia em 1521 e, em 1526, é também rei da Hungria.

A arquitectura portuguesa da época, cujos projectos e início de construção são alguns anos anteriores à construção de São Pietro in Montório, como o Palácio Real da Ribeira, no Terreiro do Paço, ou o Mosteiro dos Jerónimos, em Lisboa, não apresentam ainda uma arquitectura renascentista romanizada, característica do século xvi, mas têm um estilo muito próprio (a que se chamou manuelino), que mantém uma estrutura gótica, uma estrutura que afinal se vai manter quase até ao

6 Enquanto que em toda Europa se lutava pela centralização do Poder Real, tal como na Espanha dos Reis Católicos, Manuel I de Portugal fazia exactamente o inverso. Assim, com o rei Manuel I, o venturoso, chegou ao fim o progresso do país (Portugal) que entra irremediavelmente em regressão, da qual ainda hoje não conseguiu sair, exactamente porque, como a clientela assim estabelecida se foi mantendo junto ao Poder, tornando-se, por exigência do sistema, cada vez mais burocrática, os *senhores* foram (vão) captando para si as actividades lucrativas, as rendas públicas, os privilégios de negócio, etc., os pequenos grupos senhoriais mantêm-se ainda no Estado actual, apenas mudaram as suas formas, são agora mais eficazes.

Ainda hoje, toda a organização económica do país é do *tipo senhorial*: o governo ou gestão da propriedade pública (nacional e municipal), e o regime privado de propriedade dos bens de serviço público, as estradas, a energia, a água, as telecomunicações, os seguros, a banca, a distribuição de mercadorias, etc..

século xx em toda a Europa do norte, sobretudo em Inglaterra, uma estrutura que terá também a Torre de Belém em Lisboa. Todavia, convém lembrar que o projecto de Construção do Mosteiro dos Jerónimos, de Diogo de Boutaca, está pronto e aprovado, e a sua construção é iniciada ainda em 1501, e só a sua capela-mor, reformulado o projecto inicial, anos mais tarde, estará ao gosto e no estilo da renascença *romanizada* (clássica) italiana.

Por iniciativa do Papa Júlio II a construção de São Pedro de Roma, inicia-se em Abril de 1506, segundo um primeiro projecto inicial com planta em cruz grega de Bramante, Miguel Ângelo termina o seu David, em Florença em 1504, e logo a seguir, em 1505, principia os trabalhos preparatórios para a polémica sepultura do Papa Júlio II, trabalhos que são interrompidos em conflito com o Papa, mas feitas as pazes e realizada a estátua em bronze de Júlio II em Bolonha (pouco tempo mais tarde destruída pela revolta contra o mesmo Papa, em 1511), inicia a pintura da capela Sistina em 1508, termina a pintura do tecto em 1512, e só aí vai voltar para reiniciar o trabalho de pintura da parede de topo da capela Sistina em 1534, para o seu *Juízo Final*, uma encomenda do Papa Júlio III.

Como já referimos, os mais destacados governantes do apogeu Renascentista, aqueles com formação humanista italiana adquirida directa ou indirectamente, alcançam o Poder entre 1503 e 1526, contribuindo assim para o lançamento das grandes obras da arquitectura no novo estilo clássico, todavia, havia muitos anos que as artes, como a pintura, a escultura e a arquitectura, a poesia, a literatura, a música, ou os cortejos, triunfos, procissões e mesmo outras cerimónias de carácter popular, tinham atingido um estatuto que as colocava na vanguarda das invenções, em Itália e pelo menos, também na Península ibérica.

Desde Giotto e Dante, de Petrarca e Boccaccio, de Alberti e Brunelleschi, que na Itália se assiste a um desenvolvimento cultural em expansão, que é paralelo ao desenvolvimento das forças produtivas – na produção da lã, na indústria textil e do calçado, nos minérios da cor e dos metais – dos mercados e das feiras, da banca...

A Arte acompanha o capitalismo emergente que se estende para a Alemanha e Flandres, Borgonha, de Veneza, Florença, Pádua, Milão, Ferrara, etc., e para o resto da Europa ou, indirectamente, através dos países vizinhos, ou pela vontade expressa dos seus governantes em desenvolver os respectivos Estados, enviando para formação nas Universidades de Itália os melhores representantes da sua intelectualidade e chamando os melhores mestres nas disciplinas do saber.

A península ibérica

Para além da Itália, sublinhe-se o legado cultural da Península Ibérica, incluindo a renascença, que apresenta características muito próprias como é ainda hoje possível verificar, não apenas localmente mas também no património que foi deixado em todos os continentes. O desenvolvimento da indústria da lã, da tecelagem e do calçado, as feiras e a Banca de Medina del Campo e Barcelona.

Saliente-se além da navegação, das ciências náuticas e da arquitectura militar, a literatura, a poesia, o romance, o teatro, e as gramáticas de Nebrija, a de latim e a *Castelhana* que serviu de modelo para todas as línguas Europeias.

A verdade é que a Península Ibérica em finais do século xv e no século xvi, traçou as linhas de desenvolvimento e expansão da cultura Europeia no Mundo, e assim soube estar e demonstrar a sua vanguarda.

Os reinos dominantes da península ibérica, Portugal e Castela, na vanguarda da expansão da Europa pela África, América e pelo Oriente, souberam também expandir o seu estilo próprio, não há apenas uma importação de novas formas de Itália, as novas formas não se verificam apenas na arquitectura, que é hoje mais visível, mas em todas as artes e muito em especial na literatura e no teatro!

Um *pastoril* que se não confunde com as representações religiosas medievais, cuja tradição decorre e se enriquece em paralelo, nem ainda com o bucolismo de Virgílio, é uma dessas realidades da Renascença na Península Ibérica (que se estende pelo Barroco), e é segundo Garcia de Resende, a partir de Juan del Encina que um *pastoril renascentista* – castelhano, e depois português – toma forma.

Gil Vicente informa-nos na sua segunda peça, pelo título que lhe atribui e pela acção dramática, que o seu *pastoril* não é outro senão o *pastoril castelhano*, pois que *Juan del Encina o pastoril começou*.

Porquê, e como surge uma *Visitação* em 1502, no Auto de Gil Vicente?

Base de construção da ironia

Em Portugal o Poder escapa ao rei – a regressão causada pelo alargamento da nobreza, e pela sua recuperação dos *senhorios*, etc., – pois, como era necessidade histórica da época, o Poder requeria-se centralizado a fim de concentrar os meios e as decisões para os grandes e demorados negócios com aventuras marítimas... E se algum governante se mostrou incapaz de realizar a requerida concentração de Poder, as forças produtivas procuraram quem o pudesse vir a realizar de facto.

O desenvolvimento das forças produtivas exigia a concentração do Poder e a sua centralização, o Poder na época está no capital que se concentra nas mãos dos industriais – da aventura marítima, mas também da indústria têxtil, não só da lã, de todos os produtos: gado, minerais, etc., – que, convertidos em Mercadores e alguns em Banqueiros, impõem-se aos governantes e dominam as Feiras...

Pela incapacidade de visão governativa, o verdadeiro Poder transferiu-se para fora de Portugal, sobretudo para Espanha e para a Flandres. Na Península Ibérica o Poder político concentrou-se naqueles líderes que garantiram mais saber, melhor *visão do mundo*, mais modernidade e capacidade de transformação progressista das suas estruturas sociais e políticas, criando as estruturas adaptadas à realidade futura, impondo e expandindo a instrução e formação cultural dos intervenientes: por isso o Poder se concentrou em Espanha, nos Reis Católicos, mais em Isabel, e depois, em especial no Cardeal Cisneros.

Assim encontramos uma possível razão para o autor escolher uma *visitação*...

A mesma visão crítica do Poder será reafirmada nos autos mais próximos que se seguem, adoptando formas de expressão que mais evidenciam estas palavras.

O autor quer sublinhar a regressão no desenvolvimento social, que observa em Portugal, figurando uma acção de Visitação, uma vez que o Rei estabelecia por legislação uma continuidade que apagou por completo as transformações que o seu antecessor apenas tinha iniciado... Mas também porque pretende sublinhar a deslocação do Poder, reafirmando durante a *Visitação* a sua localização, o lugar onde se encontra o Poder... Castela.

O *vaqueiro* enaltece a ascendência castelhana do príncipe herdeiro, e sublinha isso muito bem, pronunciando *todas as glórias de Espanha*, e para não haver dúvidas sobre o sentido que dá a *Espanha* reafirma: *a grandiosa corte castelhana*.

Oh que alegria tamanha..., a montanha e os prados floresceram, porque agora se cumpriram, nesta mesma Cabaña, todas as glorias de Espanha. Que grande prazer sentirá a grandiosa corte castelhana, quan alegre e quan ufana vossa mãe estará... E todo o reino a montão. Esta mãe é Isabel de Castela! Este constitui outro aspecto da mensagem de Gil Vicente, este episódio constitui parte da acção principal do *Auto*.

Que estamos perante a *metáfora pastoril* é ainda mais evidente aqui, pois *esta mesma cabaña* faz parte da *Cabaña Real*. Esta *cabaña*, por duas vezes referida, é Portugal com as suas estruturas e organização, o seu gado é a população, e os seus *pastores*, os governantes, etc..

Os anos de infância de Gil Vicente, em que fez a sua aprendizagem, em que adquiriu a sua formação, o tempo anterior à sua primeira obra de teatro de que conhecemos registo, perfaz mais de um terço de século (tem 36 ou mais anos de idade em 1502). Os últimos vinte anos são os anos da mais terrível Inquisição de Espanha, e são também os anos de maior desvario da Igreja Papal. São ainda anos de grande contestação ao Poder Papal, e mais ainda ao Poder que a Igreja detinha sobre os territórios e os governantes da Europa, são os anos em que alastram as críticas públicas ao comportamento dos dirigentes da Igreja.

Estes anos finais do século XV, são os anos de governação do Papa Alexandre VI (de 1492 até 1503), Rodrigo de Bórgia, pai de César e Lucrecia, o Papa que excomungou Savonarola (13 de Maio de 1497), e pressionou os responsáveis que o condenaram à morte pela forca e fogueira (23 de Maio de 1498). Este *frade pregador* foi prior de São Marcos, e depois em Santa Maria dei Fiore, *Duomo* (Sé) de Florença, e depois, após a morte de Lourenço Medici, o Magnifico, e da queda dos seus descendentes Pietro Medici, foi ainda governante, Líder da República de Florença, convertendo-a numa teocracia. O frade dominicano Girolamo Savonarola, inquisidor, místico fanático, também ele mandou queimar livros e pinturas da Renascença pagã, mas foi condenado por criticar a conduta dos chefes da Igreja, dos seus responsáveis no Vaticano, pregando contra o Papa, a Corte Pontifícia e a sua actuação, condenando o seu comportamento.

O debate, religioso, ideológico, humanista, e de contestação à Igreja e ao Papa (e ao seu Poder político, este, sobretudo por parte da França de Carlos VIII, Luís

XII e Francisco I), estão iniciados há bem mais de uma década, e também em Itália, como em Espanha e em Portugal. Ainda alguns anos antes da publicação das teses de Lutero em Outubro de 1517, a contestação na Península Ibérica é tão persistente que leva ainda em 1498, os próprios reis, Manuel I de Portugal e Fernando de Aragão, o *Católico*, a enviarem embaixadores ao Papa Alexandre VI, com uma missiva comum expressando o sentir do clero e crentes, algumas críticas e recomendações, aludindo assim Damião de Góis, no capítulo 33, na primeira parte da sua *Crónica*...

No tempo de Pontificado do Papa Alexandre sexto houve na Corte de Roma muita soltura de viver, e se dava dissimuladamente licença a todo o género de vício, de maneira que grandes pecados se reputavam por venais, ao que os Reis Dom Fernando, e Dom Manuel, tendo disso certas informações, como bons e Católicos Cristãos quiseram acudir, e uma das primeiras coisas em que ambos praticaram em Toledo foi sobre esse negócio, onde tiveram conselho, e o mesmo em Saragoça, e nele foi determinado, que cada um deles, por seus embaixadores, mandasse admoestar o Papa, e pedir-lhe, como obedientes filhos da Igreja Católica, que quisesse por ordem, e modo na dissolução de vida, costumes, e expedição de Breves, Bulas, e outras coisas que se em Corte de Roma tratavam de que toda a Cristandade recebia escândalo. Esta embaixada tinham os Reis ordenado mandar de Saragoça, mas por caso de morte da Rainha Princesa [Isabel, mulher de Dom Manuel, em 1498], El-Rei Dom Manuel a não pode expedir dali, nem menos quis dissimular, nem alongar tempo, em coisa tão importante, mas antes desde o dia que partiu de Saragoça até chegar a Aranda do Douro foi sempre entendendo neste negócio, e dali de Aranda despachou por embaixadores ao Papa, Dom Rodrigo de Castro, Alcaide-Mor da Covilhã, senhor de Valhelhas, e Dom Henrique Coutinho filho do Marechal, Dom Fernando Coutinho, seu desembargador do Paço, os quais depois de serem em Roma juntamente com Garcilaso, embaixador de El-Rei Dom Fernando, requereram por muitas vezes o Papa Alexandre sobre estas coisas, pedindo-lhe da parte dos Reis, por serviço de Deus quisesse por boa ordem, e regimento na governação do Eclesiástico, e nos maus costumes, e vícios, em que a Corte de Roma estava habituada, por falta de castigo, emenda e punição que os tais vícios, tanto pelas leis humanas, como divinas mereciam, sobre as quais admoestações protestaram, e de seus protestos tiraram instrumentos públicos, feitos por notários Apostólicos, que consigo trouxeram, e apresentaram aos Reis, do que se seguiu muito fruto, porque dali por diante o Papa Alexandre pôs melhor ordem nas coisas Eclesiásticas, e costumes da Corte de Roma, do que dantes costumava fazer.

Contudo, as condenações de muitos intervenientes nesses debates sucedem-se, o medo está instalado, mas como dissemos em 1502, ainda Lutero não entrou para o convento, faltam ainda muitos anos, mais de vinte para o que se veio a chamar a *Reforma* (excomunhão de Lutero em 1521, e depois a Dieta Protestante, 1530).

A Inquisição existente na Europa desde 1216 (Tribunal do Santo Ofício) e desde 1263 com Inquisidor Geral, assume nestes tempos, a partir de 1478 por iniciativa dos Reis Católicos, novas formas de actuação, alterando as formas de avaliação e de controlo dos comportamentos humanos.

Com a imprensa, depressa o Poder se lançou no seu controlo, a Censura surge desde logo. A imprensa instalou-se em Espanha em 1473, e convém lembrar que foi Isabel de Castela, a Católica, que pouco depois de tomar o Poder em 1475 (13 Dezembro de 1474), criou a nova forma de Inquisição em Espanha, nomeando em 1478 o seu confessor, Tomás de Torquemada, que depois em 1482 foi confirmado pelo Papa Sixto IV, como Grande Inquisidor de Espanha, cargo que já vinha exercendo, tendo angariado a fama do mais terrível Inquisidor de Espanha.

Em 1492, Isabel expulsa os Judeus de Espanha (165.000), metade ou mais vieram para Portugal (de 80.000 a 100.000). A população portuguesa nesse tempo em pouco deveria ultrapassar o milhão de habitantes, (em 1527 são 1.200.000), nos últimos anos havia-se povoado a Madeira e os Açores, além das fortalezas e feitorias em África que consumiam muitas vidas humanas, pelo que a entrada de tanta gente terá causado problemas sociais entre a população, e evidentemente, à governação do rei João II de Portugal. Muitos destes judeus de menores posses, embarcaram de imediato de Portugal para as ilhas atlânticas ou para os domínios portugueses na costa africana, todavia, incomodados com o acolhimento ainda dado a muitos na vizinhança, nem Isabel, nem Torquemada quiseram consentir a permanência de judeus em Portugal e, após a morte do rei João II, em Outubro de 1495, as imposições de Castela tornaram-se muito mais explícitas.

Na verdade, Manuel I de Portugal submeteu-se completamente a Isabel de Castela, impondo a conversão dos judeus ao cristianismo e mandando expulsar os que o recusaram (e logo em 1496), condição imposta para casar com a sua filha, também Isabel (viúva de Afonso filho herdeiro de João II de Portugal, morto em 1491 em acidente suspeito), depois, após a morte desta em 1498, e cinco meses após o nascimento de Carlos de Habsburgo, a morte de seu filho Miguel da Paz em 1500, em Espanha, onde vinha sendo criado e educado como príncipe herdeiro da Coroa Portuguesa e Ibérica, obrigou-se a casar em Outubro de 1500, com uma outra filha de Isabel de Castela, Maria, que é agora a mãe de João, o terceiro de Portugal, assim seguindo cegamente a política de casamentos traçada pelos Reis Católicos e pelos Habsburgo num acordo com os Fugger.

Manuel I de Portugal é também um obediente vassalo Papal, um cego servidor da Igreja, coisa que nos meios mais lúcidos da época já não era admissível, não por causa dos costumes do Papa Bórgia, que em 1502 se encontra ainda a exercer as suas funções, mas porque todas as Nações em formação na Europa se estão a libertar do Poder da Igreja e a requerer dela os bens que havia usurpado durante toda a Idade Média. Muitos dos governantes da Europa, em especial o rei de França, há muito que vêm pondo em causa o Poder Papal, político e económico, sobre os seus Estados, mas Manuel I comporta-se, também neste aspecto, como um governante retrógrado, uma herança que ainda permanece nos governantes de Portugal.

Assim, neste contexto, Gil Vicente decide organizar a *acção* do seu auto com a forma de uma *visitação*, no momento em que a Espanha ganha uma hegemonia na Península Ibérica, domina a parte ocidental do Mediterrâneo e as Antilhas, e mantém uma forte aliança, mesmo de domínio, sobre o Poder Papal. Um contexto

histórico em que principados, ducados, reinos e até repúblicas, são organizações de Estado na prática muito semelhantes, e que de um modo geral se submetem ao Poder Papal. Aparentemente apenas a França de Carlos VIII (depois Luís XII e (mais tarde Francisco I), põe em causa esse Poder, dando início às guerras de Itália, ensaiando uma aproximação ou domínio do poder Papal.

Como veremos, com o decorrer da análise dos restantes autos de Gil Vicente, revela-se inteligente (equilibrado), muito culto e com boa formação, politicamente muito bem informado para que tenha criado um *Auto da Visitação* por acaso. Aliás, na sua obra dramática nada é criado, concebido, organizado, ou realizado por acaso ou ao acaso! Verso a verso, tudo é muito bem premeditado e pensado, tudo é muito bem planeado. Como dirá Resende, inventado *com eloquência, mais graça e mais doutrina*.

Sentido e significado do termo *Vaqueiro* no contexto das obras

Há conceitos que devemos esclarecer, no preciso sentido em que os podemos entender fazendo parte daquela época e do meio social, político e cultural, tais como: *zagal, pastor, vaqueiro e porqueiro*.

Deixemos as considerações românticas dos termos, em especial *vaqueiro*, e fixemo-nos apenas nos dados da época a que antes nos referimos, nos dados do *pastoril castelhano* (aqui não nos referimos ao Auto, mas a uma classificação específica deste *pastoril*), e depois, no contexto dos autos de Gil Vicente, e nos autos mais próximos deste, e finalmente, neste auto; ou inversamente, comecemos por este *Auto da Visitação*.

Na didascália inicial, é anunciada a entrada de um vaqueiro, e da personagem que entra, ficamos a saber mais tarde, que é um representante do Conselho da Aldeia, que também nos anuncia a entrada de outros como ele, companheiros, representantes dos respectivos Conselhos de Aldeia, designando-os do mesmo modo por vaqueiros e porqueiros. Por fim, na didascália final, é anunciada a entrada das restantes personagens como sendo também eles pastores.

Torna-se evidente, que neste auto, *pastor, vaqueiro e porqueiro*, designam as mesmas figuras, com pesos sociais de conotações diferentes, que no contexto do auto não se encontram explícitas, mas que se tornam identificáveis nos textos da época, em especial no contexto global da obra de Vicente. Torna-se também evidente que a figura que essas palavras designam é a de um Líder, o representante de Aldeia. Tal como o gado é a população em geral, *somos todos nós! Ainda hoje assim nos tratamos e somos tratados*. Ora, é nesse contexto, de *Líder da Aldeia*, da Aldeia à qual tem que prestar contas, que a personagem se apresenta em *Visitação*. Como já vimos, o próprio termo *Visitação* lhe confere um sentido bem determinado (ao qual já nos referimos), confrontando a acção com aquilo que a personagem exprime e conforme todos os significados que o termo designava na época. Assim, a personagem não é exactamente um Vaqueiro, no sentido literal do termo, pois

mesmo no decorrer da representação o **pastor**, dito o *vaqueiro*, irá dizendo que os seus **cabritos**..., mas nunca as suas vacas...

*Digo que nhuestros cabritos, dende ayer, ya no curan de pascer.*⁷

Não há dúvida que foi sempre evidente a todos os leitores o sentido metafórico de pastor, ou vaqueiro... A nossa insistência neste aspecto particular, reside apenas no facto de haver ainda enraizada uma visão romântica desta questão, que vê no *vaqueiro* uma outra figura (pessoa) que não é aquela personagem que Gil Vicente criou no seu auto. Em *Visitação* apresenta a figura de um pastor da renascença, da *renascença em Espanha, península ibérica*, e não um pastor romântico ou um pastor medieval – como ideal romântico – e menos ainda a figura de um pastor clássico, de Virgílio. Contudo, um pastor da *renascença ibérica* é uma figura complexa e com muitas conotações no seu sentido próprio.

Todo el ganado retoça, / toda lazeria se quita... / Con esta nueva bendita / todo el mundo se alvoroça.

Cabe aqui abordar o entendimento desta quadra, pois ela parece ter diferentes interpretações, mas pensamos que Gil Vicente a criou para conter os seus diversos sentidos. O seu sentido mais preciso é dado pela sextilha a seguir que com esta quadra completa o enlace, pois a segunda estrofe do enlace tem por função fixar e ampliar o sentido da primeira. Assim, na quadra, o autor está a dizer que todo o povo de uma Espanha alargada se regozija agitando-se com alegria, e que com a *notícia bendita* fica em alvoroço e se liberta das cadeias (psicológicas) que o prendem. Todavia, também podíamos entender que a Espanha (ibéria) só atinge a sua glória na garantia de cumprimento dos desígnios de Portugal (esta *Cabaña*), pois os laços que o prendiam e o impediam de cumprir se quebram: *toda lazeria se quita*... Porque a seguir se vai referir à Corte castelhana. Estes confrontos de interpretações são recorrentes⁸ em toda a obra de Gil Vicente.

Além do confronto entre as interpretações possíveis desta quadra, devemos ler a estrofe de um modo mais imediato, também presente no texto, com uma leitura mais *terra a terra*, pois com esta intervenção Gil Vicente pretende que o vaqueiro faça avançar o Coro.⁹

O vaqueiro, para dizer esta quadra, vai virar atrás dirigindo-se ao responsável pelos elementos da guarda real, que o envolvem por trás e lateralmente desde que entrou naquele espaço, e ao mesmo tempo que relembra os impedimentos à sua entrada e quebra da segurança, *toda lazeria se quita*, justifica o alvoroço causado à porta por ele e pelos seus companheiros: *todo el mundo se alvoroça*. São estes elementos da guarda real que constituem o Coro que, na sequência desta quadra, intervém com a sextilha diferente de outras e expressão de um colectivo.

⁷ *Digo que os nossos cabritos, desde ontem já não cuidam de pascer*, isto é, que os cabritos já não cuidam de calcorrear por pastos... O *desde ontem*, tem o sentido nominal na apresentação do projecto, ao segundo dia do nascimento, e terá um sentido mais alargado (e figurado) na *acção* do Auto, na sua representação pública.

⁸ A recorrência de um duplo sentido, com interpretações em confronto, torna-se especialmente visível nas obras que interferem com Portugal e Espanha (bem claro em *Lusitânia*). E ainda neste Auto nos referimos à questão, como veremos mais adiante em: ***Sobre a reviravolta***.

⁹ Mais adiante aprofundamos esta questão do Coro no *Auto da Visitação*.

Zagal é um termo de origem árabe que designa pastor que, na época, adquire o sentido de pastor dotado de capacidade de liderança, ágil e hábil, valente, talvez um pouco atrevido no sentido de destemido, com esperteza para dominar e gerir situações complexas, o termo é utilizado no convívio comum com esses atributos, assim, *Zagal*, tal como pastor, era um termo bastante usual na época.

Antes da conquista de Granada pelos reis católicos, *El Zagal* foi um cognome, *Abu 'Abd Allah Muhammad, El Zagal*, homem forte e hábil do governo de seu irmão, conhecido como um dos líderes mais activos da Granada mourisca dos últimos anos, que em 1485, sucede ao sultão *Abul-Hasam Ali*, Muley Hacén para os cristãos, seu irmão mais velho, que se encontrava senil. Os jovens filhos deste último (sobrinhos de *El Zagal*), Yusuf e Boabdil, *el Chico* (assim chamado por ter a aparência física de uma criança), aderem a uma sublevação com o objectivo de tomar o Poder do reino de Granada, talvez instigado pelos cristãos, pois para a guerra contra *Muhammad El Zagal*, seu tio, Boabdil estabelece alianças militares com os Castelhanos.

*Boabdil necesitaba realizar alguna acción prestigiosa que le avalara ante sus súbditos como el emir que el reino necesitaba; sobre todo después de que el Zagal, hermano y auténtico hombre fuerte de Muley Hacén, infringiera una cruenta derrota a lo más granado de la nobleza cristiana en la comarca malagueña de la Anarquía (...) 20 de Marzo de 1483.*¹⁰

Em 1487 com a ajuda de Boabdil, e contra o seu tio *El Zagal*, os Castelhanos conquistaram Málaga, Vera, Mojacar, Mijas, Vélez Blanco, Vélez Rubio, Baza Tabernas, Purchena, Guadix e Almeria, o reino de Granada em 1488 ficou quase que reduzido à sua capital. Quando Boabdil *el Chico* alcança o poder com o apoio de Castela, em 1489, é praticamente para o entregar pouco depois (no início de 1492) aos Reis Católicos.

Lembramos que no *Auto da Visitação* o recém-nascido príncipe, João III, será tratado por *zagal*, quando o protagonista depois de dar um pulo de contentamento se lhe dirige:

Eh zagal, / digo..., dizi, salté mal? – diz-me, saltei mal?

No *Auto Pastoril Castelhana*, escrito de seguida para o Natal, será o pastor Brás a ser tratado por *zagal*, depois do protagonista, Gil Terrón, outro pastor, lhe perguntar se conheceu um outro pastor, o rei João II de Portugal, que segundo ele, era pastor de pastores: *Di zagal / qué se hizo su corral?*

Como já referimos, *zagal* é uma outra palavra para designar um *pastor*. Tinha adquirido um sentido mais específico, pelas funções desempenhadas pelo *zagal* no seio da *Cabaña*, o mesmo sentido que depois foi atribuído ao líder árabe quando este desempenhou as funções de braço direito do dirigente do rebanho, o *maioral*, Muley Hacén, o Sultão seu irmão.

O termo *zagal* consta em muitos outros autos, e em *Visitação* é o tratamento dado a João III, o príncipe recém-nascido.

¹⁰ Citamos, in *Boabdil, Granada y los Reyes Católicos*, Prof. António Luís Cortés Peña, Univ. Granada, Biblioteca Virtual Miguel Cervantes.

Verifiquemos em mais pormenor o que consta sobre os pastores (o pastor) no *Auto Pastoril Castelhana*, pois é o exemplo mais significativo, e creio que é mais que suficiente, porque é claríssimo! Encontra-se logo após o início, nas primeiras intervenções, na didascália que surge a seguir ao verso 51 do auto, *João Domado dizia por el rei dom João segundo*. João Domado [amado] era o nome pelo qual se designava João II de Portugal, e depois nos versos que se lhe seguem:

*Coñociste a Juan Domado
que era pastor de pastores?
Yo lo vi entre estas flores
con gran hato de ganado...*

*Con su cayado real
repastando en la frescura,
con favor de la ventura.
Di zagal,
qué se hizo su corral?*

*Vete tú Bras al respingo
que yo desclucio del torruño*

*Conheceste João Domado
que era pastor de pastores?
Eu o vi entre estas flores
com grande malhada de gado...*

*Com o seu bastão real
repastando serenamente,
bafejado pela ventura.
Diz, zagal,
que é feito do seu curral?*

*Vai-te tu Brás, ao respingo
que eu desespero da terra.*

Gil Terrón, *pastor* contemplativo (artista, filósofo), que pronuncia as palavras que transcrevemos trata por *zagal* o seu interlocutor Brás, outro *pastor* como se afirma na didascália inicial.

Não são precisas mais palavras para se perceber que o rei João II de Portugal *é também um pastor*, e o termo é utilizado tal como zagal (*El Zagal*, o líder mouro, ou *Eh Zagal*, o príncipe em *Visitação*). No caso presente, *Pastoril Castelhana*, Gil Vicente atribui a João II de Portugal uma mais valia, maior categoria, colocando-o com o título de ***pastor de pastores***, onde os outros *pastores* referidos nos versos são os homens sábios, os intelectuais, que formavam a sua elite de cosmógrafos, *matemáticos*, geógrafos, os construtores navais, etc., também eles líderes (por isso *pastores*) de outros intelectuais que constituíam o núcleo de apoio, o sustentáculo tecnológico e cultural mais ligado à sua Corte, que após a sua morte se dispersou, (a maioria seguiu para Espanha ou para a Turquia).

A pergunta retórica colocada: *que é feito do seu curral*, cuja resposta é dada de imediato: *vai-te tu Brás ao respingo...*, vem confirmar e sublinhar a interpretação dada a *Visitação*. De todos os valores, sábios ou técnicos, todos os intelectuais que João Domado (João II de Portugal) tinha agrupado e protegido no País não restariam muitos, apenas no respingo se poderiam encontrar alguns restos. Destes *pastores*, de João Domado, o gado do seu curral, já não encontramos vestígios em Portugal. Gil Vicente noutros autos nos dará mais algumas pistas.

Vaqueiro e *porqueiro* são, nas obras de Gil Vicente, outras designações para o tipo de *pastor* a que nos referimos. Enquanto a designação de *porqueiro* constitui o grau mais humilde destes pastores, por vezes tomando um sentido depreciativo que serve para humilhar os mais altos dirigentes, *vaqueiro*, serve para designar um

destes pastores quando se apresenta com modéstia e austeridade, sem um orgulho ostensivo mas com a firmeza daquilo que pretende.

A este respeito estude-se em especial a peça *Comédia do Viúvo*. Em *Viúvo* o príncipe Rosvel, disfarçado de *trabalhador rústico* (como um simples campónio), apresenta-se para servir o Viúvo com a finalidade de se aproximar das suas filhas, afirma que, se necessário, aceitará ficar como um simples *porqueiro*, humilhando-se, mas com o objectivo de continuar próximo suas amadas.

[Melícia] *No queremos tal criado / ni queremos tal vaquero / ni pastor.* / [Rosvel] *No quiero tan alto grado / hacedme vueso porquero / que es menor.* E momentos mais tarde Rosvel para elogiar as duas irmãs, dirá ainda: *No digo ser su vaquero... / más merece su valor / ser un grande emperador / su porquero.*

Mas para um melhor esclarecimento dos termos pastor, gado e curral, leiam-se estes fragmentos iniciais do *Auto de Cananeia*. Para a compreensão dos conceitos de pastor, gado e curral, não é necessário de qualquer comentário ou explicação.

Primeiramente, entram três pastoras: a primeira por nome Silvestra lei da Natureza, a segunda lei da Escritura por nome Hebreia, a terceira lei da Graça por nome Veredina.

Entra Silvestra lei da Natureza, e diz

Silvestra *Eu sam lei de natureza
e hei per nome Silvestra
das gentes primeira mestra
que houve na redondeza.*

*Dos gentios sam firmeza
e por pastora me tem.*

(...)

*Assi que ando a pastorar
cem mil bandos de veados
porque os gentios são gados
mui esquivos de guardar
e tão bravos de apriscar*

(...)

*Quando os quero assessegar
logo cada um tresmonta
de um só Deos não fazem conta
senão correr e saltar.*

(...)

Entra Hebreia lei da *Escritura* e diz:

Hebreia *Que gado guardas aqui
nesta fragosa espessura?*
Silvestra *Guardo per lei de natura
meu gado mas vejo em ti
que tu és lei de escritura.*

Hebrea *Sam pastora de Judea
nacida em Monte Sinai
e o meu nome é Hebrea.*
Silvestra *E o teu gado onde vai?*
Hebrea *Sempre pace em mesa alhea.*

*E sabes que gado é?
Tudo raposos e lobos
e eu te dou minha fê
que é a mais falsa relé
que há i nos gados todos.*

*Nunca me ouvirão cantar
que meu gado é tão erreiro
que sempre o verás andar
dum pecar em outro pecar
de cativo em cativo.*

Vem a lei da Graça por nome Veredina e diz

Veredina *Ovelhas e cordeirinhos
é o meu gado maior
muito humildes e mansinhos
e pacem polos caminhos
e montes do redentor.*

Ele é sumo pastor...

Não se pense que *Cananeia*, por ser das suas últimas obras, contém conceitos de *pastor*, *gado* ou *curral*..., diferentes dos conceitos que surgem nas restantes obras, ou nos primeiros autos. Estes mesmos conceitos estão em *Fama*, *Fê*, ou *Pastoril Português*, tal como no *Auto da Visitação* ou em *Pastoril Castelhana*. São conceitos que atravessam e se mantêm em toda a obra do autor.

A mesma linguagem, usando um mesmo sentido metafórico, encontramos em outras obras, que não de Teatro, como na *Aclamação de dom João III*, de Gil Vicente, ao imaginar na boca do Marquês de Vila Real, as seguintes palavras dirigidas ao novo rei: *governai pelo antigo que este pasto está em perigo, as ovelhas suspirando sem abrigo*. Ou nos versos de João de Barros, já dirigidos a João III, em *Crónica do Imperador Clarimundo* (1522+):

*Então, da ovelha a voz será aceita,
no meio dos altos e mui fortes prados,
e os mansos cordeiros, fartos, guardados
do lobo danado que a vida lhe espreita.*

Se a metáfora aqui nos parece mais normalizada e mais de acordo com a sua definição mais antiga, e sempre operacional, dada por Aristóteles na *Poética*, uma metáfora por analogia, geometricamente definida com *régua e compasso* ou *regra e compasso*, como diria Gil Vicente, com todo o rigor adquirido pela abstracção, pela relação entre quatro elementos, dois a dois, A e B, C e D, expressos pela proporção: *A está para B, assim como C está para D*; de tal modo que quando C substitui A, entendemos que D substitui B. Já no Teatro de Gil Vicente, embora a metáfora seja também evidente, os termos **pastor**, **zagal**, **vaqueiro** ou **porqueiro**, excedem, cremos nós, este seu funcionamento metafórico. Estes termos, além do sentido metafórico que em cada contexto comportam, estão também embebidos de outras conotações, como a gradação hierárquica já referida em exemplos dados, nos **porqueiros**, no *Vaqueiro de Visitação*, no *El Zagal* já citado, ou no *Eh Zagal!*, etc.. E além disso, sobretudo porque na época **pastor**, e aqui incluímos algumas das suas múltiplas gradações com muitas outras e significativas conotações, é alguém do poder, com poder ou que está com parte de poder, e sublinhamos que, **o pastor** (assim como o **zagal**), **é também a antítese do parvo**, e não apenas no teatro de Gil Vicente. Contudo aqui terá, se não sempre, quase sempre, este sentido operacional.

A época em que Gil Vicente vive é a era do desenvolvimento e expansão da imprensa, ele tem a idade aproximada dos primeiros livros impressos, uma indústria iniciada por Guttenberg com a publicação da Bíblia em 1456 (dos livros mais publicados, lido e difundido na época – sobretudo a partir das suas traduções – a partir de 1516 em diante é traduzido para quase todas as línguas europeias).

Com os livros impressos no mercado, nas feiras, depressa se generalizou o ensino das línguas e da leitura. Muitos monges, além de outros recém letrados, ocupavam-se desse ensino para angariar dinheiro, como uma fonte de receita extra. As edições rapidamente se esgotavam e multiplicavam. A imprensa depressa se estende por toda a Europa, fazendo chegar *a todo o lado* as muitas publicações de autores clássicos, tanto como dos autores da época, e todos aqueles que já sabem ler as procuram incansavelmente, tornando-se a indústria do livro, edição e comércio de livros, um dos bons negócios do século xvi.

Pastor é um termo de uso comum que serve para designar os dirigentes, os letrados, os mais capazes e capacitados... Pastores são os bispos, mas também os membros da nobreza (desde que com capacidade de liderança), os homens livres, vilãos ou burgueses que a seu cargo tenham gente a trabalhar, etc.. Pastor designa assim um individuo com capacidade de liderança, seja intelectual, seja religiosa, militar ou em qualquer outra actividade humana.

Pastor é o termo pelo qual vão ser designados os dirigentes da Reforma. Os responsáveis protestantes ainda hoje assim são tratados! Mas também os católicos. Na verdade o uso da metáfora do pastor e das ovelhas, é de uso generalizado nos textos bíblicos, e em qualquer desses textos o pastor é sempre o líder de um povo, vestindo muitas vezes a voz de comando, é aquele que os restantes devem seguir. E, com a imprensa, a Bíblia anda por todo o lado.

Contudo, um *outro pastoril*, que não mais a reafirmação do sentido que vem sendo dado ao *pastoril castelhano*, será introduzido por Gil Vicente, com alguns *primores* a mais, embora integrando alguns elementos do *pastoril castelhano*, mas sem que jamais se confunda com o bucólico, será o *pastoril português*, que vai surgir em 1523, bem definido no Auto com o mesmo nome.

Por último, para não deixar passar em esquecimento a *Miscelânea* de Garcia de Resende, lembramos quando nos diz: *Juan del Encina o pastoril começou*.

Tornou-se obrigatória a leitura da sua obra e com ela verificámos a verdade expressa neste verso, não porque Juan del Encina tenha começado o pastoril, ou que Vicente tenha seguido o seu pastoril, mas porque, também não é isso que Resende nos quer dizer, porque o autor espanhol criou, de facto, um certo tipo de pastor muito específico, um pastor que Vicente agarrou, e em conjunto com outros tipos de protagonista, os *tipos* de Francisco de Madrid, em *Égloga* (1495), realiza uma síntese viva dos conceitos de *pastor*, (e das suas conotações já presentes em Encina, *vaqueiro*, *zagal*, etc.), com outras conotações que envolvem os termos usados na actividade pastoril, e com essa dinâmica viva, vai renovando e usando múltiplas configurações activas do conceito, que podemos observar em cada uma das suas presenças nos autos de que trataremos em cada caso. A ideia introduzida na *Égloga* de Francisco de Madrid parece-nos justamente considerada como *percursora*, na época, de um novo género de *acção* que alguns outros autores seguiram, introduzindo outros primores, entre os quais se inclui de facto Gil Vicente.

Francisco de Madrid foi secretário de Juan II de Castela e dos Reis Católicos, a sua peça conhecida pelo título de *Égloga*, terá sido escrita ou representada em 1495, e apresenta um diálogo entre **Evandro**, que figura a Paz (uma alegoria), **Peligro** [perigo], que personifica o carácter de Carlos VIII de França (uma alegoria e um carácter adicionados na personagem), e **Fortunado** [bem aventurado], protagonizando Fernando de Aragão, o Católico (como no anterior, mas agora o herói, defensor de valores dignos), onde na representação, Fortunado, se apresenta a defender a paz e a Igreja perante o Peligro. Enquanto Evandro, a paz, avisa os pastores do desastre que se avizinha.

Transcrevemos a seguir alguns versos da *Égloga* para ilustrar este *pastoril* de Francisco de Madrid, que se encontra na transição entre o *pastoril clássico* (grego-romano), com a figuração alegórica que transitou ao período medieval (religioso e bíblico), como na peça de moralidade religiosa *Sabedoria*, de Rosvita (Hroswitha), que atrás referimos, e o novo *pastoril castelhano* de Juan del Encina. Estes versos servem também para mostrar alguns dos elementos da *mythologia* da época que transitam para o universo *mythológico* de Gil Vicente: da (1) **burra** que representa a Igreja, deriva o (2) **burro** que representa o Estado Pontifício; a continuidade (de *continuo*) do fornecimento do alimento, a (3) **Graça**, pelo pão e vinho; o pai de todos que tem a carga a burra, (4) Deus, *pastor de pastores*; etc..

Nos versos Evandro (a Paz) dirige-se a Peligro (Carlos VIII de França), aconselhando-o a respeitar a Igreja aceitando a paz, pelo que lhe deve, e avisando-o que se ele, que antes se havia considerado o senhor do mar e da terra, está agora me-

tendo o seu *fato* – encargos e haveres – onde a burra se alimenta (a burra pasc), que tenha cuidado, que ela não larga o pasto, nem se vai sem a perdição dele...

...Evandro *Cata, Peligro, que debes membrarte
de la nuestra burra que com tanto afan
nos trae de contino el vino y el pan.
Si tu la fadigas habra de dejarte.
Y el padre de todos que en cargo la tiene,
pastor de pastores, a quien tanto debes...*
(...)
*Mal hazes, Peligro, tu das ocasion
que el mar y la tierra, y el cielo te aburra,
que metes tu hato do pace la burra:
Verás que no sale sin tu perdicion.*

Mas o *pastoril castelhano* vem trazer ao teatro algo de muito novo, que até então nunca tinha sido tratado e, na época, essa novidade deve-se a Juan del Encina que, em 1496, publicou um conjunto de oito peças que, pelo seu conjunto, parecem corresponder ao trabalho desenvolvido entre 1492 e 1496, e mais provavelmente entre 1492 e 1494, portanto, alguns desses trabalhos serão necessariamente anteriores à *Égloga* de Francisco de Madrid, pelo que se comprova ter sido ele a começar um novo *tipo* de pastoril, como diz Garcia de Resende. De facto, observamos em Juan del Encina *um novo pastoril*, longe, ou que nada tem a ver com os *pastores* medievais, como o próprio Encina sublinha nestas suas obras...

Tenha sido a *Égloga* de Francisco de Madrid, tenha sido a *Comédia Antiga* grega, de Aristófanes, ou as obras de Homero, com os seus *pastores de povos* e os *pastores de homens* (como Agamenon, Macaon, etc., na *Ilíada*), que tenha estado presente na concepção das primeiras obras, as técnicas de elaboração das obras, o trabalho de formulação e figuração do *mythos* em Gil Vicente, está mais próximo das recomendações de Aristóteles para a tragédia, melhor para a *Arte dramática* do que quaisquer das obras de autores seus contemporâneos, e por isso se enraíza no teatro grego da antiguidade, donde o autor da *Poética* tirou a sua *teoria*.

Devemos ainda referir que Gil Vicente ou conhecia a *Égloga*, ou esta forma de expressão (e um salto) de satisfação – *Pues que esto es así, yo quiero saltar...* – que Peligro utiliza era, na época, uma forma popular de exprimir a sua plenitude.

Mas o que Resende também diz como contraponto ao *isto cá* de Gil Vicente, é que esse tal *pastoril* é algo de muito especial, e é isso que vamos encontrar logo nas primeiras obras de Juan del Encina, onde ele próprio o assinala.

Naquelas oito peças publicadas por Encina em 1496, duas são de Natal, sendo uma completamente profana, duas do fim do Entrudo, outras duas da Páscoa (uma da Paixão e morte, outra da Ressurreição) e as outras duas são também profanas, e todas elas pertencem ao seu trabalho para os Duques de Alba, o que sucedeu entre 1492 e 1496 (ou 1497). A sua ordem e datas respectivas, talvez seja possível de estabelecer, mas não foi nesse ponto que atentámos, a nós interessava-nos de

momento, aquilo que ficou escrito na didascália de uma das Églogas de Natal, de onde retirámos o seguinte fragmento:

*... venido el mayo, sacaríá la copilación de todas sus obras, porque se las usurpavan y corrompían y porque **no pensasen que toda su obra era pastoril, según algunos dezían, mas antes conociesen que a más se estendía su saber.***

...assim, para que não se pense que a sua obra era apenas pastoril, e assim conste publicamente, o autor dá a conhecer a todos que **a mais se estendia o seu saber**. A intencionalidade do final da frase é a mesma que encontramos em Resende, com o *isto cá* e o *pastoril*. Também Encina nos vem dizer que na sua obra não há apenas o pastoril (tal como surge nas peças medievais), como *segundo alguns diziam*.

A análise que fizemos das obras de Juan del Encina debruçou-se sobre a questão *pastoril*, e esteve limitada, *por força do nosso estudo*, à compilação publicada antes de 1502, em Salamanca 1496. Da publicação em causa, fizemos uma leitura muito rápida das peças e observamos que, em todas onde a acção é mais profana, encontramos os seus *pastores* (mesmo nas peças da Páscoa se nós considerarmos Cristo como supremo pastor), e constatámos que, naquela em que levanta a questão de *usurpagem e corromperem as ideias expostas nas suas obras*, é para combater a fraca ideia do tema *pastoril* com que as classificam, e por essa razão escreve aquela égloga, para que *fiquem sabendo que a mais se estende o seu saber*... Nas peças mais profanas é onde o *pastoril* está mais presente. Ou seja, **o estender do seu saber** está exactamente no **pastoril**, tal como nos diz Garcia de Resende, *Juan del Encina o pastoril começou*... Vejamos como...

A égloga em causa é a *Égloga representada en la noche de la Natividad*¹¹ (de 180 versos) de onde vem a citação acima, as duas personagens intervenientes são dois pastores, um dos quais é a *figura* do próprio Juan del Encina, tal como ele próprio enuncia na didascália inicial, que serve de argumento. O diálogo que desenvolvem nada tem a ver com o Natal (é profano), o pastor Juan (Encina) trata de se defender, como poeta, perante as críticas que lhe são feitas por Mateo, e por outros da sua *laia*, mostra aos seus patronos a sua familiaridade com a cultura romana, evidencia um conhecimento das questões políticas internacionais, e fazendo do Duque de Alba o seu César, elogia o seu poder, a sua força e o temor que a todos desencadeia. Depois, no decurso do diálogo vai, não só anunciar a sua riqueza e o seu bem estar pessoal, como o seu bem vestir – mais ainda em Maio, quando da toquia das ovelhas – e a sua boa mesa, o bom comer que terá para si e para oferecer. Mais adiante afirma de tudo saber, pois de *zagalito* aprendeu e cresceu, e agora *o seu trabalho, vai lavrado com muita arte*...

*¡Tenme por de los mejores!
(...)
que si quieres de pastores,
o si de trobas mayores, (125)
de todo sé, Dios loado.*

¹¹ *Cancionero de las obras de Juan del Encina*, Salamanca, 1496. Fizemos a leitura destas obras de Encina no objectivo de compreender a sua ligação a Gil Vicente como refere Resende.

(...)
*Mas agora va labrada
tan por arte mi lavor,
que aunque sea remirada
no avrá cosa mal trobada,
si no miente el escritor.*

*Ora digo que en ti está
un bien chapado zagal.*

É Mateo quem pronuncia estes dois últimos versos, e evidencia com o seu, *ora digo, que em ti está um bem chapado zagal, pastor*.

Não nos parece que possa haver dúvidas do que é que Encina, aqui nesta égloga (com a leitura mais completa), nos está a dizer e a ensinar: ele informa-nos sobre a sua *figura* do pastor, o que é um pastor no seu teatro. Como afirmou na didascália e tal como o próprio interlocutor, que o identifica como um pastor hábil e esperto (zagal), e bem chapado. Tanto assim é, que Encina sublinha na égloga de Natal impressa a seguir, *celebrada na mesma noite de Natal: entram logo estes, os mesmos dois pastores*, em confronto com outros dois pastores.¹²

Os pastores na obra de Juan del Encina são, portanto, do tipo *burgueses*, se assim podemos chamar aos grandes produtores de lã de Espanha. Muitos deles, têm já uma certa cultura (Encina estudou em Salamanca, é bacharel em leis), alguns deles são poetas e até escrevem peças de teatro. O autor não está a fazer a promoção do seu trabalho, está a defender-se, está a explicar-nos o que é um pastor na sua obra, onde se coloca a si próprio como pastor, identifica-se como um pastor chapado, tal como evidenciam as palavras pronunciadas por Mateo. Sinal disso é também a referência à altura do ano em que ele terá mais dinheiro disponível, em Maio com a tosquia, pois então, poderá vender a lã para a indústria de tecelagem ou poderá exportar estes seus produtos.

É evidente que estes *burgueses* podem ser um pouco diferentes daqueles que nós nos habituámos a caracterizar e que encontramos nos estudos históricos, políticos e sociais. Mas é a realidade em Castela, no século xv e até ao século xvii ou xviii, estes *pastores* estão a par dos *burgueses*, são no país o equivalente histórico e operacional dos burgueses, são eles os próprios *burgueses*, no sentido *operacional* do termo, pois as suas corporações dominam toda a vida económica de Espanha, constituem a classe dominante, a classe detentora dos meios de produção e sua transformação em riqueza, a classe no Poder. Como já referimos anteriormente, a produção de lã constituía na época a riqueza de Castela, um produto que só em parte era transformado no país, a maior parte da lã produzida destinava-se então à exportação para o resto da Europa, em especial para a Flandres.

Contudo, acreditamos que nem sempre será esse o caso, e com a obra de Juan del Encina será, muito possivelmente, o início deste outro tipo especial de *pastoril*,

¹² *Égloga representada en la mesma noche de Navidad. Cancionero de las obras de Juan del Encina*, Salamanca, s.i., 1496. Biblioteca Virtual, Cervantesvirtual.com.

Do teatro castelhano, *sabemos* pelas leituras de terceiros, lemos que *o pastoril* surge como tradição medieval dos autos litúrgicos, duvidamos! Mas não estudámos o caso.

o *pastoril castelhano*, para o qual o próprio autor nos encaminha, e para o qual, mais tarde nos alerta Garcia de Resende (é um outro campo de estudo).

Na época os pastores são a classe dominante, a classe dominante que ascendeu ao poder, ou pelo menos, à sua partilha com a aristocracia. Mas, apesar de uma visão crítica sobre esta classe, Encina, como podemos observar nas suas obras, mostra que a nobreza procura uma aliança, uma ligação mais forte à riqueza pastoril, como no exemplo a seguir...

Na *Égloga representada en requesta de unos amores* as personagens são três, Pascuala e Mingo, pastores, e um Escudeiro. Na acção, o pastor Mingo pretende conquistar Pascuala, prometendo que deixará a sua mulher, mas Pascuala não se deixa convencer. Surge então o Escudeiro (a nobreza), momento em que a pastora, já com a intenção de seduzir o nobre, pede a Mingo que não a comprometa, fazendo de conta que está ali apenas em trabalho. O Escudeiro avança seduzindo, mas sublinhando que: *se ela se fizer rica* depressa será o seu amor. Mingo contrapõe que o Escudeiro a quer enganar, pois, porque pertence à nobreza pensa que pode abusar ou enganar qualquer cidadão. Na disputa por Pascuala, enquanto Mingo faz uma longa lista de riquezas que pode oferecer, o Escudeiro diz que tudo o que o pastor lhe pode oferecer é grosseiro – e característico da classe donde provém, – enquanto que ele lhe poderá oferecer qualidade aristocrática. A escolha de Pascuala vai recair sobre o Escudeiro *desde que ele se faça pastor*, ao que este se manifesta contente, pois alcançou a riqueza requerida e está disposto a conviver com toda a amizade com Mingo, aquele seu grosseiro adversário.

Os nobres procuram (casar) aliar-se à riqueza dos pastores (*burguesia*), ainda que isso seja considerado uma grosseria ou a descida do seu nível, enquanto que os pastores procuram alcançar uma aliança com a nobreza, ainda que isso seja uma partilha dos seus bens, no fim o Escudeiro recebe os símbolos da pastora e apodera-se do seu gado, atingindo o seu objectivo inicial.

Encina dá continuidade ao enredo desta égloga, com a *Égloga de Mingo, Gil e Pascuala*, e aí, é ele próprio (Juan del Encina) que se vai identificar com o pastor Mingo, para assim poder dar continuidade também à égloga de Natal que tratámos anteriormente. Gil é o Escudeiro, mas casado com Pascuala é também pastor. Como escudeiro entra à vontade no Palácio, onde vai requerer, e recuperar, o seu lugar junto da nobreza onde pertence, mas agora leva a mulher, pastora de origem, e com o casal, entra também Mingo (Juan del Encina) que ascende à frequência do Palácio, *desde que represente as peças que os seus amos entendem*.¹³

Após esta peça, a que nos referimos, numa das peças do fim do Entrudo, Juan del Encina critica o esbanjamento, a gula, e a grosseria das festas dos novos-ricos, dos pastores, que ostentam a sua riqueza pela fartura desalmada com que comem e desperdiçam alimentos, em espectáculo, perante o desprezo e inveja disfarçada da nobreza aristocrática.

Podemos acrescentar ainda mais, quanto às peças *religiosas* de Encina, para as considerarmos mesmo medievais, nós teríamos de fazer um esforço *impossível* de

13 O enredo é mais rico que a ideia que deixamos, mas não nos podemos dispersar.

realizar, considerando também medievais muitos dos quadros que representam cenas da vida de Cristo, ou as Madonas, de pintores como Masaccio, Mantegna, Botticelli ou Perugino, etc..

Durante toda a Renascença, e depois pelo Maneirismo ou Classicismo, como na entrada pelo Barroco, a religião estava sempre presente, estava em qualquer dos lados em confronto, como esteve em Erasmo e em Lutero, em Thomas Moro ou em Henrique VIII, em Carlos V como em Francisco I, em Leonardo da Vinci como em Miguel Ângelo, esteve na Reforma e na Contra Reforma. A religião naquela época, talvez mais do que na Idade Média, estava no dia a dia de todos os cidadãos da Europa, ainda que agnósticos, quer o quisessem quer não.

As obras de Juan del Encina, e em muito maior grau as obras de Gil Vicente, apresentam, mais que muitas outras obras da época, outros valores de maior valia e vanguarda na Renascença, que são – algo de muito novo – as *relações sociais de classe*, nas relações de Poder e com o Poder.

Aliás, podemos dizer, as *relações sociais de classe* numa primeira abordagem, ou num esboço prematuro de uma *luta de classes*, constituem as grandes novidades na sociedade castelhana e na literatura da Península Ibérica, reflectindo de facto a vida social e económica, o desenvolvimento das forças produtivas em Castela, e a sua cultura. Em 1520 vai culminar na *primeira revolução burguesa da história*, primeiro numa revolta nacionalista, contra a realeza que vem do exterior, depois com a população mais consciente das relações de classe se transforma na *revolução comunera* de Castela.¹⁴ Todavia, pela mesma consciência de classe, mas por parte da nobreza e da grande burguesia, que passam da aliança burguesa popular para a aliança imperial, se faz abortar a revolução pela força.

Os homens de letras que antes e depois dos *comuneros* melhor reflectem estas ideias nas suas obras são, Juan del Encina e Gil Vicente como percussores, depois como analistas dos acontecimentos, Gil Vicente e João de Barros em Portugal, em Espanha não tivemos ainda oportunidade de detectar vestígios, todavia podem ter sido censurados e destruídos pela Inquisição, ou teremos passado ao lado sem o detectarmos, pois o nosso interesse foca-se na obra de Gil Vicente. Mas de algum modo a vitória de Carlos V e a integração que soube fazer das forças burguesas castelhanas, e depois os seus sucessos e alianças políticas, bem como o governo exercido por Isabel de Portugal sua esposa, terão desviado as ideologias dominantes em Espanha para um apoio ao Império.

Em termos de forma e conteúdo, usando esta forma de expressão para simplificar, não são os conteúdos que nos dizem se uma obra é ou não, de um determinado *período*, ou se pertencem ou não a um determinado *estilo*, são as formas que o definem, é a *formulação dos conteúdos* que o determina.

Serão estas palavras suficientes para pôr termo a uma ideia enraizada, mais vista pelo romantismo do que pelos autos de Gil Vicente, daquilo que o seu autor designa por *pastor*, *zagal* ou *vaqueiro*?

14 Joseph Perez, *Los Comuneros*, Ed. La Esfera de los Libros, S.L., 2001.

Da questão do dialecto designado por *saiaguês*

Há estudos desta questão que podem ser seguidos a partir de Humberto López-Morales, da Universidade do Texas Austin, no Centro Virtual Cervantes. Além de um capítulo sobre o assunto, *Elementos leoneses en la lengua del teatro pastoril de los siglos xv e xvi*, há uma lista bibliográfica importante.¹⁵ Mas os nossos objetivos não são nem a língua, nem a linguística, nem a origem do *saiaguês*, nós apenas pretendemos encontrar as razões para o uso que dele fez Gil Vicente, uma vez que a sua língua materna parece ser o português.

Sayago é uma região de Castela a sul de Benavente, Zamora, entre Zamora e Toro ao norte, e Salamanca ao sul. Encontramos de um lado, a oeste a fronteira Portuguesa com o rio Douro, do outro lado, a este encontramos as localidades de, Arévalo, Madrigal de las Altas Torres, Medina del Campo e Tordesilhas, e daí, pela região abarcada, a designação do dialecto.

O dialecto *saiaguês* surge em muitas obras de escritores da época e na literatura a partir da Corte de Henrique IV de Castela, o impotente, irmão mais velho de Isabel a Católica, ambos filhos de João II de Castela, e este é também o dialecto utilizado por Gil Vicente em alguns dos seus primeiros autos. Todavia o *saiaguês* não é necessariamente *rústico*, e no caso do *vaqueiro de Visitação*, nem as palavras utilizadas pelo *vaqueiro*, nem a sua forma de expressão é a de um simples campónio, nem a de um individuo de fraca cultura, porque faz parte do *léxico pastoril* da região de Castela que delimitámos.¹⁶

O *saiaguês* é como dissemos, um dialecto regional, derivado ou variante do leonês, partilhado por outros autores do século xv e nos primeiros anos do xvi, e identifica a realidade cultural de uma época, de um tempo e de uma cultura, de um lugar, *de uma região*.

Uma região restrita atrás indicada, no seio de uma região mais alargada, entre Leão, Burgos e Salamanca, que abrange além das Tierras de Campos, uma área mais a sul, mais precisamente circundada por Benavente, Zamora, Salamanca, Ávila, Segóvia, Valladolid, e dentro desta região, as localidades de Tordesilhas e **Medina del Campo**, sendo esta última, na época, o maior centro económico de Espanha e um dos mais importantes da Europa, e portanto também um dos seus mais importantes centros políticos. Desta região fazem também parte, Madrigal de las Altas Torres, terra natal de Isabel de Castela a Católica, localidade a sul e muito próxima de Medina del Campo e Arévalo onde se estabeleceu e viveu a mãe de Isabel de Castela, outra localidade com residência habitual da família. Esta é em resumo, a região onde Isabel cresceu, foi educada e passou a maior parte da sua

15 Osório Mateus, em *Visitação*, Quimera Editores, considera que *é invenção de artistas dos séculos xv e xvi, usada por autores contemporâneos de Gil Vicente*, e como esta ideia está generalizada, escrevemos algumas linhas sobre o assunto, pois nós não podemos concordar com aquela opinião, pelas razões que a seguir expomos.

16 Sobre a ideia divulgada desde o romantismo de um carácter rústico na intervenção falada do *vaqueiro*, que ainda é aceite por Osório Mateus, trataremos ao longo do texto.

vida. Em 1476, Isabel reuniu as suas primeiras Cortes em Madrigal, talvez as mais importantes do seu reinado, e viria a morrer em 1504 em Medina del Campo.

Segundo López-Morales e Sánchez Sevilla, ainda hoje há vestígios desse dialecto junto da fronteira portuguesa, a sul de Zamora, na serra de Gata, Cidade Rodrigo, etc.. A região é ainda a região de origem de João II de Castela, pai de Isabel de Castela e de Henrique IV, o impotente, junto de quem a irmã Isabel viveu durante alguns dos anos de infância.

O saiguês aparece na Corte de Henrique IV, na segunda metade do século xv, através de Gomez Manrique, e segundo nos foi dado perceber pelas leituras realizadas, Isabel além de ser a Senhora da região, foi em tenra idade educada na Corte de Henrique, em Benavente e Toro (Sayago), depois de passar a infância em casa da mãe em Madrigal de las Altas Torres.

Isabel a Católica, é a mãe da rainha de Portugal, Maria (e da anterior Isabel), que também fala usando esse mesmo dialecto, afinal o dialecto da região onde foram criadas, onde cresceram e se educaram, aprenderam e conviveram.

Este dialecto, o saiguês, é na época, e no momento, a língua em que fala o Poder, é a linguagem dos poderosos da Península Ibérica, é a linguagem dos *pastores* da região, dos *pastores* da *Cabaña Real*, o poder económico de Castela. Daí que a cultura também se manifeste nesse idioma, o que não quer dizer que Gil Vicente copie este ou aquele, ou vice-versa. Junto do Poder, os autores escrevem usando a linguagem do Poder, e os *pastores* são o Poder na Península Ibérica.

Como afirmámos, no *Auto da Visitação* a linguagem do *vaqueiro* não se apresenta rústica, embora a utilização de alguns termos, quando menos entendidos, o possam fazer crer. Além disso, parece-nos que a linguagem utilizada não será um saiguês *puro*, mas uma – **linguagem da rainha** – mistura com o português. Quando Gil Vicente apresenta uma *linguagem rústica*, sabe fazê-lo de forma eficaz, como veremos noutros Autos (em *Fé*). No *Auto da Visitação* não o faz! Utiliza a linguagem da *classe social* que detém *de facto* o Poder na Península ibérica.

Lembramos ainda que esta é a época em que se estabelecem e estabilizam as línguas Europeias, em especial prepara-se a normalização da escrita e surgem as gramáticas... A maioria das línguas europeias está em formação, o impulso vem também da recente invenção e expansão da imprensa, a publicação impressa das primeiras gramáticas. Depois de um primeiro ensaio por Leon Battista Alberti, com a sua *Gramática da Língua Toscana*, a obra de António Nebrija, a gramática de Latim e a *Gramática sobre la lengua Castellana*, que é a primeira gramática que *de facto* serviu de modelo para as outras línguas europeias, foi publicada em 1492. Em 1502 não terá ainda atingido os seus efeitos sobre os utilizadores da língua, como é o caso das rainhas de Portugal, então já crescidas, fora da idade escolar, e o mesmo se aplica a todos os cortesãos destes anos e destas mesmas regiões. As grandes obras literárias em castelhano, as de maior divulgação, ou são muito recentes, como por exemplo a *Comedia de Calisto y Melibea*, *La Celestina* (1ª Ed. 1499), ou ainda não foram publicadas impressas, portanto sem divulgação, como o *Amadis de Gaula* (1508). E são elas (estas e outras) que, com os seus *dons* e o vo-

cabulário, transferidos para os textos mais comuns, vão exercer a maior influência numa distribuição, estabilização e desenvolvimento mais uniforme da língua castelhana. Não foi por acaso que o castelhano assumiu uma supremacia sobre as outras línguas, foi uma consequência daquelas e outras publicações, além da Escola de tradutores de Toledo – onde o castelhano foi usado como uma língua comum entre diversos eruditos europeus – e, sobretudo, do grande impulso dado por Cisneros promovendo e criando escolas em quase todas as localidades para o ensino da leitura e escrita desta língua em Espanha.

As publicações literárias com utilização do vernáculo local, a imprensa, assim como as gramáticas e os romances de cavalaria, como Juan de Valdés sublinhou alguns anos mais tarde, constituíam o melhor meio para a educação dos povos (o nacionalismo crescente), unificação e progresso das várias línguas nacionais, e de facto assim veio a suceder, tal como a publicação das obras de Lutero serviram para a unificação e expansão da língua alemã.¹⁷

Além disso, queremos sublinhar que Gil Vicente parece-nos ser um observador atento e muito experiente, na altura em que escreve esta peça tem mais de 35 anos, talvez mais de 40 anos: a sua idade estará, exactamente entre os 35 e 44 anos, pois no *Auto da Festa* que data de 1528, e cuja acção se desenrola no ano de 1527, é o único texto que conhecemos onde o autor faz referência à sua idade, dizendo que tem então mais de sessenta.

Gil Vicente regista nos autos, o falar (a dicção) das personagens, pela estrutura dos versos, pelo vocabulário e pela fonética que observa. Assim, aqui no *Auto da Visitação*, o autor utiliza muito possivelmente, o falar habitual, mais comum, da rainha Maria, mulher de Manuel I, utiliza a língua e os termos habituais da rainha e do seu séquito castelhano, oriundos da mesma região de Castela. E acreditamos que a *linguagem* utilizada por Gil Vicente (na sua fonética expressa no texto), por ser uma imitação da linguagem usada pela rainha Maria, não será de um dialecto saiaaguês corrente, mas uma deformação já com aproximações ao português, dado que a rainha havia quase dois anos que estava em Portugal, pelo que consideramos mais correcto que se mantenha o texto conforme original mais antigo (ed.1562).

Gil Vicente nunca se refere a estes pastores (*Visitação*), como se fossem *pastores rústicos*, como pudemos constatar, nem o protagonista, o *vaqueiro*, se expressa utilizando uma *linguagem rústica*, como acontece em *Fé* e em alguns outros autos, o carácter *rústico*, o *próprio termo*, não tem lugar no *Auto da Visitação*.

17 O mesmo se irá passar, mais tarde, com a língua Portuguesa, em 1536, com Fernão de Oliveira, mas mais apropriadamente em 1540 com a gramática de João de Barros. Neste aspecto, são de sublinhar as obras do início do século xvi, de Gil Vicente, Bernardim Ribeiro, Sá de Miranda, o Cancioneiro de Garcia de Resende, mas em especial, as obras de João de Barros, muito mais divulgadas na época, nomeadamente o seu romance de cavalaria, hoje classificado como da série tipo *Amadis de Gaula*, a *Crónica do Imperador Clarimundo*, de 1522 ou 23. São hoje dignos de enaltecer aqueles que tiveram a coragem de escrever na sua própria língua, seguindo o exemplo de Dante e de Petrarca, uma das características mais importantes do humanismo moderno (e renascentista), como viria a sublinhar anos mais tarde Juan de Valdês. Todavia, foram esses os autores menos divulgados no resto da Europa, e exactamente por isso, porque a língua portuguesa era praticamente desconhecida, mesmo dos próprios intelectuais portugueses.

Encontramos por vezes referido um carácter *rústico* do vaqueiro, pelo dialecto e alguns dos termos utilizados por Gil Vicente, dando apenas como justificação o uso do *dialecto saiaгуês*, e o uso de palavras como, *cabaña* ou *abrigado*. Palavras estas que, se não fossem também termos do dialecto regional saiaгуês, poderiam muito simplesmente corresponder ao modo como a rainha, o rei, ou toda a Corte Portuguesa, designavam a sua velha casa, este *abrigado*, no castelo de São Jorge, que está a ponto de ser abandonado pela Corte, o que viria a acontecer entre finais de 1504 e 1505, pois em Outubro de 1505 a Corte habita em Santos-o-Velho uma residência junto ao rio, para onde se deslocou alguns anos antes do Palácio Real da Ribeira estar concluído, dado o estado de degradação a que tinha chegado o Paço da Alcáçova. Ou, de outro modo, servir ao autor do Auto, para evidenciar o contraste desta casa perante a perspectiva de um novo palácio já em construção, o Palácio Real da Ribeira que segundo se dizia pouco antes do terramoto de 1755, juntamente com a ópera então acabada havia sete meses, era um dos palácios mais belos e ricos da Europa, era um palácio que ainda hoje alguns autores confundem com um outro, o Palácio dos Corte Real, também chamado Palácio da Ribeira.¹⁸

Porém, a *cabaña*, como antes constatámos, é uma palavra vulgar, mais *erudita* que rústica, é um termo da língua castelhana, muito comum na época, fazia (e faz) parte do vocabulário *pastoril erudito* próprio da península ibérica, alargando-se seu uso a Aragão (se a sua origem não estiver em Aragão), usado para referenciar uma estrutura autónoma, como que organização empresarial, do mundo *pastoril castelhana*, em Espanha.

A palavra *cabaña* é ainda hoje utilizada em muitas actividades da sociedade espanhola, sensivelmente com o mesmo sentido de então. A *cabaña* era, naquela época, uma espécie de *empresa*, uma organização económica vocacionada para a produção de lã, e por arrastamento, de leite, queijo, carne, ou outros produtos que, pelos campos permitiam rentabilizar a ocupação dos homens com a pastorícia, a exploração de colmeias em diversas regiões (mel), etc., uma riqueza conseguida com a divisão racional do trabalho, uma autêntica organização fabril industrial, uma organização idealizada pelos pastores, para a produção lã e exploração de todos os derivados que com aquela ocupação pudessem ser obtidos.

Repetindo, a *Cabaña Real* era o conjunto de todas as *cabañas* da Mesta de Espanha, organizadas numa estrutura instituída séculos antes, e que no século xvi, representa o Poder económico aliado ao poder dos Reis Católicos, a Mesta cujo Presidente ocupa o cargo de membro mais antigo do Conselho Real, o governo da Espanha dos Reis Católicos.

Um *abrigado*, neste contexto *pastoril castelhana*, é um dos vários lugares que nas *cañadas*, serviam para abrigar o gado, e todo o *fato* (a bagagem logística da

18 Na Ribeira de Lisboa, existiram dois palácios designados *Palácio da Ribeira*, um, o primeiro, era o Palácio Real da Ribeira, o outro posterior, ainda resistiu ao terramoto e maremoto de 1755, era o Palácio da Ribeira dos Corte Real, os senhores do *Senhorio de Canadá*, uma região e localidade de Tavira, Algarve, – os Corte Real, João Vaz Corte Real que descobriu (1476?) e deu o nome do seu *Senhorio* àquela região da América do Norte – palácio que ficava situado na zona que hoje é o Cais do Sodré, e que veio a servir de Residência Real após o referido terramoto.

cabaña), durante as noites e os períodos de trabalho – tosquiias, matanças, etc. – passados em zonas de pastagem apropriadas. Queremos salientar que, na época, as cabanas dos pastores contratados eram designadas por *choças* em português.

Gil Vicente está a usar a *metáfora pastoril castelhana*. Esta *cabaña* é aquele conjunto de gente – a família real e a nobreza portuguesa – e respectivos *arrieos*, que ali está no *abrigado*, junto dos donos do gado, tudo o que constitui a sua segurança, o seu abrigo contra as intempéries e a sua defesa de piores tempos que se adivinham. Esta é a *metafórica cabaña real* onde o autor não sendo um dos *vaqueiros*, será todavia, como Encina, e como ele próprio a si se refere no *Auto Pastoril Castelhana*, um *chapado zagal*.

Este *Auto* não nos parece ser, portanto, o *monólogo de um vaqueiro*, ou o *monólogo do vaqueiro*! Além de tudo o mais, devemos respeitar sempre o autor, qualquer que ele seja, e muito mais Gil Vicente que tem sido tão mal tratado. A obra tem por nome *Auto da Visitação*. E devemos ainda observar que: se nem sequer ainda o soubemos entender, porque é que nós pretendemos estabelecer correcções ou simples alterações, por mais pequenas que sejam?

Concordamos plenamente com Osório Mateus quando em *Auto da Visitação*, diz que: *A designação de monólogo corresponde a um modo romântico e tagarela de considerar as artes. Valoriza os versos conservados de uma sequência do auto e não compreende que há outros materiais a recordar. Não dá conta do teatro e censura o corpo, espaço e tempo.*¹⁹

O objecto do Auto – pela trama

O *objecto* do *Auto* como dissemos é *uma Visitação*, tal como ficou expresso na didascália de *Pastoril Castelhana*. Uma *visitação* que, deve ser entendida em todos os sentidos laicos da palavra, assim como temos estado a desenvolver ao longo destas linhas, porque nos parece que foi isso que Gil Vicente criou no *Auto*. O *sentido da peça* está por isso ligado à *acção de visitaçào*, figurada com todos os significados envolvidos, e com a *reviravolta* expressa perante a família real e depois imposta pelo *colectivo* na segunda intervenção do coro. Com o *êxodo*, após a confirmada *reviravolta* pelo coro, impõe-se a ironia, fazendo entrar em cena uma suposta realidade com que termina a peça, e nela devemos considerar as ofertas, pela sua tipologia, como uma continuidade da *metáfora pastoril*, pois que outras ofertas poderiam levar os mais baixos representantes da classe *pastoril*, *vaqueiros* e *porqueiros*: a ironia de um regresso ao passado, exposto pelo tipo de ofertas, as apropriadas aos *senhorios* do país.

¹⁹ Pior que a designação de *monólogo*, é a tradução realizada por Afonso Lopes Vieira, que além de não se ter apercebido do carácter do *Auto*, nem sequer se deu ao trabalho de verificar a tradução de cada uma das palavras do texto, como *cabaña*, *abrigado*, *rascones*, etc..

O que Afonso Lopes Vieira escreveu em português nada tem a ver com o *Auto da Visitação* de Gil Vicente e não deve (porque não o podemos admitir) ser utilizado como uma tradução. Além de que consideramos que esta obra não se deve (nem pode?) traduzir.

A estrutura sequencial

Como observámos, a *visitação inspecção* sucede até à primeira intervenção do coro, o que corresponde ao prólogo, e que este, na verdade, expõe o objectivo da inspecção, verificar o nascimento do príncipe, constatando os factos e benefícios daí derivados, concluindo o prólogo com: *Digo, que nhuestros cabritos, dende ayer ya no curan de pascer* (60).

Como já referimos, a quadra que se segue são os versos que o vaqueiro dirige ao coro, tal como no teatro grego (o exército), que é constituído pela guarda real presente no salão. E após o verso (sinal) *todo el mundo se alvoroça*, é o coro que, juntamente com o vaqueiro, canta os seis versos a seguir, da estrofe que mudou de estrutura, o que, como no teatro grego, indica a intervenção do coro, que aqui se expressa pela *memória colectiva da sociedade* presente.

O episódio que se segue é constituído pelos elogios à ascendência do príncipe, o que se processa em dois quadros distintos, no primeiro faz-se o elogio da Corte Castelhana na sequência do que vem sucedendo no Auto, e no segundo quadro, já com a forma diferente das estrofes, dá-se a *reviravolta*, o elogio da família portuguesa presente, depois é o desencadear da segunda intervenção do coro, contrariando a vontade do vaqueiro, que apresenta a *pressa com que está*, como justificação da recusa em dar *cuenta de su generacio*. E em confronto com esta atitude, é o coro que intervém, e agora destacando bem a sua atitude e a sua força, como evidencia a diferença formal na rima, única no Auto.

Por fim surge o êxodo, que se divide em dois quadros: um primeiro em que o vaqueiro introduz o mundo real na peça, realçando os trinta ou mais companheiros e caracterizando a sua vinda como a prestação de homenagem que se vai seguir, na forma de uma outra *visitação* (medieval e *senhorial*), sublinhando a regressão política do país; no segundo quadro fecha a acção voltando aos acontecimentos iniciais, lembrando que as acometidas dos rascões contra si, se poderão repetir para com os outros *pastores*.

Pelo que observamos na peça, e neste resumo concluímos, para o público (a nobreza) da época, *o essencial* ficou abrangido com as duas intervenções do coro, e aquele episódio da reviravolta entre aquelas actuações, pois é aqui que se realiza a *celebração* do facto de haver um herdeiro em Portugal e *enaltece* toda a Corte na nobreza das famílias que lhe deram origem.

Contudo, para Gil Vicente – e para o público de outras gerações – o essencial está bem melhor situado em todos os preliminares, razão pela qual o prólogo é constituído por mais de metade dos versos da peça. O prólogo divide-se em cinco ou seis quadros importantes: no primeiro quadro o vaqueiro protesta contra os impedimentos à sua entrada, exprimindo a sua revolta, e a força, reafirmando a punhada que deu a um dos rascões, discurso que lhe serve para justificar o alvoroço causado, pelo qual apresenta uma suposta antecipação do que faria com um equacionar de previsíveis acontecimentos; no segundo, deixando para trás o que

aconteceu, olhando para o espaço amplo onde se encontra (o *abrigado*) decide aproveitar o ambiente, observar e satisfazer-se com as coisas tão belas que vê, desloca-se e observa, todavia perante o esplendor da riqueza sente-se amachucado e lastima-se por isso mesmo; no terceiro, agora caminhando em direcção à rainha, expressa a sua admiração pelo esplendor da Corte (e cortesãos), ao ponto de duvidar se estará no lugar certo, exclama a sua admiração por tal *cabaña*, por tal *organização e gente* que a compõe (Portugal), tão notável de memória, de tal modo que considera a Corte portuguesa a glória principal do paraíso terreno; no quarto, expressa a razão da sua visitação, explicando que foi mandatado pelo Conselho da sua Aldeia para que, sem demoras (a pressa final), se certificar do nascimento do herdeiro. Perante a rainha reconhece-a e assinala que, pelo que vê, a criança já nasceu; no quinto quadro, que se divide em duas partes, na primeira faz o elogio da rainha Maria, e apesar de desconhecer a Corte portuguesa (como se sabe pelo decorrer da acção), contrastando, faz saber que já antes conhecia a rainha, pelo verso, *más mucho que dantes era*, e depois, passa a dirigir-se ao príncipe, pula de regozijo e questiona o recém-nascido; por fim num sexto quadro, que constitui uma sequência do anterior, faz o elogio do príncipe dirigindo-se ao público, dirigindo-se à nobreza presente na Corte portuguesa.

Como dissemos, de seguida o vaqueiro dirige-se ao coro para desencadear a sua intervenção sobre a glória de Espanha.

Sobre a reviravolta

A *reviravolta* dá-se mais exactamente entre os versos 80 e 81, neste último inicia-se o elogio da ascendência portuguesa do príncipe. Contudo, numa peça sem peripécias, num *drama* (tragédia ou comédia) simples, o *mythos* apresenta sempre certa *continuidade na acção* (Aristóteles).

Após a primeira intervenção do coro, o enlace refere-se a Castela e a Isabel, e portanto na segunda estrofe, a sextilha completando o sentido da quadra anterior fala do reino de Espanha (ao *montão* deles) e da ascendência real de Fernando de Aragão, *que de tal rey procedió / el más nobile que nhació* (o príncipe). Contudo, Gil Vicente prepara a *reviravolta* com esta sextilha, e como a seguir se vai referir ao rei de Portugal e à ascendência portuguesa, deixa o leitor (mais o público) com a dúvida: estará o vaqueiro a referir-se a Manuel I ao reino de Portugal?

A resposta à questão só pode ser dada pela *acção* quando o vaqueiro chega ao momento de pronunciar aquelas palavras da sextilha (75-80). Se as palavras são dirigidas pessoalmente a Manuel I ou não! Pela nossa concepção, por todos os nossos trabalhos já realizados, pela *acção dramática* e pela *estrutura do texto* do Auto aquela sextilha refere-se ao reino de Espanha (montão de reinos) e ao rei Fernando de Aragão: *Su perdón / no tiene comparación!*

Só depois – numa *reviravolta* – o vaqueiro dirige-se directamente a Manuel I, ao príncipe e a sua mãe: *Qué padre! Qué hijo, y qué madre!...*

O enlace em que se processa a *reviravolta* apresenta uma forma diferente, é composto por duas quadras em vez de uma quadra e um sextina. E termina com um verso especial, que Afonso Lopes Vieira não quis considerar nem em tradução nem no original, na sua fantasiada interpretação do *Auto da Visitação*. Paulo Quintela na sua interpretação mantém o verso...

Juri a san Junco, santo!

Para concluir o elogio do príncipe, e da ascendência portuguesa, mais uma vez Castela está presente, este *san Junco* é tradição popular – um pseudo santo – trata-se de uma invenção popular castelhana a quem se faz juras, votos, ou de quem se espera algo. Por consequência, é uma expressão popular utilizada amiúde. A sua introdução no *Auto da Visitação*, serve para o *vaqueiro* garantir uma apreciação que faz do príncipe vendo nele uma figura com boa aparência, ou talvez melhor, com uma boa genealogia, filho de boas famílias, a expressão pertenceu ao vocabulário popular pastoril castelhano.

Todavia, o *sentido da expressão* ainda nos parece duvidoso pelas referências que encontrámos na literatura da época.²⁰ Trata-se da *figuração* de uma jura, que está no acordo com a Igreja, para escapar à acusação de blasfémia, ou a juramentos em vão, a questão é ainda tratada no século XVIII, em *Doutrinas Práticas...*, pelo padre jesuíta Pedro de Calatayud.

Dos *objectos* no *Auto da Visitação*

São múltiplos os *objectos* que o autor introduz no *mythos* do *Auto* para construir as suas partes significativas formulando o conteúdo da peça. Entre os *objectos* mais importantes distinguimos dois grupos: os *objectos* presentes e os ausentes.

Os *objectos* presentes são: (1) a *família* a quem se dirige o *vaqueiro*, o príncipe João o terceiro (recém-nascido), o seu pai, rei Manuel I, e a mãe, rainha Maria, (*qué tias!*) as tias Leonor e Isabel, e (*qué aguëla*) a avó Beatriz; (2) o espaço – a que se refere o *abrigado* – onde acaba de entrar e que o deslumbra, pelo que contém e pelo tipo de frequência, pelas pessoas presentes; (3) as coisas belas (pintura, tapeçaria, espelhos, etc.) com que se deleita e que se enquadram naquele espaço; (4) a gente da Corte portuguesa presente (a nobreza), as pessoas que dão corpo e organização à *Cabaña* (Portugal) que toma pelo paraíso na terra e, que no momento, cumpre todas as glórias de Espanha ganhando um herdeiro, um senhor para este *Senhorio* que o *vaqueiro* visita; (5) a guarda real que o acompanha desde que entrou e o envolve parcialmente – só assim ele poderia ter entrado – deixando a sua frente em aberto, e que intervém como Coro quando o *vaqueiro* se lhe dirige para desenca-

20 Encontrámos esta expressão em Juan del Encina, praticamente igual, *juro a san junco santo!* Gil Vicente usa a mesma expressão, com outra forma: *San Junco sagrado*, em *Purgatório*.

Como dissemos, a *expressão* é popular e faz parte do vocabulário pastoril. Surge ainda em *La Lozana Andaluza*, como *voto a san junco que a éstos yo los haria pagar mejor!* Na *Farsa del Sordo*, atribuída a Lope de Rueda: *San Junco santo según se me entruēja*. E ainda em Miguel Cervantes, em *La Elección De Los Alcaldes De Daganzo: Que no me suenen bien esas palabras: “quiera o no quiera el cielo”*; por *San Junco...*

dear a primeira intervenção, *Todo el ganado retoça, / toda lazeria se quita...*, pois que, *Com esta nova bendita / todo el mundo se alvoroça!*

Entre os *objectos* ausentes distinguem-se aqueles que constituindo referências feitas no Auto têm nele uma interferência *directa* (na acção) e *significativa*, que são: (1) os trinta companheiros que pretendem entrar para homenagear o príncipe e que, por suposto, com o vaqueiro tinham provocado o alvoroço; (2) os mandantes da guarda real (os rascões) que são o obstáculo à entrada do vaqueiro, provocando a sua ira, e uma entrada forçada com uma punhada a um deles; (3) as ofertas que trazem para o recém-nascido e subjectivamente a sua tipologia.

Entre os *objectos* ausentes – referenciados – com interferência *indirecta*, mas muito *significativa*, encontramos: (1) o seu Conselho e Aldeia (a Mesta, o Poder de facto em Espanha) de quem recebeu o mandato para a visitação; (2) de forma subjectiva, a grande glória de Espanha (unida), pela ascendência do príncipe; (3) e objectivamente, a grande Corte castelhana e em especial Isabel a Católica, como também Fernando de Aragão e todos os seus reinos; (4) os avós em geral, de pai e mãe, porque o faz após referir o pai e a mãe da criança; (5) o povo em geral, o gado que se liberta de preocupações com a novidade bendita; (6) de forma subjectiva e com forte força emocional, a ascendência portuguesa do príncipe, a casa de Avis e a sua glória, garantia da independência deste *Senhorio*, a *Cabaña* (Portugal, textualmente nunca é designado).

Da forma ou do poema, da *acção dramática* e do *mythos*

No *Auto da Visitação*, como em qualquer dos autos de Gil Vicente, estamos analisando uma peça de teatro, *uma acção*, ou o que é o mesmo (sinónimo ainda em *direito*): *um auto*. Uma *acção teatral*, pois o *auto* contém espectáculo, não um poema recitado perante uma assistência, como terá sucedido em certas ocasiões, em serões culturais da Corte portuguesa.

Aqui em *Visitação* onde a forma da *acção* não está sujeita a quaisquer condições, a forma do texto está integrada na *acção*. Em qualquer dos autos de Gil Vicente, a forma do texto, assim como toda a expressividade envolvida na sonoridade e não apenas a textual, assim como todos os momentos de silêncio, muitas vezes longos, fazem parte integrante da *acção dramática*, portanto, o *discurso* das personagens, está sempre primorosamente enquadrado na *acção*, e só nesse contexto pode e deve ser analisado o texto das suas peças.

O próprio ritmo da intervenção da personagem vai ser muitas vezes alterado. A expressão da sua voz vai estar sujeita a muitas modificações durante a actuação, detectáveis no modo como realiza a sua entrada em cena, como se manifesta inicialmente, e depois, como direcciona a sua atenção para o ambiente, para os objectos e para as diferentes pessoas presentes, e mais ainda pelo modo como *actua*, pelo *seu modo de agir*. Haverá momentos em que a expressão do conteúdo da mensagem obrigará a modificações na estrutura formal da expressão dramática, e por consequência, na estrutura dos versos e das estrofes.

Gil Vicente ao longo das suas obras, vai encontrar (encontrou) sempre vários modos de manifestar alterações dramáticas no ritmo, com reflexo na forma de expressão e na *acção dramática*, tal como a introdução de momentos de silêncio, de um contraste, ou de um choque verbal ou cultural, deformações estruturais no texto, no ritmo, ou na fonética, ou na rima, que nós queremos considerar perfeitas em termos da *acção*. Aqui neste auto, realizou através mudanças no ritmo do texto e na sua estrutura formal (nas estrofes), e a juntar a isso, foi também a interrupção do discurso da personagem, em diversos períodos de silêncio, a par da deslocação progressiva da personagem numa dada direcção, com paragens para demorada observação do ambiente, dos objectos e pessoas presentes, figurantes e público, ou através de um pulo sonoramente activo, prevenindo o público desse espectáculo, para se dirigir depois ao príncipe em pretendido diálogo, questionando a figura da qual não vai obter resposta senão na imaginação dos presentes.

No Teatro de Gil Vicente, em especial, o conteúdo da obra, aquilo que o autor pretende comunicar com ela, com a *acção dramática* construída a partir de um *mythos* engenhosamente criado, determina a *Acção Teatral*, e esta orienta a forma como se cria, se constrói e formula tudo na peça, onde o Texto (que é sempre incompleto) como *texto dramático* que é, apenas se completa com a Música e todos os outros sons intervenientes, com todo o Visual da encenação, dos cenários aos figurinos, luz, cor, etc., etc., com o movimento activo das personagens e o seu agir e exprimir, a sua fala, grito, choro, riso, etc., etc., em suma, completa-se com todo o *desenho* geral da *acção dramática* e do espectáculo.

Uma análise literária de qualquer auto de Gil Vicente, que aqui não terá lugar, tem de ter em consideração, que o *Texto* da *acção* – do *drama* – de uma peça de teatro não está isolado, e não pode ser analisado senão no contexto em que se apresenta, representa, com os restantes elementos expressivos com que se apresenta, e na convergência da *acção dramática* que se formula, e ainda com a *acção teatral* que com eles se realiza e determina, tendo sempre em consideração a cultura e a *época* em todos os seus componentes.

Hoje, a percepção, compreensão, juízo e avaliação da obra teatral de Gil Vicente tem de ser feita quase exclusivamente pelos Textos das suas peças, ele conseguiu que, com apenas essa parte da sua obra pudéssemos reconstituir e restaurar grande parte do seu significado e conteúdo, exactamente pelo carácter e pela expressão dramática do texto das personagens, pelo ritmo imposto, pelas variações na estrutura formal, etc.. O mesmo não podemos nós dizer da sua obra musical e do seu génio plástico e cinético. Nestas áreas do seu Teatro teremos muito mais a reconstruir e essa reconstrução será sempre mais infiel ao seu autor.

Mas os textos dos seus autos não são, nunca poderiam ser, independentes da *acção teatral*, do espectáculo, e portanto não são exactamente poemas, mesmo que possam incluir os mais belos poemas da língua Portuguesa ou Castelhana. Os textos por si só deixam a *acção teatral* incompleta e a *acção dramática* ilegível por falta daquela, até mesmo imperceptíveis na maioria dos casos. Será apenas como uma das partes integrantes da *acção teatral* que os textos dos autos devem ser ana-

lisados, apenas como tal, repetimos, devem ser literariamente analisados como uma das partes que integram as peças de teatro. As análises que realizámos não são literárias, não queremos de modo nenhum abordar aspectos filológicos, literários ou linguísticos, ou outros da *família das letras*, analisamos os textos enquanto elementos constituintes de uma *acção teatral*, e apenas enquanto tal, com o único objectivo de assim reconstituir a *acção dramática*, perceber a sua forma, entender o seu conteúdo e captar o seu sentido e significados últimos.

Os textos dos autos de Gil Vicente são sempre bastante condensados, tal como podemos também observar em muitos outros autores clássicos, além disso estão enriquecidos com muitas referências ao contexto ideológico, político, social e histórico, à época em que as peças foram criadas. As suas peças são sempre dirigidas a uma elite inteligente e culta, a uma vanguarda muito bem informada, por estas razões sempre se apresentam complexas para a análise.

Este carácter do seu teatro está bem presente neste seu primeiro auto, contudo – porque os seus textos não são independentes da *acção* – sem a *acção* que determinou os textos, eles mantêm encoberta a *acção dramática* da peça, deixando que o *mythos* nos escape, ou que as mensagens e conteúdos envolvidos nos textos permaneçam em estado latente, quase imperceptíveis, dissimulando assim o seu impacto histórico e o seu valor artístico.

Os seus textos têm de ser lidos e entendidos versículo a versículo, e todas as suas palavras devem ser ouvidas tal como foram escritas (fonicamente), o ritmo da fala tem de ser captado (no início, por experimentação), a dicção do actor, e leitor, deve de ser articulada e pausada, intercalando momentos de pausa mais alongada, para que seja dado tempo ao ouvinte, leitor, de perceber e perceber a forma, *reflectir e entender o seu conteúdo e significados*, tendo em conta o autor e todo o seu contexto ideológico, político, social, histórico e cultural. Depois, os múltiplos sentidos dos seus versos, e por fim, *ver* (um tal ver interiorizado, inteligível) na leitura realizada, a *acção teatral* (o espectáculo), que lhe permitirá alcançar então a *acção dramática* que na peça se desenrola. E então, descobrir o *mythos* que lhe deu origem.

O leitor, apenas por uma leitura – para se aperceber dos conteúdos e mensagens do autor – tem de reconstituir a *acção teatral*, em princípio, tal como foi representada na época em que a peça foi escrita, recriando o contexto ideológico, sociopolítico e cultural que levou à sua criação. No estado actual das investigações, as repetições da leitura, e na leitura, são obrigatórias e fundamentais para a análise e compreensão das obras.

Nas obras de Gil Vicente não há quaisquer ornamentos formais, nenhum verso está a mais! E em alguns casos faltam versos, por vezes muitos (subtraídos pela censura dos reis e inquisidores religiosos), e porque cada um desses versos faz parte de um todo, da *acção dramática*, incluindo a letra das cantigas, há que repetir e ensaiar as possíveis *leituras*, vendo as diferenças da que nos surge na aparência. E tanto quanto possível, devemos encarar deste modo todo o texto de um auto, bem como os cantos, danças, músicas, cenários, figurinos, adereços, etc..

Da intriga, a invenção de Gil Vicente – o enredo (a aparência)

Permitam-nos, a nós também, apresentar uma pequena conjectura...

Esta *Visitação*, seria uma apresentação pública do herdeiro da Coroa, estaria destinada aos elementos das Cortes, dos representantes das cidades nas Cortes de Portugal, pois a Nobreza, terá já antes prestado a sua vassalagem, o seu beija-mão habitual, e agora os cortesãos assistirão com certeza à *Visitação* para testemunhar e dignificar este acto dos representantes dos *Conselhos das Aldeias* (cidades), em nome das suas populações, *os pastores que entram no final...*

O *público* é a nobreza, são os cortesãos que estão presentes, mas que não estão por dentro da trama ensaiada para acontecer, não sabem o que se vai passar, não foram preparados para assistir ao acontecimento, vai ser uma surpresa: uma *acção teatral* que se vai desenrolar! Possivelmente só o rei, a família real e a guarda real, *aqueles que vão actuar*, estão conhecedores do segredo.

Uma boa surpresa feita aos súbditos da Corte é a norma dos *momos*. Na época, *surprender* os cortesãos com *algo espectacular* era comum nas Cortes da Europa, a *diferença* da surpresa que foi introduzida por Gil Vicente reside no *temor trágico* (alvorço) seguido da *catarse na reviravolta* de uma *acção teatral*.

O que não estando aparentemente registado no texto, daí se conclui

Na *Visitação* os representantes das populações, pelo menos os representantes das aldeias (cidades) com Conselhos organizados, das cidades com representação nas Cortes (no auto são 30, ou mais, dois representantes por cidade, daria 15 ou 16 cidades), vêm prestar o devido reconhecimento e obediência ao seu futuro rei. Na *acção*, há que demonstrar que a satisfação no país é enorme pelo nascimento do príncipe herdeiro, que a ansiedade em o manifestar, ultrapassa os limites do tempo necessário de espera, em que a Corte se prepara para receber os representantes dos *Conselhos de aldeia*.

Há um aglomerado de gente às portas do Paço, mas não é gente qualquer, é gente como a figura representada pelo protagonista, são vaqueiros e porqueiros, pastores, representantes das aldeias que esperam ansiosamente pela manifestação da sua alegria junto da família real, são companheiros na espera, na alegria, na ansiedade (nas Cortes), companheiros da suposta figura na personagem principal, o *pastor* que consegue forçar a entrada e entrar. E não é gente qualquer porque vêm com as diversas ofertas que não são pessoais mas dos povos, e que são, por isso, produtos característicos de cada região que representam, das regiões do país por onde foram delegados pelos respectivos Conselhos de Aldeia (cidade).

Enquanto se mantém esta situação de espera ansiosa, gera-se uma algazarra, barulho e protestos por força da *acção* dos guardas. Os beaguins impedem-lhes a entrada porque ainda não chegou o momento, ou a hora marcada para a cerimónia. Há alvorço com barulho intenso e despropositado! É tal a algazarra que provoca

um certo temor e inquietação no salão do Paço. Entretanto, os distúrbios tornam-se demasiado ruidosos e, pela sua intensidade aumentam o *temor* nas pessoas presentes no Salão (no público). A proximidade e o avanço ruidoso da alteração pronuncia mais o *temor* que se abeira do *terror*, sentindo-se no *público* presente um sentimento incómodo e desagradável. Teme-se que alguma desgraça possa vir a suceder, a situação parece de perigo crescente, pois está ali o herdeiro do trono de Portugal, e alguma coisa, ou alguém, não se sabe com que intenções, vem-se aproximando da porta a toda a força, e quase de repente, pelo temor no lado de dentro assiste-se ao silêncio, e um silêncio também do outro lado da porta...

A estranheza causada pela falta de uma pronta reacção dos responsáveis pela segurança, e até um estranho silêncio do rei, também *actor*, figurante e cúmplice na tramóia, espectador das atitudes e reacções do *público*, tinham provocado uma grande expectativa perante a situação que lá fora se vinha desenrolando, e que já havia provocado um silêncio absoluto no Salão, e portanto na *acção dramática*, pondo fim ao murmurar habitual que sempre se ouve e é proveniente de conversas que os presentes trocam entre si, e que nos momentos anteriores a este primeiro episódio se ouviam *no palco*, o salão da Corte de Manuel I de Portugal.

Deste modo, o autor teria conduzido todas as atenções dos presentes no salão, incluindo a família real, para a porta de onde provinha a tal algazarra, preparando-se deste modo todo o *público* para a entrada da personagem principal, na figura de um pastor da Mesta, e assim para sua actuação.

O *temor* é originado por um espectáculo *realista*, quase ausente, tudo se passa lá fora, não se sabe bem o que é, a guarda não reage e mantém uma calma visível, mas não tem uma carga suficiente para que se converta em medo, a situação é de um *temor* estranho e incómodo. Não é hoje fácil (nem possível) a reconstituição de uma cena *realista* semelhante a esta, muito menos com a intensidade dramática que envolveu aquela assistência na situação descrita.

A conversão deste *temor* em *temor trágico*, vai ser realizada com a actuação do *carácter* do protagonista, ele é (será? Pensará o público!) um inspector Real (de Espanha) no exercício da sua actividade, um inspector que vem inspecionar a sua *Cabaña* (Portugal), ele próprio o deixa entender.

Expressamente referido no texto, actores (figurantes) e público

Para além deste burburinho que se passa fora do palco, que faz tanto parte da acção como o texto do protagonista, que atinge o *público* apenas por aquela *acção sonora* lá fora, Gil Vicente coloca no palco, pelo menos a família real, como *actores*, figurantes activos do seu auto. Da *Visitação* fazem obrigatoriamente parte figurantes, actores que desempenham os papéis de rei, rainha, criança, avó e duas tias, estes são os figurantes activos, que estão presentes e agrupados, são estes os indicados na didascália pelo autor.

Contudo, pela acção da personagem ao entrar, somos levados a crer, de acordo com a nossa análise, que no salão estarão presentes *outros figurantes*, o *público*

que referimos, a quem a personagem se dirige logo à entrada, que silenciaram o murmurar quando ouviram o barulho vindo do lado de fora. Estes, são para nós, no processo de análise da obra, os figurantes mais passivos, que na época, para o autor, apenas porque a peça se destinava a ser representada na Corte, constituíam uma amalgama de figurantes e público, mas como o autor nos indicará noutras peças, poderão ser apenas figurantes ou público. A estes se justifica o *vaqueiro*, pelo burburinho causado pela sua *entrada forçada*, dando assim início à sua intervenção e uma continuidade à *acção teatral*, ao espectáculo já iniciado com a algazarra. Para concretizar esta sua ideia, Gil Vicente criou uma encenação muito especial, onde nos transmite, como na época à Corte, *ao público* e aos figurantes em cena, esta realidade inventada de uma realidade feita.

Na verdade é *coisa nova* em Portugal.

A estruturação do *mythos*

No momento, a sua *Companhia de Teatro* é apenas ele próprio!

Há que acordar com o comandante da guarda real tudo o que se vai passar, e ensaiar com os beleguins uma acção inicial, previamente combinada com alguém da Corte. Naquela noite, a segunda depois do nascimento do príncipe, preparando o ambiente necessário à aceitação da mensagem que pretende introduzir na acção, Gil Vicente como organizador das festas, cerimónias, dirige-se ao rei e sua família para dar conta da sua ideia e obter a sua aprovação e as autorizações necessárias ao uso da Guarda real na planeada tramóia.

A acção inicial tem de ser barulhenta, demasiado barulhenta, de tal modo que se ouça suficientemente bem no salão, provocando um receio do desconhecido, do inesperado, instalando temor e estranheza, e o conseqüente silêncio e expectativa dos presentes, de modo a direccionar a sua atenção para a porta, de maneira que todos fiquem atentos e bem preparados observadores da personagem, do homem alvoroçado de que sentem a aproximação e que vai entrar. E que com o impacto da sua entrada sente necessidade de manifestar uma justificação para a algazarra, expressando a sua viva repulsa pelas dificuldades colocadas à entrada de alguém mandatado como representante da população para uma cerimónia já programada, tal como o comprovam os versos finais da sua intervenção. Assim, a suposta entrada dos trinta que estão lá fora, como a algazarra inicial, tanto como o texto do protagonista, também faz parte da acção da peça.

Então o protagonista, o próprio autor e actor, que se faz passar por um desses líderes de aldeia, simulando ser supostamente o primeiro deles a entrar no salão, inicia a sua actuação, antecipando a hora da recepção e forçando a entrada no local onde se realiza a cerimónia, entrando revoltado pelos obstáculos colocados à sua entrada, e quer justificar aos cortesãos a algazarra causada lá fora, dirige-se aos que estão mais próximos da porta...

Numa linguagem mais próxima, em prosa, poderia ser:

Valha-me Deus!..., sete arrepelões me pregaram à entrada..., mas..., eu dei uma punhada a um dos rascões! Porém, se tal soubesse não teria vindo..., ou, tendo vindo, não tinha entrado..., ou tendo entrado..., eu decerto teria encontrado alguma forma para que ninguém me magoasse.

Nas duas últimas estrofes da peça, concretizando o espírito e o conteúdo deste auto, Gil Vicente coloca *o vaqueiro* dando seguimento à cerimónia programada.

Pois, afinal o autor é ele mesmo o mestre de cerimónias da Corte portuguesa, e portanto, nas suas funções específicas, terá tido toda a liberdade para preparar esta *acção teatral*, para aquela cerimónia obrigatória, e que possivelmente terá sido proposta à rainha e ao rei, logo na segunda noite após o parto, como um projecto a realizar na cerimónia de apresentação pública do príncipe herdeiro.

Na sequência deste episódio, da actuação do protagonista, no prolongamento da *Visitação* realizada por representantes das povoações, o autor transmite-nos que esta sua obra trata especificamente desta cerimónia de *Visitação*, e para o confirmar assim a intitulou. Porque, note-se que, os outros trinta ou mais que aí estão fora, esperam a sua vez, a sua entrada enfileirada, um a um, ou dois a dois, devem apresentar-se perante o herdeiro, porque como o primeiro, são pastores, vaqueiros e porqueiros, líderes, mas também companheiros, companheiros que representam Conselhos de Aldeia, das aldeias tal como o protagonista *quer, ou pretende estar em representação do seu Conselho e Aldeia. Ficaram ali atrás uns trinta companheiros, porqueiros e vaqueiros..., e ainda creio que são mais. E trazem para o recém-nascido e ilustre, mil ovos e leite aosadas, e um cento de queijadas.... E trouxeram queijos, mel..., o que hão podido.*

Estes trinta companheiros não constituem pessoal da sua Aldeia, não são gente que o acompanha a ele com ofertas, porque se assim fosse, seriam apenas o seu gado. Eles são vaqueiros e porqueiros como ele, como nos diz na didascália final, são **pastores** que, como ele, representam aldeias (cidades). Eles serão de facto os representantes das cidades nas Cortes portuguesas. Já não fazem parte daquela brincadeira, do fingimento do Teatro, mas fazem parte da cerimónia preparada pelo Mestre, fazem parte da encenação, e da realidade no mundo da época.

Na última estrofe o tom do discurso é de saída (êxodo) para dar continuidade à *acção teatral* planeada, é como que uma despedida, anuncia que os irá chamar mas teme (em fingimento) que lhes façam o mesmo que lhe fizeram a ele: *hão-de lhes arrancar os cabelos (...) ao entrar.*

Deste modo, o autor integra um acontecimento real numa inventada realidade, construindo a peça com a própria realidade, a Corte portuguesa, a Nobreza como *público*, os representantes das cidades nas Cortes em visitação, a Guarda Real em confronto, etc., assim na sua peça de teatro, o autor dá uma amplitude muito maior ao seu *mythos*, dando-lhe um sentido e significados mais abrangentes e universais. Será abusivo interpretar assim? O resto da obra de Gil Vicente o dirá!

Entre as cenas, após o prólogo e antes do êxodo, no aparente contínuo da actuação do protagonista, são as suas manifestações que vão indicar e diferenciar os vários episódios da peça, as actuações do vaqueiro que passamos a diferenciar:

1. Com uma firme repulsa narra o sucedido, justifica e escusa a algazarra.

Após conseguir entrar no salão, nos dez primeiros versos apresenta uma cena confrontando alguém – um ou mais figurantes – ainda perto da porta, lamenta o sucedido depois de reclamar a recepção e justificar a imposição de força.

2. Manifesta a sua vontade de entrar e observar, depois o seu deslumbramento.

Enquanto avança pelo salão dando os passos necessários para se aproximar do local onde se encontram os reis e o príncipe, o protagonista pretende tirar todo o proveito cultural, manifestando um espanto inesperado pelo ambiente que observa atentamente, repleto de coisas ricas e belas.

Este simulacro de espanto e admiração vai dividir-se em duas partes.

a) Numa primeira, dirige-se aos presentes na sua globalidade, fazendo crer a presença da nobreza que, como era habitual, se dispunha de modo a deixar um espaço aberto entre a porta e o trono. Deste modo o autor coloca a personagem a comentar perante os figurantes o seu deslumbramento com o local, os objectos e as pessoas presentes, demonstrando a maior admiração pelo ilustre ambiente. Já que entrou, tem de aproveitar a ocasião e observar bem o esplendor e formosura, a ostentação da riqueza, ele sente-se embasbacado e ferido por tanta beleza.

b) Numa segunda parte, dirigindo-se já na direcção da rainha, sente-se perdido e deslocado no seu próprio estado de espírito. Com o norte perdido, está sem saber se estará no local que pretendia, mas tendo em vista o objectivo da sua deslocação, a sua *visitação à cabaña* para se certificar do nascimento do príncipe, gaba a *cabaña* (todo o ambiente humano, o elogio da nobreza) como sendo digna de imemorable glória, Portugal é um paraíso.

3. Já junto da rainha poderá então questionar a razão da sua visita. Diz o protagonista numa pergunta que ele próprio irá responder: *quero dizer a que venho, não diga que me detenho o nosso conselho e aldeia. Enviam-me cá a saber se é verdade que pariu vossa nobreza?*

A resposta é dada pela evidência imediata ao ver o recém-nascido, o ânimo prolonga-se no manifestar da sua satisfação.

4. Expressa uma glorificação da mãe, elogiando a sua lucidez e perfeição, que com o parto se ampliaram. Passa à conversação com o príncipe, e após um pulo de alegria pretende entrar em diálogo com a criança, pergunta-lhe se saltou mal, e simula a esperada resposta.

Um momento de franca vivacidade, pelo salto dado, pela pergunta, pela espera da resposta e pela justificação desta sua actuação de alegria fazendo desde logo a glorificação e o elogio do príncipe, num segundo quadro, onde garante a alegria de todos pelo desejado. E completa os elogios com um augúrio de abundância.

5. Um momento para a narrativa, a confirmação das glórias de Espanha dada por uma *consciência colectiva*. A estrutura da estrofe muda, como muda a forma e a elocução do texto – o texto agora é *declamado*, ou no mínimo, pronunciado em forma de recitação colectiva – e o discurso passa a ser narrativo...

A narração não é pessoal nem directa, não há narrador, o texto exprime-se por uma *consciência colectiva*, um coro portanto, conforme as regras do teatro grego.

Trata-se neste auto de Gil Vicente, de uma primeira intervenção do *coro*, como de um *coro do teatro grego*, de facto, talvez não exactamente como observamos nas peças de Sófocles ou Eurípidés, mas mais como Aristóteles o descreve na *Poética*.

Há até uma deixa de *comando* para desencadear a intervenção do *coro*: *todo el mundo se alvoroça*. Mas primeiro a declamação:

Todo el ganado retoça
13 *toda lazeria se quita*
con esta nueva bendita
todo el mundo se alvoroça.

...este *todo el mundo* é o sinal para todos os elementos do *coro*, a guarda real, o acompanharem declamando em *coro* a estrofe..., em *alvoroço*.

Oh qué alegría tamaña,
14 *la montaña*
y los prados florecieron...,
porque ahora se complieron
en esta misma cabaña
todas las glorias de España.

Na verdade o autor não descreve na didascália a intervenção de qualquer outra personagem, e muito menos de um *coro*, mas pensamos que isso é feito através da mudança na forma do discurso, primeiro passando à narrativa, e depois a alteração na estrutura formal da estrofe, o que para o autor do auto, se lhe afigura como uma evidência que dispensaria quaisquer outras informações complementares. Pois, afinal, mais ninguém iria ler os seus apontamentos.

Verifica-se aqui que Gil Vicente leu atentamente o filósofo da *Poética*, pois conta com a leitura erudita e inteligente do leitor do seu texto, como do público. Segundo Aristóteles, *o artista consegue uma peça de melhor qualidade quando é o público que realiza o reconhecimento, seja a identificação das personagens por conhecimento do seu carácter ou pelo pensamento expresso, e não porque se identifiquem a si próprios ou por transportarem sinais ou símbolos para o efeito.*

A identificação do *Coro* terá de ser *evidente* para o especialista em encenação, mais do que para o leitor.

Os tradutores das peças gregas também se depararam com o mesmo problema, pois a intervenção do *coro* muitas vezes só é detectável pela mudança formal na estrutura e organização dos versos, ou na estrutura rítmica dos próprios versos. Na tradução do grego para outra língua tais diferenças deixam de ser detectáveis, pelo que a indicação de que determinado texto pertence ao *coro* foi normalmente feita, mais tarde, pelo tradutor.

Quanto ao que não ficou expresso no auto, alguns sinais se conjugam para demonstrar esta nossa afirmação: (a) em duas situações a estrutura das estrofes é alterada de modo semelhante, são as estrofes 14 e 20; (a) em ambas as situações a

forma do discurso é alterada, passando a ser enunciado por uma *entidade colectiva*, consciência ou comentário do público; (c) e ainda em ambas as situações, essas estrofes encontram-se delimitando um sector onde se distingue uma transformação diferente, mas ainda mais significativa, na estrutura formal do discurso, em especial nas estrofes 17 e 18 (ver mais adiante); (d) em termos do sentido do conteúdo ou do significado do discurso, no primeiro caso, 14, exaltam-se as glórias de Espanha, enquanto no segundo caso, 20, enaltece-se a fama que deixaram os reis de Portugal com o nome João; (e) quanto às estrofes incluídas entre estas duas situações, são cinco: as duas primeiras com uma estrutura formal semelhante às restantes da peça, pronunciam ainda mais a glória de Espanha, sublinhando que se trata de Castela; enquanto que as três estrofes a seguir mudando a generalidade da estrutura formal e mudando o sentido da *acção*, evidenciam um texto mais vigoroso, vivo e espaçado, procedendo estas estrofes à *reviravolta*, passando o texto a enaltecer directamente a família presente, para incluir um grande *viva ao príncipe*, dando a entender que uma nova esperança renasce com esta criança; e a quinta e última estrofe escusa fazer o elogio da ascendência do príncipe, por falta de tempo devido à pressa em sair, prepara assim a intervenção do coro na estrofe 20 que, em confronto com a nega do protagonista avança com uma mais forte intervenção, sobrepondo-se à vontade do *vaqueiro*.

São simultaneamente mudanças conjugadas na estrutura formal, na forma do discurso, no seu sentido, no seu significado e conteúdo, trata-se portanto, da uma intenção que parte da vontade do autor, não nos parece haver aqui lugar a erros tipográficos, ou intervenções de terceiros, intencionais ou não.

Quanto à ideia estabelecida do estatuto do *coro no teatro grego*, permitam-nos algumas palavras. Nos termos das leituras por nós realizadas, verificámos que na opinião de muitos dos autores, a discussão sobre esta questão está ainda em aberto, nem nós a pretendemos fechar, mas em resumo, podemos dizer também pelas leituras realizadas, que na sua origem o coro representa a população, a polis, ampliando a *acção* que se desenvolve em cena para além do conflito figurado, por vezes, transportando para a realidade o que se desenvolve *no palco*.

No seu início, na Grécia antiga, o texto destinado ao coro constituía a parte principal do drama, onde se interpolavam alguns monólogos ou diálogos, mas com o desenrolar do tempo a tragédia desenvolveu-se, fixando-se no coro uma parte mais secundária do texto dramático, uma parte destinada ao comentário público. Existia uma forte ligação da *acção* dramática com o coro, que no teatro trágico grego, era formado por um grupo de actores, ou dançarinos mascarados que cantavam e dançavam, ou apenas declamavam, mas que se mantinham afastados do desenrolar da *acção*. Dispunham-se em rectângulo, próximo dos limites do espaço cénico, e tinham por função quase exclusiva, comentar o que sucedia na *acção* dramática, como o comprovam as tragédias de Sófocles e de Ésquilo.

O coro é muitas vezes considerado como um espectador ideal, que prepara e serve as emoções sentidas pela audiência, e portanto não se lhe atribui o estatuto de actor. Ou, também expressa na *Poética* por Aristóteles, outras vezes encontramos a opinião de que o coro, como nas tragédias de Ésquilo e Sófocles, é um verdadeiro actor, uma personagem, *actor colectivo idealizado*.

Sabemos que ao coro competiam diversas funções: (a) se personagem da peça podia exprimir opiniões, fornecer conselhos, colocar questões, e até ter uma parte mais activa na acção, competindo-lhe criticar ou enaltecer valores de ordem social e moral; (b) se espectador ideal ou voz da consciência colectiva, da opinião pública, reagia ao desenrolar dos acontecimentos e comportamento das personagens, agindo tal como o autor da peça previa que fosse a reacção da audiência à sua obra, acrescentando-lhe assim a função de impulsionador da emoção dramática, reforçando o que está a ser representado, as ideias que se pretendem transmitir, e ao mesmo tempo promovendo quebras, espaços de silêncio e reflexão na acção, a fim de conduzir o público a reflectir sobre o que se vai desenrolando na peça.

Em *Visitação* o coro surge como que numa ressonância de uma consciência colectiva, como já a descrevemos, a clareza da intervenção do coro está na forma expressa no texto escrito – que serve para recordar – na sua estrutura, impressa através do seu sentido e significados, confrontados com todo o resto do texto, sinais que concorrem em simultâneo para o demonstrar: a estrutura formal das estrofes, a forma na expressão do texto, a narrativa de uma entidade, que não no indivíduo, alargando assim o sentido do texto que ultrapassa o sujeito do discurso, e sobretudo porque se exprime na forma de uma *consciência colectiva*.

Serão os guardas, a guarda real presente no salão, primeiro os que entraram, ainda (segurando) acompanhando o *vaqueiro*, que formam um cordão mais atrás e acompanham *em coro, ecoando* os versos destinados à intervenção do coro.²¹

Com a intervenção do coro, é tempo de nos referirmos ao conteúdo essencial desta obra dramática, que aqui se evidencia. O saiaaguês, língua em que o *vaqueiro* se exprime, encaminha para a manifestação da ideia base do conteúdo, a exaltação do Poder de Isabel a Católica, do Poder da Espanha, e a evidência da continuidade desse Poder com o nascimento do herdeiro, garantindo a descendência no futuro responsável por esta *Cabaña*, o senhor deste *senhorio*, Portugal.

A *acção* é uma crítica sublime que à primeira vista passa despercebida: o rei Manuel I de Portugal, actor figurante, é uma figura muito secundária entre os que são vangloriados pelo nascimento do príncipe, e não é Portugal que é enalticido, mas toda a Espanha, na Coroa de Isabel, a Católica com uma glorificação evidente e privilegiada do reino de Castela, Portugal não é sequer referenciado.

Em contrapartida, o rei já gozou de um prazer diferente que lhe foi oferecido pelo autor, assistindo ao temor e expectativa dos presentes na primeira parte da acção, temor perante um impasse em que a guarda real se mantém alheia à crescente balbúrdia, tendo assistido depois, e em situação privilegiada também, às reacções do público no desenlace que se vem realizando com a actuação do actor, de Gil Vicente. Uma tramóia pregada ao *público* com a cumplicidade do rei, talvez

21 O primeiro caso da intervenção do coro, poderia considerar-se com mais uma estrofe que no segundo caso, pois as estrofes 13 e 14 constituem uma *expressão de um discurso colectivo*. Mas, de um modo mais restrito, consideramos que são duas as estrofes destinadas ao coro, a primeira serve a exaltação de Espanha (14), e a segunda (20), após a reviravolta de sentido na intervenção do *vaqueiro*, o coro vai enaltecer Portugal, sublinhando uma desejada esperança com o príncipe, novo rei.

para com isso lhe tornar imperceptível a outra tramóia pregada ao rei, esta, por uma sublime ironia criada pelo autor.

As surpresas aos convidados, os jogos e as cumplicidades entre o organizador das festas e o Poder, são muito comuns nas Cortes Europeias, o mesmo acontece, exactamente na época, com as cerimónias realizadas por Leonardo da Vinci para o duque de Milão, Ludovico o Mouro, como é exemplo a *feira dos Planetas*, ou daquela em que surge de repente *um homem mecânico, um robot*, com grande *susto*, surpresa e admiração de todos os presentes. Ou ainda o *Leão Mecânico* feito para o rei de França que surpreende os convidados ao entrar em movimento, e depois, ao ser tocado no dorso se abre e mostra as armas do rei. Leonardo segue também a tradição da criação dos engenhos e mecanismos que se impõem pela sua grandiosidade e invenção, que também era costume na Corte portuguesa, como o demonstram algumas descrições de festejos com João II de Portugal, como *Cavaleiro do Cisne*, e de Manuel I em 1500.

6. Talvez a parte mais importante da acção se possa subdividir em vários momentos muito ricos em expressividade, dada pela mudança de ritmo e dicção, momentos que têm como objectivo sublinhar este conteúdo planeado, mas ao mesmo tempo de o apontar como consequência natural da gloriosa linhagem real do príncipe herdeiro (daí também a sua ilustre grandeza), mas também dos erros anteriores causados pelo Rei, e daí portanto a situação *trágica* em que está o país, pois em causa poderia estar também a sua independência.

Continuando o que foi transmitido pela primeira intervenção do coro e dirigindo-se à rainha, a personagem conclui o elogio à grande Corte castelhana e todo o reino a montão. É uma continuação do que foi expresso pelo coro, mas agora num discurso mais directo dirigida à rainha Isabel e depois a Fernando de Aragão. Todavia, logo a seguir, ao passar ao elogio do pai surge a reviravolta com a mudança da estrofe – mudando a sua forma, muda também o ritmo da acção e da dicção – é o momento da mudança para um outro *destino*.

O elogio é agora dirigido – com outro ritmo – aos pais, avós e tias, o que leva a novo elogio do príncipe, manifestando a esperança neste futuro rei.

15 *Qué gran placer sentirá
la gran corte Castellana...
quan alegre, y quan ufana
que vuestra madre estará!*

16 *Y todo el reyno a montón....
Con razón,
que de tal rey procedió
el más nhoble que nhació...
Su pendón
no tiene comparación!*

[a reviravolta no continuo de um drama simples]

17 *Qué padre!... qué hijo!... y qué madre!...
Oh qué agüela, y qué agüelos!...
Bendito Dios de los cielos
que le dio tal madre y padre...*

18 *Qué tías, que yo me espanto!...
Viva el príncipe llogrado!...
Que él es bien aparentado,
juri a san Junco, santo.*

19 *Si me ahora vagara espacio,
y de prissa no viniera,
jure a nhos, que yo os diera
cuenta de su generacio.*

7. Com a *reviravolta*, a segunda intervenção do coro, na estrofe seguinte, vai-se exprimir sublinhando a fama pelo valor da herança, a grandeza da Casa de Avis, e por consequência, sublinhar de novo, pronunciando que uma nova esperança renasce, e que este príncipe saiba seguir os passos dados pelos reis anteriores com o mesmo nome, João I e João II de Portugal.

Para a segunda intervenção do coro é válido o que já dissemos para a primeira, a sua dicção tem a forma declamada, e é também evidente o seu carácter narrativo assumindo um papel de *consciência colectiva*, é uma esperança que renasce com o nascimento deste príncipe... Esta segunda intervenção do coro fica aquém da primeira por falta de uma preparação (13), mas a sua entoação será firme, a elocução será agora de esperança e por isso mais forte.

*Será rey don Juan tercero...,
y heredero
de la fama que dexaron,
enel tiempo que reynaron,
el segundo y el primero,
y aún los otros que passaron.*

8. Para concluir, é preciso construir a retirada, o êxodo, e este é preparado para se inserir no contexto em que surge a peça, e desse modo dar continuidade à acção da Cerimónia concebida, a *Visitação*, a personagem ao retirar-se dá entrada aos restantes pastores, como se indica na didascália final: *Entraram certas figuras de pastores e ofereceram ao príncipe os ditos presentes...* Tal como o protagonista, estes *pastores* estão a figurar os respectivos representantes das populações, dos seus Conselhos de Aldeia, ou talvez das *Irmandades de Pastores*, serão uns trinta, ou pouco mais, possivelmente, na época, na primeira representação são, *de facto*, e na realidade, os representantes nas Cortes das mais importantes povoações do país, das cidades (aldeias), que têm o privilégio e a obrigação de se apresentarem na Cerimónia, e neste caso, na *Visitação*.

Contudo, concretizada a *reviravolta*, e sublinhada, com a intervenção do coro, processa-se uma mudança subtil nesta *visitação*. Esta toma agora a sua forma mais retrógrada, onde neste *Senhorio* (Portugal) os seus súbditos (figurados pelos membros das Cortes de Portugal) entregam ao seu senhor (ao rei e seu herdeiro) a melhor parte dos seus produtos, pagando assim a respectiva *jugada*. Assim, com o realmente sucedido, Gil Vicente formula a sua ideia, concretizando o *mythos* – a figuração da realidade – com o próprio acontecimento do mundo real, fazendo deste (fornecendo-lhe estatuto simbólico), uma figuração universal da realidade.

Com esta cena final, imposta no êxodo para dar continuidade à sua peça, Gil Vicente introduz a ironia na sua forma superior, com o objectivo de nos deixar a sua visão de Portugal com os *senhorios*, com a *reforma dos forais* levada a cabo por Manuel I com os *forais novos*.

Torna-se evidente que neste auto nada é feito em cima da hora! Na verdade, se exceptuarmos o *Auto dos Reis Magos*, ou mesmo sem excepções, todos os autos de Gil Vicente são trabalho de profundo planeamento, esforço criativo e engenho construtivo, realizando figura a figura, verso a verso. Nenhuma das suas peças é tão simples como à primeira vista possa parecer...

Sobre o sentido e significado desta *acção dramática*

Vejam os como se realiza e constrói conscientemente a *acção* do auto.

Gil Vicente define com todo o primor (um termo do seu agrado), o espaço ou lugar, o tempo e a *acção*. A *acção* trata da perpetuação, sustentação do Poder no início do século xvi em Portugal, uma das potências europeias que protagoniza a expansão europeia para além do território estritamente europeu, a primeira nação a atingir e navegar no hemisfério sul, criando a tecnologia necessária e resolvendo cientificamente, questões fundamentais das ciências náuticas da época que desde sempre afugentara o homem de ir mais além.

Em verdade a *lei das três unidades*, não existiria na época, segundo podemos ler no prefácio de Maria Helena Pereira à *Poética* de Aristóteles, Ed. Gulbenkian, 2004, só a partir da tradução de Castelvetro (de 1570), se consagrou *erradamente* tal *lei* nas leituras de Aristóteles. A *Arte Poética* de Horácio e depois a tradução de Castelvetro, sedimentou o *erro* durante séculos. Hoje, pensa-se que apenas a *unidade da acção* constitui, para Aristóteles uma regra.

Contudo, resumindo ao essencial, ainda assim, verificamos aqui nesta primeira obra de Gil Vicente a *unidade da acção, lugar e tempo*:

- a **unidade da acção**, uma *Visitação*, a sustentação e perpetuação do poder;
- o **lugar**, Portugal, o Palácio Real, no Salão do trono da Corte Portuguesa;
- o **tempo**, a duração da sessão de *Visitação*, muito específica, no ano de 1502 (parte de um dia), onde se assiste à perpetuação do poder nas mãos das famílias mais poderosas, e aceite pelas cidades pelos seus representantes nas Cortes.

Para construir a sua peça, Gil Vicente coloca a Corte na *acção*, no *palco*, com a presença dos principais familiares do príncipe recém-nascido aí reunidos, não ocasionalmente, mas porque se vai realizar uma *acção de Visitação*. Os membros da Corte estão preparados para receber os representantes nomeados ou eleitos pelas populações das cidades, que lhes vem prestar a devida obediência, trazendo ofertas em géneros ao seu Senhor; ou para receber os inspectores da *Cabaña Real* de Castela. Como em muitos outros autos, as várias mensagens fundem-se numa mesma forma multiplicando-se em aspectos específicos no conteúdo da peça.

Podemos supor – afinal o que temos lido sobre Gil Vicente não tem passado de suposições, e o que vamos apresentar não interfere com a obra, nem com a sua leitura ou interpretação – portanto, conjecturando, que a nobreza já terá prestado a vassalagem devida, que terá realizado o *beija-mão* momentos antes, e que depois disso teremos a Visitação, uma *surpresa* preparada para a nobreza, o público.

O acontecimento real, o que vai acontecer de facto em Julho de 1502, ao autor, Gil Vicente, pouco importa, porque ao criar a trama para a sua obra, o importante é o que vai ficar no seu auto, *a acção*, o *mythos*, aquilo que ele, autor, vai construir como *realidade de facto* da *acção dramática*: o *mythos* da *acção de visitação*, o acontecimento posto como âmago da sua peça. E é aí que está o novo Teatro, *nesta invenção do acontecimento* está a criação artística. Esta invenção apenas na sua *forma aparente*, a fantasia criada, se confunde com a realidade, mas *de facto*, configura no seu conteúdo a realidade histórica da época.

Lembremos as palavras de Aristóteles na *Poética*, quando faz a *distinção entre o historiador e o poeta... Daí que a poesia, a arte seja mais filosófica e de maior dignidade que a história, posto que as suas proposições são mais do tipo universal, enquanto que as da história são apenas particulares.*

O verdadeiro Poder não está onde muitos julgam, e escapa mesmo a muitos que se consideram a si próprios poderosos. Gil Vicente mostra-nos um Poder em expansão na Península, transmite em *Visitação* que Manuel I de Portugal é apenas o *Maioral da Cabaña* que é Portugal, no momento mais um *feudo* da Espanha de Isabel a Católica. Portugal é apenas um dos *Senhorios* da Península Ibérica, da Espanha, como frisa o protagonista, um *Senhorio* cujo Senhor é um Rei, e cujo descendente será o Senhor deste *Senhorio*. Nada mais que um *Senhorio!* E neste sentido, com a reviravolta, a *visitação* na sua fase final corresponde mais a uma imagem retrógrada, aquela que está a ser imposta com a reforma dos forais.

Na didascália diz-se que o *Auto da Visitação* foi representado (apresentado) na segunda noite após o nascimento do príncipe João. Se assim foi, então esta nossa interpretação está correcta, pois naqueles tempos não se poderia prever o sexo da criança antes do nascimento, nem se podia prever o dia em que havia de nascer, e portanto, nunca poderiam estar presentes representantes devidamente mandatados pelos *Conselho de Aldeia*, muito menos trinta ou mais ainda. Como também seria impensável que esses trinta companheiros iriam entrar pelo quarto da rainha.

Será então uma *nova invenção*, como Gil Vicente irá designar as suas peças...

Então todo este auto, e qualquer das suas partes, é apenas uma possibilidade, uma simulação de um momento, fingimento, um projecto de *uma peça de Teatro a realizar, ou pelo menos realizável...*

Contudo, se pelo inverso, o que se diz na didascália não corresponde ao que se passou, se o auto foi (também) representado quando do momento da apresentação pública do príncipe herdeiro, no momento (outro) que antecedeu a entrada dos representantes das populações, para a prestação de obediência (vassalagem ou *visitação*), então esta nossa interpretação está, do mesmo modo, ainda correcta.

Porém, nós acreditamos que o que consta da didascália está correcto, que Gil Vicente, na segunda noite do nascimento do príncipe herdeiro terá apresentado e recitado, mas não encenado este seu *Auto da Visitação*. Terá apresentado, mas apenas como projecto para a cerimónia de apresentação pública do herdeiro da Coroa, que o projecto terá sido aprovado pelo rei, e que o *Auto da Visitação* terá tido a cumplicidade deste para conter a guarda real, e até fazê-la participar no coro, podendo-se desenvolver a acção dramática projectada sem a intervenção *da segurança* real, e que *a peça terá sido representado na devida altura no Salão da Corte*, perante todo o séquito habitual, conforme o seu plano.

Terá havido um grande sucesso na encenação, a surpresa causada pelo temor, o ambiente dramático provocado pelo alvoroço e algazarra ocasionada, o silêncio, receio, temor e expectativa entre o público cortesão: intriga e impacto angustiante, e depois o desenlace, com uma excelente actuação do actor, a catarse.

A indicação dada na didascália ficou por isso registada para sublinhar o facto que o auto terá sido criado – imaginado e escrito – em menos de um dia. Isto é, que ao fim do primeiro dia em que recebeu a notícia do nascimento do herdeiro, Gil Vicente em apenas um dia, tinha já planeado uma cerimónia sempre prevista, agora com uma nova invenção, e criado uma peça de Teatro para ser apresentada.

Esta eficiência, assim demonstrada, vai ter como consequência o pedido de uma nova *acção* meses mais tarde, quando da representação do *Auto Pastoril Castelhana*, no Natal desse mesmo ano, quando, no final da representação lhe pedem uma nova peça de Teatro para o próximo *dia de Reis*, e que treze dias depois será representada, evidenciando o autor esse facto na própria peça, fazendo gala das suas capacidades e demonstrando a sua veia poética também com o encadear das estrofes.

Um resumo político de *Visitação* – 1502

No essencial, o Auto enaltece (1) a garantia da independência de Portugal, o nascimento de João, em relação à recém criada Espanha unificada (onde, em projecto, Portugal já tinha tido um lugar, com Afonso filho, João II de Portugal, e depois, Miguel da Paz, filho de Manuel I), e cujo futuro governante, neto dos Reis Católicos, será Carlos de Habsburgo, os seus pais estavam em Espanha desde o início do ano (1502) para serem jurados sucessores de Isabel e Fernando pelas Cortes de Castela e pelas Cortes de Aragão.

Carlos era também neto do imperador da Alemanha e sobrinho de Margarida de Áustria sua filha, que em aliança com os reis católicos, e em programa estabelecido de comum acordo com os banqueiros da Alemanha e da Flandres, os Fugger, preparavam, por via de uniões familiares dos governantes (casamentos), uma unificação da Europa realizada com o sentido de alargar o domínio Imperial.

O Auto sublinha (2) os confrontos do Poder, da Cultura e da Riqueza: a) pelo Valor e Poder dos pastores – a classe mais poderosa da Península, em termos políticos e económicos – que em Espanha dominavam o Conselho Real; b) pela linguagem do Poder – *regional* – usada, o saiaçuês, com uma leve mistura de português; c) pela riqueza, e riqueza artística – os objectos belos – da Corte portuguesa; d) o sublinhar da histórica independência de Portugal pelo evidenciar da geração de monarcas que a tinham garantido; e) sem deixar de elogiar o Poder da Realeza, pela grandeza de Castela e pelos avós comuns dos príncipes João e Carlos.

Contudo, (3) o Auto é bastante crítico em relação à situação política de Portugal de então: (a) colocando os governantes portugueses submissos em relação à Grã Corte Castelhana, dos Reis Católicos; (b) sobretudo valorizando o papel de Isabel a Católica no governo de Espanha (pastoril, língua, elogios, etc.).

A língua (e idioma) na acção dramática do Auto da Visitação

Se há coisas intraduzíveis *Visitação* parece-nos ser um desses casos, a linguagem e o vocabulário utilizado faz parte do *universo pastoril* de Espanha, da classe mais poderosa que detém o Poder em Espanha, e é neste *universo linguístico* (uma forma *ideal* do social, económico e político) que se enquadra o *universo metafórico* criado por Gil Vicente, sem estes dados – que temos exposto até aqui – todas as *metáforas* ficam ilegíveis, e sem elas a *acção dramática* fica imperceptível.

Conhecem-se duas tentativas de tradução para a língua portuguesa, a primeira de Afonso Lopes Vieira que destrói completamente a peça de Gil Vicente, a segunda de Paulo Quintela, que fez uma tradução com maior rigor, todavia, com os erros da *Cabaña* (empresa), do *Consejo* (da Mesta de Pastores), da *Aldea* (a Espanha – Península ibérica), além de outros de menor importância, transforma a peça noutra coisa, deixando de corresponder à obra de Gil Vicente. Em último caso, porque sem a imposição que coloca a linguagem do Poder, e de todo o *seu universo*, – o *mythos* (o outro lado da *metáfora*) – a *tradução* fica sem o sentido que foi dado pelo autor à sua obra de *Arte dramática*, e o sentido – o sentido que se formula na forma de uma obra de Arte – constitui, pela forma que alcança, o seu principal valor.

A forma do texto da peça escrita em saiaçuês, suposto ser o idioma original da peça, foi restaurada por José Camões²² que respeitando rigorosamente o texto original, de 1562, faz as devidas anotações quando corrige a fonética para o saiaçuês. Um trabalho importante na medida em que nos permite envolver na fonética do *universo linguístico* que deu origem ao *mythos* criado por Gil Vicente.

22 José Camões, *Gil Vicente 1502, Visitação, Pastoril Castelhana*, ed. EDR, 2002.

Contudo, pelas constantes deformações da fonética do saiaguês (que José Camões muito bem anotou), parece-nos que Gil Vicente privilegiou a linguagem da rainha Maria²³, a mãe da criança – no seu modo de falar – que, na época, já devia pronunciar algumas das palavras em português. Parece-nos que isto mesmo é sublinhado pelo autor do auto quando, de modo persistente, umas vezes escreve **nho**, outras **ño**, outras ainda **no** (aportuguesando a pronúncia), e a mesma passagem ao português se dá com algumas outras palavras.

Uma passagem pretendida ao domínio português faz também parte do *mythos* deste Auto como já tivemos ocasião de expor, contudo, lembramos que numa encenação que não pretenda dar o rigor da época, o principal é que se entenda que o *vaqueiro* (representante do Poder de Espanha), fala a linguagem do Poder em Espanha, com a pronúncia da rainha Isabel, e que essa linguagem já está contaminada pela pronúncia portuguesa da rainha Maria.

O importante é que a linguagem do *Auto da Visitação* faz parte do seu *mythos*, da *acção dramática* da peça e que, por isso, ela não é traduzível – para português – a não ser para uma terceira língua e com os respectivos condicionamentos.

Deste modo, na nossa transcrição do texto da obra, optámos apenas por actualizar o texto em aspectos gráficos e, em alguns casos pontuais que nos pareceram óbvios, assinalar a acentuação do saiaguês seguindo o trabalho de José Camões, noutros casos preferimos manter o texto dado pela edição de 1562, a mais antiga que se conhece.

23 Como referimos a linguagem da região da rainha Isabel a Católica e suas filhas.

Auto da Visitação

O *Auto da Visitação* trata do Poder, do controlo e perpetuação do Poder no início do século xvi, na aparência do Poder em Portugal e na Península Ibérica, mas *acima de tudo* trata do Poder numa Espanha em formação, dominada por Castela, a nação que já naquela época tinha adquirido uma grande hegemonia e se preparava para dominar a Europa.

Em Portugal, Manuel I logo após ser aclamado rei, restaura um regime de poder baseado na nobreza *senhorial*, restaurando os senhorios e criando novos (com os *forais novos*), oferecendo privilégios a uma nova fidalguia que se multiplica por aderência ao Poder. Uma fidalguia pouco culta e sem grandes princípios éticos, que recebendo as rendas atribuídas sem dar nada em troca se instala ou junto da Corte, ou no sul de França ou em Veneza.

Manuel I, logo nas suas primeiras decisões, contrariou a política de centralização do Poder Real iniciada por João II de Portugal, uma política semelhante à que se concretiza em Castela (e em toda a Espanha), levada a cabo por Isabel a Católica que pôs fim aos senhorios e reduziu a nobreza no seu património confiscando terras ou, noutros casos, adquirindo-as. Manuel I seguiu uma política inversa, uma política retrógrada em vez de uma política progressista.

Agravando mais ainda a situação, Manuel I submete-se por completo à política dos Reis Católicos, casa sucessivamente com duas das suas filhas, e casará uma terceira vez, com uma neta, em 1518 com Leonor de Áustria, irmã mais velha de Carlos de Habsburgo.

A construção de toda uma Europa Imperial, através da política de casamentos, foi um projecto estabelecido em Augsburg pelo banqueiro Jacob Fugger com Maximiliano de Habsburgo, e deste com os Reis Católicos (Filipe e Margarida de Habsburgo, casam com Joana e João de Castela). Um pouco mais tarde proliferam os casamentos de outras filhas e descendentes com os vários governantes europeus. Teria como consequência uma concertação, por vassalagem ou obediência, dos reis europeus a um Imperador, e uma obediência está a ser ensaiada: Manuel I de Portugal cede por sistema à vontade de Castela, com os casamentos, com a expulsão dos judeus, com tratados de confederação, etc..

O reino de Portugal, à semelhança de outros reinos, caminha para se transformar num novo tipo de *feudo*, governado por esta nova forma de Poder Real submetida a um Poder Imperial, tal como acontece nos romances de cavalaria que se irão publicar e multiplicar, como por exemplo, *Tirant lo Blanc*, *Amadis de Gaula*, *Palmerin de Oliva*, *Primaléon*, etc..., em 1522 a *Crónica do Imperador Clarimundo*, o que de algum modo exprime correctamente a vida política e, sobretudo, as ideologias reinantes na nobreza realista, a classe que, apenas na aparência, domina a política internacional do século xvi. Devemos lembrar que num feudo ou num senhorio a política local (interna) sempre foi (em geral) deixada ao seu senhor.

Estamos em 1502, o rei português considera-se *o maior...*, o mais rico governante e o mais importante do planeta. Havia muito pouco tempo ainda, tinha enviado cartas aos reis católicos, uma dando notícia da chegada à Índia por mar de Vasco da Gama, em 1498, e outra sobre a posse das terras do Brasil, posto a descoberto por Pedro Álvares Cabral em 1500. Com a morte de seu filho, o herdeiro comum das Coroas de Portugal, Castela e Aragão em 1500, será Carlos de Habsburgo, nascido seis meses antes da morte de Miguel da Paz, que garante a Filipe e Joana uma descendência assegurada para a Coroa de Espanha. E no início de 1502 o

casal (Filipe e Joana) está na Península, onde são jurados nas Cortes de Castela e Aragão (em Maio 1502 em Toledo, Outubro em Saragoça) como sucessores de Isabel e de Fernando.

Carlos herdará a Coroa, e isto sabe-se poucos meses antes do nascimento de João terceiro de Portugal. A descendência de Manuel I ficou reduzida à Coroa portuguesa, mas para a família real, e *sobretudo para a nobreza portuguesa*, Portugal está em perigo, Manuel I está sem descendência, – o futuro está imprevisível – a nobreza portuguesa ficará sem protecção caso suceda a morte prematura do rei, pois havendo ainda em Portugal apoiantes de Jorge de Lencastre, filho bastardo de João II de Portugal, o mais provável seria que o preferissem e que este seguisse a política de seu pai, ou que se fizesse sentir a união com a Espanha, por Isabel de Castela querer impor o seu Poder em toda a Península.

O nascimento do herdeiro em Julho de 1502 é para o rei um motivo de exaltação pessoal e do reino, mas é sobretudo um motivo de alívio para a nobreza. A *nobreza portuguesa* teme Isabel a Católica, porque teme uma política semelhante à de João II de Portugal, teme perder as rendas nobiliárias, os títulos recebidos, teme perder os senhorios, aldeias desprezadas pelos *seus senhores* e terras rurais em que as populações continuam (*sob seu jugo*) sujeitas à jugada, a obrigação de entregar aos Senhores da povoação (da terra) boa parte dos seus rendimentos.

Estes temores da nobreza vão ser explorados por Gil Vicente com a cumplicidade do rei, da rainha, da família real e da guarda real do palácio, para dar prazer ao rei e família real. Estes vão poder assistir ao susto e ao terror produzido pelo *vaqueiro*, no espírito dos nobres presentes no salão (ou câmara da rainha), quando aí entrar à força um poderoso pastor, enviado pelo **Honrado Conselho da Mesta de Pastores**, o grémio mais forte do Poder económico de Espanha. O vaqueiro entra como representante da **Cabaña Real**, a **Mesta de Espanha**, cujo presidente detém maior Poder como membro do Conselho Real (nuestro Consejo), o governo de Espanha (Aldea), o governo de Fernando e Isabel os reis católicos. Contudo, o desenlace é satisfatório, com a certeza do nascimento do príncipe, dá-se uma reviravolta na acção dramática que, serenamente, produz a catarse nos presentes e os liberta de quaisquer receios.

O rei Manuel I nascido em Maio de 1469 terá 33 anos. Mas outros figurantes activos neste auto estão também presentes: as figuras da rainha Maria (tem 20 anos acabados de fazer) perto do berço do príncipe recém-nascido e do rei; as figuras da avó e duas tias, respectivamente mãe (Beatriz) e irmãs de Manuel, Leonor de 44 anos – a rainha velha, viúva de João II – e Isabel de 43 também viúva, duquesa de Bragança. Perto do berço ou com a criança ao colo estará a sua Ama de leite.

Além destes figurantes mais activos a quem a personagem principal se vai dirigir pessoalmente, haverá no mesmo espaço um conjunto de figurantes passivos – a nobreza portuguesa como público – que se distribuem pelo salão de modo a deixar um corredor entre a porta do salão (câmara) e o local onde se encontra a família real.

Do lado de fora da porta, talvez semi-coberta com um cortinado, figuram alguns guardas com as respectivas armas. O actor, (Gil Vicente), terá agora uma idade entre 35 ou 36 e 44 anos, pois pode ter uma idade muito próxima ou igual à de Leonor, vai provocar algazarra e forçar a entrada. Entra com firmeza mas sente-se ferido na sua dignidade.

Prólogo

O prólogo constitui a parte mais extensa da acção da peça, porque tendo apenas um actor, a sua intervenção será a de expor e caracterizar a acção dramática que se vai desenrolar...

A didascália inicial refere-se mais a outra peça que a este Auto.

A grande algazarra provocada lá fora gera no salão uma grande expectativa, fazendo do murmurar habitual das conversas um silêncio aterrador que direcciona a atenção de todos para a porta de onde vai entrar o protagonista.

(1e) O *vaqueiro* (um pastor caracterizado pelo *pastoril castelhano*) apresenta-se à porta... Entra e sente logo o incómodo e temor das pessoas presentes pela algazarra provocada com a *guarda real*, e constatando que também ele é responsável por isso, justifica-se perante os presentes – pode gesticular ao mesmo tempo que fala – direccionando a voz para a porta a seguir à interjeição, dando as costas aos presentes:

Pardiez!..., siete arrepelones ...

Todavia, logo ao terceiro verso exprime um sentimento de revolta e, voltando-se para aqueles que enchem o salão, dirige-se à generalidade dos presentes, ou a alguém em especial, mais próximo de si: *mas yo, di una puñada...*

(2e) A justificação do *vaqueiro* muda de tom ao exprimir o desagrado pelo tratamento humilhante de que foi alvo e da pancada que levou, afirmando que se tal soubesse nem teria vindo, que não são modos de tratar pessoas, e ainda menos um representante da Mesta:

Empero, si yo tal supiera (...)

(3e) Admite ter ultrapassado a ofensa e, ao segundo verso, do local onde se encontra abarca com a sua visão todo o ambiente do salão e dos que o rodeiam, movendo a cabeça em volta. Logo a seguir, dirige-se para o centro do salão, e avançando exprime com serenidade:

Mas andar..., lo hecho es hecho, (...)

Auto da Visitação

Gil Vicente

1502, Julho

Porquanto a obra de devoção seguinte [aqui refere-se ao *Auto Pastoril Castelhano*] procedeu de uma visitação que o autor fez ao parto da muito esclarecida rainha dona Maria e nascimento do muito alto e excelente príncipe dom João o terceiro em Portugal deste nome se põe aqui primeiramente a dita visitação por ser a primeira cousa que o autor fez e que em Portugal se representou, estando o mui poderoso rei dom Manuel e a rainha, dona Beatriz sua mãe e a senhora duquesa de Bragança sua filha, na segunda noite do nascimento do dito senhor.

E estando esta companhia assim junta, entrou um *vaqueiro* dizendo:

Vaqueiro **Pardiez! Siete arrepelones
me pegaron a la entrada,
mas yo, di una puñada
a uno de los rascones.**

1e

**Empero, si yo tal supiera,
no viniera;
y si viniera, no entrara;
y si entrara, yo mirara,
de manera
que ninguno no me diera!**

2e
5

10

(4e) Com maior regozijo e admiração, fica embasbacado ao ver tanta ostentação, e o discurso exprime a humildade que se ressentido de não poder alcançar tal nível, fala com sentido ferido e sofredor, crescendo a admiração pelo ambiente. Perdeu o regozijo inicial.

Rehuélgome en ver estas cosas..., (...)

(5e) Enquanto se aproxima dos reis, dirige a sua fala na direcção da rainha, exprimindo um sentimento de dúvida, se estará ou não no local certo... Depois o discurso exprime a desorientação total, causado pelo deslumbramento, beleza e riqueza do lugar: *Si es aquí, ...adonde vo?* (enganado na direcção).

(6e) Deslumbrado, exalta o discurso, torna-se firme e afirmativo, mas nos três últimos versos, abandonou o pasmo inicial. *Nunca vi cabaña tal...*, (...)

(7e) Já junto da rainha, livre da carga emocional da entrada e do espanto pelo ambiente, a expressão é coloquial e concentrada na sua missão, responsável, anuncia que não se pode deter senão no objectivo da sua presença, terá de prestar contas ao Conselho e Aldeia: *O que sea, o que no sea...*, (...)

(8e) Dirige-se à rainha, diz representar o Conselho da Aldeia – *envia-me* – e pergunta se já pariu. Expressão serena e interrogativa, esperando resposta clara e afirmativa: *Embíame a saber (...)*

Com o sinal da rainha e a presença da criança, o discurso evidencia a alegria, e levantando a voz com a interjeição, transmite a si próprio e aos presentes, a resposta sinalética da rainha em tom sereno embora ainda de exaltação.

Mía fe, si..., que vuestra alteza (...)

(9e) Elogia a mãe, expando com alegria e vivacidade. Em crescendo, relata

Mas andar!... Lo hecho es hecho!
Pero, todo bien mirado,
ya que entré neste abrigado
todo me sale en provecho.

Rehuélgome en ver estas cosas...
Tan hermosas
que está hombre bobo en vellas!
Véolas yo, pero ellas
de llustrosas,
a nhosotros son dañosas.

Fala à rainha:

Si es aquí, ...adonde vó?...
Dios mantenga si es aquí...
que yo nho sé parte de mí,
nhi desllindo dónde está!

Nunca vi cabaña tal!...
En especial
tan nhotable de memoria...
Ésta debe ser la gloria
principal
del parayso terrenal.

O que sea, o que no sea,
quero dezir a qué vengo...
nho diga que me detengo
nhuestro consejo y aldea.

Embíame a saber acá,
si es verdá,
que pario vuestra nhobleza?
Mía fe sí, que vuestra alteza,
tal está,
que señal dello me dá.

3e

4e

15

20

5e

6e

25

30

7e

8e

35

40

as virtudes, sublinhando que ela já assim era antes e agora muito mais.

Por suposto confirma que este **visitador** vem de Espanha. Uma sugestão de que o vaqueiro conhecia antes Maria de Aragão: *más mucho que dantes era*. Sabendo-se pelo início da peça que não conhecia o Paço Real e os seus objectos, a elogiada beleza e esplendor do local. *Muy alegre y plazenterá (...)*

(10e) Olhando a criança, exprime a alegria pelo herdeiro da Coroa: *Oh qué bien tan principal...* Antecipando a reviravolta ele é já um português. Pula de alegria exprimindo-se de forma viva: *Mi fe..., saltar quiero yo!* E dirige-se ao recém-nascido para obter dele a avaliação: *Eh zagal, / digo, dizi: salté mal?*

(11e) Comenta os sussurros do público pelo seu pulo, e manifesta os desejos satisfeitos pela excelência do príncipe.

Quién quieres que ño rebiente (...)

(12e) Antecipa elogios ao futuro rei, com um augúrio de bom governo afirma que todos deviam dar gritos de alegria: *Oh qué rey tiene de ser!* Com firmeza justifica, que a juventude (popular) não precisa mais ser conduzida ao pasto (pascer): *Digo que ñuestros cabritos...*

(13e) Celebra uma esperança de independência – todos se sentem livres, soltam-se as amarras – andam alvoroçados. A forma da fala serve o conteúdo e de deixa à intervenção do coro: *Todo el ganado retoça (...)* todo el mundo se...

[CORO – Glória de Espanha]

(14e) Já quase em confronto com o **visitador** (português) e com entusiasmo, – muda tom e ritmo pela alteração na estrutura – o Coro canta as glórias de Espanha e enaltece o seu Poder, que afirma e exprime com a devida força:

Oh qué alegría tamaña, (...)

Muy alegre y plazentera,
muy ufana, esclarecida,
muy prehecha y muy luzida...,
más mucho que dantes era.

Oh qué bien tan principal,
universal,
nhunca tal plazer se vio.
Mi fé, saltar quiero yo!
Eh, zagal!
Digo: dizi, salté mal?

Quién quieres que ñho rebiente
de plazer y gasajado
de todos tan desseado,
este príncipe excelente.

Oh, qué rey tiene de ser!
A mi ver
devíamos pegar gritos...
Digo, que ñuestros cabritos,
dende ayer,
ya ñho curan de pascer.

Todo el ganado retoça...
Toda lazeria se quita!
Con esta nueva bendita,
todo el mundo se alvoroça!

[+ Coro]

Oh qué alegría tamaña!
La montaña
y los prados florecieron,
porque ahora se complieron
en esta misma cabaña
todas las glorias de España.

9e

10e
45

50

11e

12e
55

60

13e

14e
65

70

Episódio 1: [Glória de Espanha]

(15e) Agora conformado, o **visitador** glorifica os Reis Católicos, pelo prazer da Corte Castelhana, dirige-se à rainha para destacar a alegria de sua mãe Isabel (de salientar que este é um dos pontos principais do auto, situa-se aqui a parte mais significativa): *Qué gran prazer sentirá...*

(16e) Elogio de Fernando de Aragão, o ritmo vai da exclamação do montão de reinos, ao normal enaltecer pela palavra, criando uma passagem aos pais da criança, de modo a que o rei, a quem se dirige, possa ser entendido por Manuel I... *Y todo el reyno a montón!*

Episódio 2: [a reviravolta]

(17e) Mudança na acção – no carácter de actuar e dizer – com a nova estrutura dos versos: muda de ritmo, as palavras são espaçadas com paragens entre os comentários; dirige-se a cada figurante, apontando a cada um quando o identifica perante o público. Expressão coloquial em tom alto e firme: *Qué padre! qué hijo! y qué madre! (...)*

(18e) *Qué tías que yo m'espanto...*, para concluir. Evidencia a seguir o Viva e o elogio, depois a popular cultura pastoril castelhana: *juri a san Junco, santo...*

(19e) Expressa a falta de tempo, tem pressa. Não fora isso e ele próprio daria conta de toda a genealogia do príncipe.

Si me ahora vagara espacio (...)

[CORO – Glória de Portugal]

(20e) *Será rey don Juan tercero / y heredero...* Contrariando o **visitador** logo intervém o coro em seu confronto, que assim cumpre e exalta os valores portugueses, pela herança da casa de Avis, em especial os reis de nome João.

Intervenção bem firme do coro.

Vaqueiro	<p>Qué gran prazer sentirá la gran corte Castellana, quan alegre y quan ufana, que vuestra madre estará!...</p> <p>Y todo el reyno a montón! Con razón, que de tal rey procedió el más nhoble que nhació... Su perdón no tiene comparación!</p> <p>Qué padre, qué hijo, y qué madre! Oh qué agüela, y qué agüelos, bendito Dios de los cielos que le dio tal madre y padre.</p> <p>Qué tías que yo me espanto! Viva el príncipe llogrado! Que él es bien aparentado, juri a san Junco, santo!</p> <p>Si me ahora vagara espacio, y de prissa no viniera, jure a nhos, que yo os diera cuenta de su generacio.</p> <p>Será rey don Juan tercero, y heredero de la fama que dexaron, enel tiempo que reynaron, el segundo y el primero, y aún los otros que passaram.</p>	<p>15e</p> <p>16e 75</p> <p>80</p> <p>17e</p> <p>18e 85</p> <p>19e 90</p> <p>20e 95</p>
----------	--	---

[+ Coro]

Êxodo:

(21e) Preparando a retirada o discurso volta a ser sereno, e tem por objetivo estender a acção teatral para além da presença do vaqueiro, para a **acção** prosseguir com mais figurantes – prosseguindo com a realidade – passando o **mundo real** a fazer parte da peça. Afinal o **visitador** é já um vaqueiro português, como os 30 ou mais, será um dos representantes das cidades nas Cortes de Portugal. *Quedáronme, allí detrás...*

(22e) O facto dos restantes pastores não serem falantes implica a informação sobre o que se vai passar...

Para concretizar que se trata de uma mudança de sentido dada pela reviravolta na acção dramática o autor informa-nos sobre o tipo de ofertas que se vão realizar, a *visitação* que se segue já não é a inspecção, toma no **mundo real** a *forma medieval* renovada em Portugal pela reforma dos forais, os *forais novos*.

Expressa-se em três segmentos e em dois tempos diferentes: o primeiro segmento tem três versos. Após uma pausa acrescenta o segundo. Os dois últimos versos da estrofe, terceiro segmento, são expressos noutro tom.

Y traen para el ñacido / esclarecido (...)

(23e) Na saída de cena justifica os temores dos outros pastores com os entraves que os rascões põem ao entrar. Um discurso sereno, contudo, onde expõe receios: *Quiérolos yr a llamar / mas...*

Na cena final, desenvolve-se a acção de ofertas, simulando uma **visitação medieval**, expondo assim a regressão promovida pelo rei de Portugal com a reforma dos forais.

Entraram certas figuras...

Vaqueiro

Quedáronme, allí detrás
unos treinta compañeros,
porquerizos y vaqueros...,
y aún creo que son más.

Y traen para el ñacido,
esclarecido,
mil huevos y leche aosadas,
y un ciento de quesadas...,
y han traydo
quesos, miel, lo que han podido.

Quiérolos yr a llamar,
mas, según yo vi las señas,
hanle de messar las greñas
los rascones al entrar.

Entraram certas figuras de pastores e ofereceram ao príncipe os ditos presentes.

E por ser *cousa nova* [*] em Portugal, gostou tanto a rainha velha desta representação, que pediu ao autor que isto mesmo lhe representasse às matinas do Natal, endereçado ao nascimento do Redentor.

(...)

Observação:

[*] **cousa nova**, aqui não se refere ao teatro, pois, **cousa nova** era como se designava então a Arte da era Moderna (a Idade Moderna segundo Petrarca), a Arte que renascia, segundo Vasari, a Arte que hoje designamos Arte da Renascença.

Diríamos hoje: **e por ser Arte da Renascença em Portugal...** Aqui não diz que seja a primeira vez que acontece em Portugal. Mas na didascália inicial afirma-se que foi a primeira obra feita e (re) apresentada do (pelo) autor em Portugal.

21e

100

22e

105

23e

110

112

Apêndice A – Leitura da *Poética* de Aristóteles

Segundo se conhece, a *Poética* de Aristóteles foi pela primeira vez impressa em latim, numa tradução de Giorgio Valla, em 1498, e seria a partir desta tradução, ou por hipótese de uma versão da época, um *original* em grego, que se deveria estudar o seu rasto na obra de Gil Vicente. Na manifesta impossibilidade de o fazermos, realizámos diversas leituras da *Poética*, por traduções (interpretações) diferentes do texto do filósofo grego. Nas traduções sobre as quais nos debruçámos, embora diferentes, encontrámos sempre *constantes*, mas o facto de observarmos conceitos que são trabalhados ou interpretados do mesmo modo, nem sempre quer dizer correcção em relação ao pensamento do autor, porque também se verifica o facto de já ter havido tradução da tradução, da tradução...

O facto de um tradutor consultar outras traduções, tanto serve para corrigir os defeitos daí derivados como para os pronunciar ainda mais. Os conceitos envolvidos devem ser procurados na época do texto original, e este é um trabalho muito mais complexo a que o tradutor tem de estar atento. Muito mais quando deparamos com um texto da Grécia antiga envolvendo a *Poética* ou a Arte em geral.

A nossa alternativa foi apresentarmos um *breve resumo da nossa interpretação* do texto da *Poética*, que realizámos a partir da leitura de várias traduções do texto de Aristóteles. Não se trata de uma tradução, nem sequer de transcrições, mas de *uma leitura resumida* que fizemos a partir da análise do texto (nos textos disponíveis), tendo em vista a descrição da *arte dramática* que faz o autor da *Poética*.

Os textos da *Poética* de Aristóteles, que serviram de base ao nosso resumo, estão em espanhol (www.librodot.com), em francês (www.livropolis.com) e em inglês (*Poetic of Aristotle*, Ed. John Stockdale, Piccadilly, London, 1792, by Henry James Pye).

Em todo o caso, não deixámos de confrontar este texto com as seguintes edições espanhol e em português, e em alguns casos muito pontuais fazemos referência à edição da Gulbenkian.

*Escuela de Filosofía, Universidad ARCIS. www.philosophia.cl
Edição da Gulbenkian de 2004, tradução de Ana Maria Valente.
Edição da Imprensa Nacional, 7ª Ed. 2003, tradução de Eudoro de Sousa.*

Alertas prévios

Considerando que podemos estar a cometer algum grave erro de interpretação, para uma melhor aferição das análises realizadas sobre as obras dramáticas de Gil Vicente, apresentamos aqui um resumo, do que *sobre a tragédia* encontrámos na *Poética*. Utilizamos palavras mais actuais, sobretudo naqueles *termos* que, a nosso ver, melhor se adequam ao pensamento do autor dos autos. Teremos em especial atenção questões como a *mimesis*, mas deixamos a sua discussão para outro lugar ou ocasião mais apropriada, diremos apenas que, utilizamos o termo **figurar** em vez de **imitar**, e utilizamo-lo de uma forma operacional, nas situações em que figura no texto, como *captar a realidade*, como *formulação de uma ideia ou visão*, que *configura uma realidade de facto, ou possível ou imaginária*, etc., não apenas porque o consideramos também mais fiável aos desígnios do autor grego, mas porque no contexto das várias artes, também ele corresponde às nossas ideias sobre a generalidade das artes, do engenho e capacidade de invenção, sendo o termo que – como o **formular** para o *exprimir* – melhor nos parece corresponder e adequar aos conceitos que envolvem as actividades e processos criativos do pensamento humano. Pelo que nós hoje entendemos, quem quer *imitar*, *figura* alguma coisa no seu pensamento – **figura** uma *imagem* – assim somos capazes de compreender que o *pensamento figurativo*, deste ou de qualquer outro modo criado e desenvolvido, deve ter os seus mecanismos e procedimentos, como também as suas formas mais apropriadas de expressão, na construção e formulação de sistemas organizados em conjuntos estruturados pelas acções vividas, numa dinâmica de imagens compostas em espaços e tempo próprios, pelos mais adequados meios utilizados e pelos *processos* intrínsecos acumulados e estruturados na memória do ser pensante.

Há ainda a considerar o entendimento do termo *catarse*...

Purgar, ainda que em sentido figurado, é o termo mais comum para traduzir (a *catarse*) a *resolução emocional* da situação dramática derivada de uma tragédia.

Contudo, pela *Poética*, na arte dramática (no Teatro), nem a tragédia é uma tragédia real, nem o temor nem a compaixão, são outros que não sejam os criados (figurados) na mente humana ao assistir a uma *acção dramática* que desenvolve um *drama trágico*, numa *figuração da realidade*, e portanto, *purgar* resulta numa figura de estilo, diríamos que de uma outra figura de estilo.

O *temor* e a *compaixão* trágicos, da *arte dramática*, são *figurativos*, não são causados pelas nossas próprias ligações afectivas, são em cada momento, a possível *figuração* delas, serão sempre um resultado do nosso Ver, pela nossa *leitura*, da nossa *figurada* entrada (*imitada*, vivida em pensamento) no mundo *figurativo* da *acção dramática* da peça, da sua aceitação, vivência e compreensão... E assim será também a *catarse* que se deve produzir no nosso espírito, esta *catarse* vai acontecer com a *tomada de consciência* (clarividência) do nosso Ser quando alcançar Ver – perceber e compreender o *âmago* (a *hiponóia* grega) da peça – numa *leitura* com-

pleta do seu *mythos*, com a resolução da situação *figurativa* criada na *acção dramática*. O *sentir* desta *catarse* (resolução emocional) realiza-se *no pensamento do leitor* (espectador) da *acção dramática*, porquanto *pensar e sentir* são uma e mesma entidade. O seu *sentido* está na continuidade da *acção dramática* e do seu desenlace, encontra-se no desfecho que o criador da obra, através das peripécias, soube criar para fechar a peça, numa reviravolta capaz de resolver as situações introduzidas durante as partes precedentes, de suposto (porque *figurativos*) *temor e compaixão*, que decorrem da concepção do *mythos* da peça. Esta *catarse* está assim dependente da mestria colocada nas formuladas peripécias, que culminam num conclusivo *reconhecimento* (por clarividência), – tal como o *recordar* de algo, uma tomada de consciência de uma *recordação* vivida por parte do público – fornecido pelas mudanças de rumo verificadas com o desenlace.¹

Mais complexo será o conceito de *reconhecimento*, que Aristóteles subdivide em diversos tipos para melhor especificar aquele que considera ser mais digno: o *melhor dos reconhecimentos* é aquele que *surge dos próprios incidentes em si mesmos*, é aquele que surge como conclusão possível e necessária da *acção figurativa*, assim os deste tipo, *são os únicos reconhecimentos independentes do artifício...*

1 Sobre o reconhecimento (*anagnorisis*), devemos tecer algumas considerações:

Muitos autores, incluindo alguns tradutores da *Poética*, pretendem ver o *reconhecimento* apenas como algo que ocorre na personagem e não como algo a acontecer na mente do espectador. Para nós a questão é trivial, tão clara que não insistimos mais do que já fizemos, linhas atrás, senão com mais esta anotação.

A todos é evidente que as personagens de um *drama* são apenas *fingimento*, e só isso bastaria para compreendermos que todas aquelas “emoções” e “pensamentos”, sobretudo as “ideias”, que encontramos num drama, ou em qualquer peça, são para acontecer no público que assiste ou lê as peças de teatro, que assim as deve confrontar com o comportamento das personagens (a sua *acção*), na *acção dramática* em causa, gerando a partir desse confronto as suas conclusões, e depois, o *reconhecimento do mythos*, o mais importante dos *reconhecimentos*.

Deste princípio, e pela sua evidência, parte Aristóteles desde o início da *Poética*, e portanto não tem de o reafirmar.

Platão no *Ion* tornou esta questão bem evidente. Íon veste a pele das personagens, vivifica a personagem, dá vida à obra pelas figuras a que dá corpo, contudo, com a finalidade de incorporar o público naquela *força magnética*, no *espírito de corpo* com que o *mythos* da obra e o seu autor pretendem envolver o seu público, *dominar o público*, ao criar aquela fantasia, onde as personagens são também e apenas fantasias. Mas para serem vividas **só e apenas** pelo público! Ao introduzir o público naquela *acção*, incorporando aqueles acontecimentos, *vivendo a sua figuração*, participando mental e emotivamente na obra, será ao público que se requer o *reconhecimento*, porque as figuras (personagens) são fantasias, e os actores **fingem**, pois antes da apresentação da peça já sabem o seu finalizar, e como Íon, *espreitam pelo canto do olho para ver a reacção do público*.

Numa peça há diversos tipos de *reconhecimentos*, sempre pelos protagonistas, *destinados ao público* (ao leitor), para desencadear e manter a sua atenção a para uma concertação no seu acompanhar da trama da peça, e em último caso, como ajuda ao *reconhecimento* do *mythos*.

Mais recentemente o romance, ou novela policial, encontrou uma forma de introduzir este *reconhecimento*, embora menos emocional e menos *dramático*. Que leitor não espera descobrir (*reconhecer*) o assassino antes que o faça o detective ou o inspector? E que prazer não alcança quando isso acontece? Seria demasiado bizarro pensarmos que o *prazer inteligível*, bem real, do *reconhecimento* se destina à figura fantasiada do investigador, a Poirot, e não ao público leitor que incorpora a obra e o seu herói, mesmo quando o leitor não identifica antes o criminoso.

Surtem no espírito (no pensamento, como *pensar e sentir*) com o culminar da acção, o finalizar, a resolução de um conflito, etc..

Podemos relacionar este *reconhecimento*, nos seus estádios mais primitivos, com o reconhecimento que a criança de poucos meses (3 a 6 meses) é capaz de realisar, ao nível da imagem da mãe, ou do pai ou daqueles entes que lhe são mais próximos, ao nível de uma *imagem* ainda muito longe da função simbólica. Definimos esta *imagem*, como uma *imagem* pré *simbólica*, estabelecendo uma diferenciação clara entre uma “memória de reconhecimento” e uma “memória de evocação”, sendo esta necessariamente *simbólica*. Esta capacidade humana de captar e assimilar, e de certo modo *compreender*, o mundo exterior acreditamos perdurar até à morte do indivíduo e constituir o suporte que oferece significações ao mundo simbólico.

Esta *imagem* envolve uma diferenciação *entre imagem e forma*, entre a *imagem* e a sua *formulação simbólica* – a sua apresentação mental como sensação indefinida na ausência do objecto (a *imagem*), e a sua *formulação simbólica* (a *forma*), uma sua representação mental (a evocação, sob forma simbólica) – repetimos, entre a *imagem do reconhecimento* pela presença do objecto referenciado, e uma forma do objecto, pela sua representação simbólica.

A primeira é criação, produto do indivíduo; a segunda é um *compromisso* entre a sua produção pessoal e uma *forma* diferenciada no mundo exterior, constituindo-se por uma formulação da primeira, realizada mediante uma *linguagem*, numa estreita aliança da *imagem* com elementos do *universo simbólico* aos quais procuramos dar significado. Ambas fazem parte da nossa aprendizagem: uma é nossa construção genuína, a outra é o invólucro que encontramos mais à medida para ser percebida, de modo semelhante (inverso – simétrico), pelos outros.

A primeira surge-nos *quase* indefinida, *quase* imperceptível, de facto só será evocável *mascarando-se*, só será evocável ao adquirir uma *representação*, após ser *formulada* por intermédio de um *compromisso* (sem um ponto inicial e sem baliza) entre a *imagem* e *uma das formas adquiridas* (interiorizadas também como *imagens*) que a possa *interpretar e significar*, adquirindo uma *forma*, que pode ser: um breve indício, uma configuração simbólica abstracta ou um qualquer sinal, ou signo, *algo* que aos outros lhes sirva para a referenciar, sempre numa *aliança de comunicação*, onde o sujeito que *formula a imagem*, faz uso daquele *algo* comum ao meio social em que se encontra como *máscara* para a sua *imagem*...

O *universo figurativo* criado pelo autor de uma *obra* confronta-se com o nosso *universo interior*, com *as nossas vivências*, porque *só estas dão significado* à nossa percepção da realidade, dão significado às formas do saber adquirido, transformando em conhecimento as informações adquiridas ou tacitamente recebidas. E estas *nossas vivências* são as nossas *imagens*, pré simbólicas, desprovidas de forma, que apenas nos possibilitam um *reconhecimento* – este reconhecimento, é anterior a qualquer conhecimento consciente (evocável ou simbólico), constituindo um conceito muito semelhante ao mesmo a que nos conduz o conceito de *reminiscência* de Platão – e nunca uma evocação mental.

Perante uma *obra de Arte*, um observador atribui os significados àquela forma seguindo as suas próprias *imagens* (vivências, cultura), por um confronto destas com as *imagens em processo de assimilação* que adquire a cada momento na pre-

sença da forma daquela *obra de Arte*, e de todas as formas que constituem suas partes, e pelas identificações efectuadas, por semelhanças e diferenciação progressiva, o sujeito é conduzido a uma compreensão da obra na sua dialéctica própria, descobrindo ou não o seu sentido e conteúdos por evidência clara.

Aquilo que Aristóteles designou como *o melhor dos reconhecimentos*, surge no confronto do mundo interiorizado pelo sujeito, espectador ou leitor (as suas *imagens* – significações – a sua cultura), com o universo *figurativo* da obra de Arte, quando ele reconhece que aquela figuração tem uma correspondência *exacta* com a *visão da realidade*, identificada por aquela *realidade de facto* criada pela *acção dramática*. Assim, este *reconhecimento* pelo *mythos*, transporta o sujeito a uma forma superior de *catarse*, oferecendo uma maior satisfação interior, mais *espiritual*, um *prazer inteligível*, belo e incomparável.

Ao abordar a *Poética*, lembramos que o conceito de tragédia (no teatro), hoje corrente, ou tal como foi e se desenvolveu, pode estar longe do conceito de tragédia apresentado por Aristóteles. Interessa-nos neste estudo o conceito de tragédia que foi dado na *Poética*, todavia, tal como seria considerado no início do século xvi, e não o conceito de tragédia dado nos nossos dias, já reelaborado pelas interpretações maneiristas, classicistas, barrocas, etc..

O conceito de tragédia, da *tragédia clássica*, terá sido entretanto “*enriquecido*” (alterado), primeiro através da cultura latina, romana (Horácio, referido com mais frequência), e depois, com o *classicismo* (e todos os maneirismos) em meados do século xvi, não se detendo por aí e até aos nossos dias.

Sobre esta questão da *tragédia clássica*, foi importante para nós, encontrarmos expressa na edição da Gulbenkian, da *Poética*, no prefácio, a questão das traduções abusivas e da chamada *lei das três unidades*, que segundo nos dizem agora, é uma consequência das más traduções, sobretudo da de Castelvetro (em 1570), diz-nos Maria Helena da Rocha Pereira: *Volvida em lei inviolável durante o Renascimento,² e o Neoclassicismo, será Lessing um dos primeiros a considerar que só o texto relativo à unidade de acção era determinante*. E na nota número dois, que tende a completar este texto, diz-nos que: *A unidade de acção é efectivamente preceituada no cap.8, especialmente em 1451a 16-19. A de tempo foi deduzida do trecho do cap.5 em que se compara a ausência de limitações dessa ordem na epopeia com as da tragédia (1449b 12-14). A única possível alusão à unidade de lugar estaria no cap.24 (1459b 24-26).*

2 Em nossa opinião, onde está *Renascimento*, devia ler-se mais apropriadamente *Classicismo* ou *Maneirismo clássico*. Já tivemos ocasião de referir e demonstrar, constatámos e ainda veremos no decorrer do nosso trabalho, que a *Renascença* deu um outro entendimento à *Poética* de Aristóteles.

Resumo da *Poética*, o *objecto* do *drama* é a *acção*

...assim começa Aristóteles a *Poética*:

Como o nosso tema é a poética propomo-nos falar não só da poética em si, mas também das suas espécies e das suas respectivas características: do mythos (da trama requerida) para compor um belo poema; do número e da natureza das partes constitutivas de um poema, e também dos restantes aspectos que dizem respeito a esta investigação.

*Seguindo pois a ordem natural e começando pelas primeiras observações de base, verificamos que [as técnicas das Musas:] a epopeia e a poesia trágica, assim como a comédia, o ditirambo e, em grande parte a técnica de tocar a flauta e a cítara, consideradas de um modo geral, são todas figurações da realidade. Mas, ao mesmo tempo diferem entre si em três aspectos: seja pela diferente classe de meios, seja pelos **objectos**, seja ainda pelo **modo** como realizam as suas figurações.*

*[Como a pintura e a escultura – seguindo Platão] Pois assim como a cor e a forma são usadas como meios por quem (seja por uma técnica, seja pela – experiência própria – sua prática constante), figura e desenha diversos objectos mediante a sua ajuda; e como a voz é empregada por outros; assim também, para o grupo das técnicas que mencionamos, [as técnicas das Musas, são as susceptíveis de criar um espírito de corpo envolvendo o seu público] **os meios são**, na sua generalidade, **a linguagem, a harmonia e o ritmo**, empregues muito simplesmente em si mesmo, ou em determinadas combinações.*

Antes de entrar na sua exposição analítica sobre a tragédia, o autor da *Poética* estabelece algumas diferenças entre as artes que constituem objecto do seu estudo, observações resultantes da análise das obras que serviram de base a esse estudo, o que poderia sugerir um estudo prévio sobre as artes plásticas, ou pelo menos sobre a pintura, seguindo alguma obra de Platão, seu mestre, pois Aristóteles, de modo persistente, utiliza a pintura como suporte, e até como bitola, para muitas das suas considerações ao longo de todo o texto do seu trabalho.

No contexto da análise comparativa inicial entre as técnicas da poética, e **antes de entrar no tratamento específico da tragédia**, pronuncia-se sobre algumas das suas particularidades mais abrangentes, como o tempo (*duração da acção*) e o metro – a métrica dos versos – e não mais voltará a referir-se ao tempo na tragédia.

Apresenta-nos as seguintes observações sobre a tragédia:

1) Quanto à métrica dos versos, a própria natureza se encarregou de encontrar o que é *mais adequado* à tragédia, isto é, o *jâmbico* [na língua grega da época], segundo sabemos **o mais flexível de todos os metros**;

2) Quanto ao modo como se *diferencia* da epopeia, a tragédia procura manter-se, tanto quanto possível, dentro de um ciclo solar, ou nesta medida aproximada;

3) Quanto a uma *riqueza* comparativa entre a epopeia e a tragédia, verifica-se ainda que, a tragédia contém todos os elementos da epopeia, mas esta não comporta todos os da tragédia.

O autor da *Poética* especifica ainda antes, que *as diferenças* entre as artes que investiga, no que respeita aos processos de *figuração* (*mimesis*), se concretizam: pela definição dos seus **objectos**; pelos **meios** que utilizam; e pelos **modos** como os *figuram* (narram, apresentam ou representam). Assim:

1) Quanto aos **modos**, estabelece então:

(a) a *diferença entre a comédia e a tragédia*: enquanto a tragédia *figura* o ser humano, o Homem no seu melhor, *idealizado*; a comédia *figura* no seu pior, *caricaturado*; a *sátira* apresenta ou *figura* o Homem tal como é.

(b) nas artes da *Poética a sua semelhança está no drama*: o elemento que constitui traço comum da tragédia e comédia, – a *acção dramática* – *figura as acções enquanto se desenvolvem*; nas formas de arte onde se representam acções humanas, a actuação das personagens tem por objectivo formular o *mythos*, não a realidade ou a história real.

2) Quanto aos **meios**, que são *o ritmo, a melodia e o verso*, são aparentemente os mesmos para a tragédia e comédia, (e para a sátira) verificando-se a diferença no tipo de verso utilizado, na sua métrica, mas esta é uma diferença não vinculativa, e pode ser explicada pelas suas diferentes origens.

3) Quanto à definição dos **objectos**, finalmente, não há diferença alguma, ou não se manifesta qualquer diferença entre as obras dramáticas, sejam a tragédia, a comédia ou a sátira, o seu objecto é sempre a **acção dramática**.

Convém ter presente que a *Poética*, segundo alguns dos especialistas, não seria um texto final, acabado, seria talvez um esboço para as suas aulas, talvez um rascunho, além disso é um texto onde faltam algumas partes. Alguns dos estudiosos chegam a pensar que haveria uma segunda parte que trataria da comédia, uma vez que no texto que se conhece só são tratadas de modo directo, a tragédia e a epopeia, e o filósofo refere aqui e noutras obras, que tratará da comédia. Alguns outros consideram que ao expor sobre a tragédia e a epopeia está a diferenciar o drama da narrativa, e que como no drama além da tragédia se inclui a comédia e a sátira não haveria lugar a outro livro. Continua em aberto a discussão sobre esta questão...

O filósofo estabeleceu logo no início as *diferenças* e também as *semelhanças* mais gerais *entre a comédia, a tragédia e a epopeia*, e também a *sátira*, e no desenrolar da sua exposição sobre a tragédia estabelece por vezes a sua semelhança com a comédia, pelo que, num entendimento perfilhado por muitos, também nós acreditamos que o autor está – *de facto* – a falar-nos da **arte dramática** em geral e da tragédia em especial, apontando desde logo as diferenças, e por vezes algumas semelhanças, quando considerou necessário, o que não invalida que pudesse haver mais alguns capítulos sobre a comédia.

Entramos no estudo da tragédia no capítulo 6

A tragédia é a figuração de uma acção elevada, cuja magnitude se completa em si mesma (na obra), enriquecida na sua linguagem com adornos artísticos adequados para as diversas partes da obra, formulando o mythos – a parte principal ou a essência da obra, a sua alma – não de forma narrativa, mas sob a forma

de **drama**. Sendo o drama constituído por um **complexo de enlaces** de alguns **incidentes** que visam provocar o **temor** e a **compaixão** e que requerem, na sua sequência, o desencadear da **catarse** – a purgação, por via inteligível, das emoções criadas por essa mesma via – como consequência do **reconhecimento** do **mythos** no **processo de desenlace**.

Por uma linguagem com adornos artísticos, quer apenas dizer que com ritmo, harmonia e melodia (musicalidade); por adequados para as diversas partes da obra, quer dizer que alguns se produzem apenas por meio de versos, e outros com a ajuda de canções.

Quando Aristóteles afirma: com adornos artísticos; é evidente que não é possível interpretarmos por com ornamentos ou quaisquer outras coisas do género – nem podemos entender como acrescento de quaisquer complementos – quer dizer, como ele próprio esclarece, o que é quase tudo: que a *figuração deve ser formulada na sua linguagem própria, com ritmo, harmonia e melodia (musicalidade)*...

A acção dramática

Ora bem, dado que no **drama**, aquilo que se representa são acções, deduz-se em primeiro lugar que, o espectáculo, a entrada, assim como as actividades dos actores em cena, tudo o que se passa no local da representação (aquilo a que se assiste), *constitui parte do todo*, da *figuração dramática*, e em segundo lugar que a *melodia e a elocução*, as duas, são **o meio** pelo qual *se completa e configura a acção*. Aqui, por *elocução*, pretende-se dizer só isto, *a composição dos versos*, e por *melodia*, *aquilo que se entende sem o esforço que requeira explicação* (a música, harmonia ou musicalidade).

Como a tragédia é a *figuração* de uma **acção** que representa um acontecimento, uma realização, ou qualquer facto resultado de uma intervenção ou acção humana, essa tal *acção figurada* requer que as personagens sejam apropriadas, estas devem possuir as suas qualidades próprias, distintivas tanto no seu *carácter*, (no seu modo de ser, de actuar, hábitos, etc., ...na sua personalidade), como no *pensamento* (as suas ideias e sentir emocional), posto que é a partir destes aspectos específicos, destes factores humanos, que atribuímos certas qualidades às figuras criadas, os protagonistas que se apresentam, como ao que eles decidem ou fazem, como ao seu modo de agir, como se comportam, etc., e portanto, no que respeita às personagens, haverá *duas coisas que serão a causa do seu comportamento no drama*, ou a causa das suas acções: (1) *o seu pensamento* (sentir e pensar), *as suas ideias*; (2) *o seu carácter*. Em consequência, estas duas particularidades serão as determinantes do êxito ou fracasso das suas vidas na *acção dramática* em causa.

Entre a acção dramática e o mythos

A *acção*, constituindo tudo aquilo que se faz e realiza em cena, *apresenta-se no drama pelo mythos*, que é ele próprio, provido de uma trama. O *mythos*, no

nosso preciso sentido do termo, na sua forma mais simples, constitui: a *combinação dos incidentes* que compõem o decurso dos acontecimentos *apresentados*; enquanto que o *carácter*, é o que implica atribuir certas qualidades morais às personagens, e o seu *pensamento*, observa-se ou manifesta-se em tudo o que diz, quando afirma uma ideia, indicia uma visão, ou exprime o aspecto particular de uma questão, ou quem sabe, quando enuncia uma verdade mais geral ou universal.

Em termos *qualitativos*, observamos *seis partes constituintes* numa tragédia. No seu corpo, em todo o seu conjunto, enunciamos essas seis partes constituintes segundo as seguintes qualidades:

- (1) o *mythos*, e pelo seu esquema abstracto, a *trama*;
- (2) os *protagonistas*, as personagens providas de carácter;
- (3) o *pensamento e sentir*, que se fundem na época;
- (4) a *elocução e a dicção*;
- (5) e a *melodia*, e o ritmo, a música;
- (6) o *espectáculo*.

Destas partes constituintes, duas derivam dos meios utilizados, uma outra parte, do modo como usamos os meios, e as outras três partes, derivam do próprio *objecto da figuração dramática*. E não há mais nada para além destas seis partes.

De todos estes elementos constituintes da tragédia, quase todos os dramaturgos fizeram o devido uso, pois verificámos que qualquer drama admite o espectáculo, o protagonista (carácter), o *mythos*, a elocução, a melodia e o pensamento.

A mais importante das seis partes constituintes é a *combinação dos incidentes*: o *mythos*. A tragédia é, na sua essência, uma *figuração, não das pessoas, mas da acção e da vida, da felicidade e da desdita*. Toda a felicidade do Homem, ou a sua desgraça (a desdita), derivam do desenrolar de acontecimentos, que assumem formas e dimensões que são consequência da sua prática como indivíduo actuante, pelo que são sempre resultado de *acções humanas*: pois o fim para o qual nós vivemos é uma espécie de *actividade* e não uma qualidade.

O protagonista pode incluir em si mesmo todas as qualidades, porém como é pelas acções – pelo nosso comportamento ou actuação, pelo que nós fazemos – que somos felizes ou não, também, e por consequência, *num drama, uma personagem não actua para representar um carácter, cada personagem inclui um carácter em função da acção*. De modo que, é a acção em si mesma, o seu *mythos*, que constitui o fim ou propósito da tragédia, e este fim é o principal, é o que é essencial de entre as suas partes constituintes. Além disso, uma tragedia é impossível sem acção, ainda que as possa haver sem carácter.

Podemos encontrar e concordar com uma série de discursos característicos da mais alta e fina expressão na técnica da tragédia, no que respeita à elocução e ao pensamento, e apesar disso verificarmos ser frequente o seu fracasso na produção do verdadeiro efeito trágico. Não obstante, verificamos muito maior êxito com uma tragédia que, por inferior que seja nestes aspectos, possua em si mesma uma *trama* bem architectada – uma *combinação de incidentes*, agregando as mais poderosas técnicas de provocação da atracção na tragédia, – incluindo *as peripécias e os*

reconhecimentos, que são as partes constituintes do *mythos*, dos *incidentes* e dos *episódios* na sua combinação.

Constituintes da tragédia: o *mythos* – a alma da tragédia

Sustentamos por consequência, que *em primeiro lugar, o essencial, a vida e a alma da tragédia*, por assim dizer, está no (1) *mythos*, e que os (2) *protagonistas* aparecem depois, portanto, *que a definição das personagens surge em segundo lugar*. Com efeito, faça-se o paralelo com a pintura, onde as mais belas cores colocadas sem ordem, não nos dão o mesmo prazer que dá um simples esboço, a preto e branco, de um retrato. Sublinhamos que a tragédia é, antes de mais, *uma figuração da acção*, e é sobretudo pela acção que *figura* os seus agentes actuantes.

Em terceiro lugar surge o (3) *pensamento* (as ideias e o sentir da personagem, e a sua identificação com o carácter), isto é, poder expressar o que se deve dizer, ou o que é adequado para a ocasião, (nos termos da personagem definida). Esta parte é o que nos discursos da tragédia cai dentro da arte da política e da retórica; pois os velhos poetas fazem falar as suas personagens como estadistas e os modernos como retóricos. Mas, não se deve confundir isto com o carácter! No drama, o carácter é o que revela o propósito moral dos protagonistas, ou seja, a capacidade de decidir e de fazer escolhas, de avaliar, de trabalhar, de ser justo, franco, amigo, etc., ou o inverso, aquele que evita, o indeciso, etc., daqui que não haja lugar para o carácter num discurso sobre um tema que seja por completo indiferente. O pensamento (e o sentir), para além disso, evidencia-se em tudo o que dizem as personagens quando aceitam ou repudiam algum aspecto particular ou enunciam alguma proposição mais universal.

Em seguida, o quarto lugar pertence aos elementos literários..., é ocupado pela (4) *elocução e dicção* que, como se explicou antes, constituem a expressão do pensamento em palavras como resultante da sua prática, ou seja, a *elocução* na formulação do pensamento em termos do *texto do discurso*, e a *dicção* na sua *expressão verbal*, no que se refere ao verso como à prosa.

No que respeita aos dois restantes constituintes da tragédia, como partes do todo, (5) a *melodia* é o mais elevado dos *adornos da tragédia*, e (6) o *espectáculo*, ainda que seja uma boa atracção, é o menos importante de todos os seus constituintes e tem escassa relação com as *técnicas da poesia* (da *arte dramática*). Pois o efeito trágico será possível de alcançar mesmo sem uma apresentação pública da obra, sem a sua encenação e sem a sua representação, sem actores. Além disso, a encenação de um espectáculo será sempre mais um problema pertencente à *técnica* da cenografia, do que a alguma *técnica dos poetas* (*dramaturgos*).

Construção adequada do *mythos*: ordem e dimensão

Distinguidas as partes constituintes, referimos agora a construção adequada do *mythos* (analisar a estruturação da trama), porque este é sem dúvida o primeiro e o mais importante constituinte da tragédia.

Entendemos que uma tragédia é a *figuração de uma acção* que se completa em si mesma, como um todo de certa magnitude, pois por falar nisso, um todo pode carecer de magnitude. Ora bem, *um todo é aquilo que possui princípio, meio e fim*. Um princípio é aquilo que necessariamente não provém depois de algo mais, se bem que, algo mais existe ou acontece depois disso. O fim, pelo contrário, é o que naturalmente se sucede a algo mais, ou seja, como uma consequência necessária ou usual, e não é seguido por mais nada. O meio é aquilo que sucede após o princípio e antecede o fim. Uma trama bem construída, por conseguinte, não pode começar ou terminar num ponto em que qualquer um desejo, nem num ponto arbitrário; o começo e o fim do *mythos* devem ser desta forma justamente descrita.

Assim, uma acção, tanto como uma criatura bela, tanto como uma criatura viva, constituindo um conjunto completo e uno, sendo o todo composto pelas partes, terá sempre de ter um certo ordenamento e coordenação das suas partes, como também tem de possuir certa magnitude.

A beleza é um problema de ordem e dimensão, portanto impossível de ver (1) numa criatura insignificante, porque a nossa percepção não teria possibilidade de a distinguir quando se apresentasse; ou (2) numa criatura de enormes dimensões, porque neste caso, em lugar de ver o objecto num momento apropriado, a unidade da sua totalidade seria indistinta ao observador, o seu todo ficaria imperceptível.

Do mesmo modo que uma bela criatura viva tem um determinado tamanho, um conjunto – um todo – belo deve ser feito de partes ordenadas e dimensionadas e ter um tamanho que, no seu todo, possa ser abrangido pelo nosso olhar. De igual modo uma trama ou argumento, um *mythos*, terá que possuir uma certa extensão, se bem que, desde o princípio ao fim, seja possível de ser apreendido pela memória no seu todo uno, em toda a sua extensão. Todavia, o limite estabelecido pelo actual estado de coisas, será, quanto mais extenso for o *mythos*, desde que permaneça coerente e compreensível com o seu todo uno, uma obra será tanto mais bela quanto a razão da sua magnitude. Contudo, seguindo uma fórmula geral mais comum: *basta como limite para a constituição do mythos, uma extensão que permita ao herói passar por uma série de prováveis e ou necessárias etapas, indo da desdita à felicidade, ou da felicidade à desgraça*.

Unidade do mythos – da obra dramática – unidade de acção

A unidade do *mythos* não consiste, segundo alguns supõem, em ter um homem como um herói, pois a vida de um mesmo homem compreende um grande número ou infinidade de acontecimentos que não formam uma unidade, e de igual modo existem muitas acções de um indivíduo que não se podem reunir para formar uma *acção única*. Homero, sem dúvida que entendeu este aspecto muito bem, pois que pela técnica, e pelo seu talento, justamente, não se excedeu descrevendo todos os detalhes, pois, ao escrever a Odisseia não permitiu que o poema registasse tudo o que por certo aconteceu ao herói; tomou como tema da Odisseia, como também da *Iliada*, uma acção com uma unidade do tipo que temos descrito.

Como nas outras técnicas *figurativas*, a *figuração* resulta sempre na construção de um todo, objecto uno, o mesmo acontece com as técnicas da poética. E assim, o *mythos* como *figuração da acção*, deve representar **uma acção como um todo uno, completo em si mesmo**, com todos os diversos incidentes (inseridos em episódios) tão intimamente relacionados entre si, e de tal modo, que a transposição ou a eliminação de qualquer deles, distorce ou disforma o conjunto total da obra. Assim também, tudo aquilo que pela sua presença, ou ausência, não provoca diferença perceptível, não constitui parte real do todo.

Fundamentos de suporte do mythos: História e Poesia = figuração

Do que dissemos se depreende que, a tarefa do *poeta* não consiste em descrever o que aconteceu, senão o que poderia haver ocorrido, dizendo de outro modo: *tanto o que seria possível acontecer como o provável ou necessário que acontecesse*.

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

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

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

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

Em *mythos* simples, verifica-se pior resultado quando as acções são episódicas. Chamo *episódico* ao tipo de *mythos* em que não existe nenhuma probabilidade nem necessidade na sequência dos episódios. O que pode acontecer se o *mythos* se deve

a mau poeta, pela incapacidade de o construir, ou quando de bons poetas, as suas obras são mal apresentadas por culpa dos actores (ou encenadores).

A tragédia, por conseguinte, é uma *figuração* de uma acção que se completa num todo uno, sendo composta de episódios e incidentes que provocam o temor e a compaixão. Um *incidente* tem um máximo efeito sobre a mente humana quando ocorre de um modo inesperado, sobretudo quando sucede contra a expectativa, e nestas condições, resulta mais maravilhoso do que se sucedesse por uma vontade própria ou mesmo por causalidade. Com efeito, os factos ocasionais surgem mais assombrosos quando parecem acontecer por qualquer designio, como no exemplo: em *Argos*, a estátua de Mítis matou o homem que havia causado a morte de Mítis, ao cair por acaso sobre ele quando assistia a um festival.

Mythos simples e complexos

Os *mythos* podem ser simples ou complexos, pois as acções que representam obedecem, por necessidade e naturalmente, a esta dupla descrição da realidade.

As *acções simples* processam-se de uma forma que definimos como um todo completo e contínuo coerente; chamo (1) *simples*, quando na acção a *reviravolta* no destino do *herói* se realiza sem *peripécia* nem *reconhecimento*; e (2) *complexa* quando ela encerra uma ou outra destas desventuras, ou até ambas.

Estas partes de uma acção, a *peripécia* e ou o *reconhecimento*, devem surgir na tragédia pela própria estrutura do *mythos*, de modo que possam resultar como uma consequência necessária ou provável do que terá sucedido anteriormente. Neste sentido, há que tomar em atenção que existe uma enorme diferença entre *algo que acontece por causa de alguma coisa*, e *algo que acontece depois de uma coisa...*

Técnicas de figuração do mythos: peripécia e reconhecimento ...

A *peripécia* é uma *reviravolta no encaminhamento da acção*, a *troca de um estado de coisas para o oposto*, o qual se *configura e*, segundo já dissemos, se conforma *de acordo com a probabilidade e ou necessidade dos acontecimentos*.

O *reconhecimento* é também, como a própria palavra indica, uma *reviravolta, uma troca da ignorância pelo conhecimento*, que assim leva ao amor, ou ao ódio entre as personagens em causa, fadados pela boa ou pela má sorte. A forma mais refinada de *reconhecimento* é a que se logra mediante *peripécias*, como aquelas que se produzem em *Édipo-Rei*.

A forma do *reconhecimento com peripécia*, suscitará, ora a *compaixão* ora o *temor*, pois são esses os tipos de incidentes que a tragédia está preparada para representar, e que servirão para provocar o fim feliz ou a desdita final.

O *reconhecimento*, caso se trate de pessoas, pode ser a de uma parte à outra, em que a segunda é conhecida, ou que as partes, se tenham de descobrir entre elas.

Estes dois elementos do *mythos*, a *peripécia* e o *reconhecimento*, constituem os *incidentes* que se desenrolam nos episódios de uma *acção dramática*. Um terceiro elemento é o *sofrimento*, que podemos definir como um acto, ou evento incluído na *acção*, ou mesmo narrado, um acontecimento de natureza dolorosa, destrutiva ou patética, assim como os assassinatos em cena, torturas, feridas, etc..

Sequências na formulação e apresentação do mythos

Os componentes da tragédia considerados como elementos formativos do ponto de vista da sua quantidade, isto é, as secções separadas (e ordenadas) dentro das quais se divide uma tragédia, são as três (3) seguintes:

Prólogo, Episódios, Êxodo.

Estas três partes ficam definidas intercalando uma canção coral que é dividida em *párodo* e *estásimos*; estas duas são comuns a todas as tragédias, assim como as canções cantadas a partir da cena, mas os *commoi*, as lamentações, só se encontram em algumas tragédias.

O *prólogo* é tudo o que precede o *párodo*, a entrada do coro; um *episódio* é tudo o que está entre duas intervenções completas do coro; e o *êxodo*, tudo o que se segue após última intervenção do coro, depois do último *estásimo*.

Definição e características do mythos na tragédia

Para conseguir atingir maior *perfeição* numa tragédia, o *mythos* não deverá ser simples, senão complexo, devendo *figurar* acções que provoquem a compaixão e o temor, posto que esta é a função distintiva desta *classe de figuração*. Deduz-se, por consequência, que existem três formas possíveis de *mythos* que se devem evitar:

- (1) um homem bom não deve passar da felicidade à desdita;
- (2) um homem mau da desdita à felicidade.

A primeira situação não é piedosa nem inspiradora de temor, senão simplesmente odiosa. A segunda é a menos trágica que se pode apresentar; não tem nenhum dos requisitos da tragédia, não apela nem aos sentimentos humanos, nem à compaixão nem ao temor.

(3) um homem ser mau em extremo, deslizar da fortuna à miséria, pois tal história pode suscitar um sentimento humano, mas ainda assim não conduzirá nem à compaixão nem ao temor.

A compaixão é ocasionada por uma desgraça imerecida, e o temor por algo que sucede a homens semelhantes a nós mesmos, de modo que não haveria na situação dada, nada merecedor de compaixão, nem nada inspirador de temor.

Resta-nos uma classe intermédia para o protagonista: um homem nem virtuoso nem justo em extremo, contudo, um homem superior, como é o caso de alguém que goze de grande reputação e prosperidade, abatendo-se sobre ele a infelicidade, não por vício seu, nem por depravação, senão por algum erro cometido por seu juízo.

O *mythos* perfeito deve possuir um interesse simples, e não duplo como alguns dizem. O homem será tal como o temos descrito, ou melhor! A *peripécia* no desti-

no do herói não há de ser da miséria à felicidade, senão ao contrário, da felicidade à desdita; e a causa desta transformação não há de residir em nenhuma depravação, *senão em algum grande erro da sua parte*. Este *grande erro* não será uma falta propositada, nem por maldade, nem resultado de uma atitude injusta ou perversa, todavia não deixará de ser previsível, será o resultado de uma atitude e de decisões baseadas em interpretações erradas da realidade, do falhanço ou inconsciência das suas decisões, de ignorância profunda das consequências desastrosas que dos seus actos podem advir, não interferindo a integridade moral do herói.

Com estas considerações sobre a *perfeição estrutural* do *mythos* e do seu herói, devemos criticar os *mythos* que, aplicados à tragédia contêm uma *dupla história*, como na *Odisseia*, com um resultado oposto para as personagens boas ou más, pois aparentam ser melhores devido a um sucesso perante os espectadores, mas o *prazer* alcançado aplica-se melhor à comédia que à tragédia.

Definição do prazer trágico – prazer inteligível

A compaixão e o temor trágicos podem ser provocados pelo *espectáculo*, porém podem também surgir da própria estrutura da obra, dos *incidentes do drama*.

O *mythos* deve ser muito bem ordenado e estruturado, construído de tal modo que, mesmo sem ver o espectáculo, quem só ouve o relato, há de sentir o temor e encher-se de compaixão ante os incidentes... Que é por certo o efeito que a simples recitação da história de Édipo produz no ouvinte.

Provocar este mesmo efeito por meio do espectáculo é menos artístico e requer a ajuda da cenografia. Quem utiliza o espectáculo colocando perante o público o que é simplesmente monstruoso para assim provocar o terror, não produz o prazer dado pelo temor trágico e pela sua resolução, e desconhece por completo o sentido da tragédia, não se deve exigir da tragédia qualquer classe de prazer, senão apenas o seu próprio prazer: o *prazer inteligível* de uma tragédia.

Uma vez que o *prazer trágico* é dado pela compaixão e pelo temor, e por tudo o que leva à sua resolução, o *poeta* deve produzir no público tais emoções mediante uma transposição de factos reais (acontecimentos), *figurados na acção*. Claro que, em consequência disto, as causas que levaram à tragédia real devem ser incluídas nos episódios, figurando-as como *incidentes* incluídos no *mythos*.

Num *mythos*, numa trama de tal classe, os interlocutores da acção, as partes envolvidas no conflito, ou são amigos ou inimigos, ou senão, indiferentes entre si. Ora bem, quando um inimigo ataca o seu inimigo, nada há neles que nos leve a ter compaixão por esse facto, nem quando meditamos nele, excepto apenas no que diz respeito à dor real do que sofreu ou sofre, e o mesmo é verdadeiro quando as partes são indiferentes. Não obstante, quando o facto trágico se produz dentro da família, isto é, quando um assassinato ou um dano grave, é premeditado pelo irmão contra o irmão, pelo filho contra o pai, pela mãe contra o filho, ou pelo filho contra a mãe, tais são as situações que o poeta deve procurar, e dentro destes, ao poeta falta ainda completar algo: deve idealizar *a maneira correcta* de tratar tais factos.

Expliquemos mais claramente o que queremos dizer com *a maneira correcta*.

Um facto horroroso pode ser realizado pelo agente do acto com conhecimento e com consciência, ou pode fazê-lo com ignorância da sua relação de parentesco, e descobri-lo depois, como sucede no *Édipo* em Sófocles. Aqui, o facto está fora do drama, porém pode achar-se dentro dele. Uma terceira possibilidade é a de planear uma injúria mortal contra outro em ignorância de sua relação, mas lograr fazer o reconhecimento e deter-se a tempo. Contudo, a pior situação apresenta-se quando a personagem está a ponto de cometer um acto danoso com plena consciência e desiste dele: resulta desconcertante, e deste modo, nada trágico pela ausência de *sufrimento*. Todavia, uma situação que reputamos como melhor, dá-se quando os factos danosos se cometem com completa ignorância dos laços que prendem entre si os interlocutores, e a relação íntima entre eles seja descoberta depois, já que não haverá nada de desagradável nos factos sucedidos, e o *reconhecimento* há de servir para nos assombrar.

Sobre a *estruturação* do *mythos*, dissemos o suficiente.

Definição do carácter do protagonista no mythos

Quanto aos protagonistas, existem quatro (4) pontos que devemos sublinhar.

– Primeiro, e sobretudo, (1) os protagonistas *devem ser bons*. Haverá *carácter* num drama, se o que a personagem (protagonista) diz ou faz, o que realiza, revela certo desígnio moral. E um *bom carácter*, se o propósito assim revelado é bom.

– Segundo, (2) o carácter deve ser *adequado*. Por exemplo, um carácter perante nós deve ser, digamos, viril, porém não é apropriado nem adequado, que o carácter de uma mulher seja viril.

– Terceiro, (3) o carácter deve ser *semelhante à realidade*. Não é o mesmo que ser *bom* ou *adequado*, contudo deve reflectir a realidade do *mythos*.

– Quarto, (4) o carácter deve ser *coerente*. Sempre o mesmo perante nós; ainda que a inconsistência faça parte do homem, para a *figuração* desta, se apresentará essa forma de carácter, deve ser pintado como coerentemente incoerente.

O mais correcto, tanto para os *protagonistas* como para os *incidentes* do drama, é procurar sempre o *necessário e provável*, de modo que quando tal personagem diga ou faça tal coisa, ou uma coisa suceda a uma outra, isso seja: *uma necessária ou provável consequência do seu carácter*.

Assim adverte-se que o *desenlace* também deve surgir do próprio *mythos*, e não deve depender de um artifício da encenação, o artifício, *ex-machina*, deve reservar-se para problemas fora do drama, para acontecimentos passados, que estejam além do conhecimento humano, ou acontecimentos ainda por produzir, que requeiram ser intuídos ou anunciados, posto que é privilégio dos deuses, do *feiticeiro*, do *magô* ou da *magia*, conhecer de antemão as coisas. Entre os *incidentes* reais que são figurados numa tragédia, nada deve ser inexplicável, e se algum for, deve ficar excluído da tragédia, como em *Édipo* de Sófocles.

Como na tragédia se faz uma *figuração* do homem como o melhor, idealizado, devemos seguir o exemplo dos bons pintores de retratos, que reproduzem os traços distintivos de um homem, e ao mesmo tempo sem perder a semelhança, pintam-nos melhores que aquilo que são. Assim, *o poeta*, ao representar os homens, irascíveis ou negligentes, ou com similar debilidade de carácter, deve saber como esboça-los, delinea-los e criá-los como tais, mas ao mesmo tempo configurá-los na tragédia como homens admiráveis e excelentes.

Técnicas e tipos do reconhecimento no mythos

Já tratamos o *reconhecimento* em geral, e *quanto aos tipos de reconhecimento*, o que primeiro se menciona pode ser o menos artístico, mas é deste os poetas fazem mais uso por falta de invenção: (1) o *reconhecimento* através de signos ou de sinais corporais; destes *signos* alguns são congénitos, por nascimento ou provocados, são marcas deixadas no corpo, por exemplo, manchas ou cicatrizes, outros são sinais externos, como colares, pulseiras, etc..

A seguir surge (2) o *reconhecimento* realizado directamente pelo poeta; que não são artísticos por essa mesma causa, a personagem expõe, dizendo aquilo que o poeta quer dizer – descritivo e muito comum – e não o que o *mythos* requer.

Um terceiro tipo verifica-se quando (3) o *reconhecimento* é realizado através da memória de uma personagem, através de uma imagem ou de algo que desperta na consciência dela algo já visto anteriormente, e que identifica reagindo.

Um quarto tipo é (4) o *reconhecimento* que se produz através do silogismo, por exemplo nas *Coéforas*: *Alguém que se parece com Electra acaba de chegar; não existe ninguém parecido com Electra excepto Orestes; portanto Orestes já deve cá estar*. Neste tipo de *reconhecimentos*, há ainda os que dependem do raciocínio do público, a até falsos raciocínios do público, induzidos por observações introduzidas no texto pelo poeta, todavia um *reconhecimento* incorrecto pode surgir de um raciocínio erróneo da parte do público.

Contudo, (5) o *melhor dos reconhecimentos* é aquele que naturalmente *surge dos próprios incidentes, em si mesmos*, quando o espanto surpreende a consciência, como uma conclusão causal, ou como resultado provável de um evento ou de uma situação intrínseca do *mythos*, como é o caso em *Édipo* de Sófocles. Estes últimos são os *únicos reconhecimentos independentes de qualquer artifício*.

Técnica construção e controlo do mythos

Ao construir o *mythos*, definir os protagonistas e o seu pensamento, ao criar o texto e determinar o tipo de elocução que servirá no emaranhar das personagens, *o poeta* (dramaturgo) deve *evocar a acção dramática* que está a desenvolver, ou seja, deve ter presente perante os seus olhos, deve *ver*, tanto quanto lhe seja possível, deve visualizar *um simulacro* das cenas que está a formular e a figurar.

Deste modo, ao observar cada coisa, cada objecto da acção, com tal vivacidade *como se fora uma testemunha ocular*, poderá criar o que for mais adequado e es-

tará menos exposto a subestimar as incoerências. Além onde lhe for possível, o poeta (dramaturgo) deve representar o objecto da sua criação, expressando-se na sua *dicção* com os mesmos gestos das suas personagens, porquanto perante as mesmas condições naturais, quem por si mesmo sente o que deve ser descrito, *figurando a acção* a que *assiste*, recriando o *sucedido*, melhor o fará e o recriará de um modo convincente. Pois, como sabemos, a dor e o temor pintam-se com maior força por quem as experimenta *nesse* momento.

Um *mythos* que já antes tenha sido criado por alguém, tradicional, ou da própria invenção do poeta (dramaturgo), *deve ser primeiro simplificado e reduzido a uma forma universal*, o que deve ser realizado antes de ser desenvolvido e dramatizado com a inserção dos necessários episódios. Cumprida esta etapa, e após ter definido e fixado os nomes próprios das personagens da acção, torna-se necessário com base no *mythos*, criar e intercalar os episódios e todos os incidentes acessórios. Em qualquer caso, o poeta deve ter presente que os episódios hão-de ser os adequados, e lembrar-se que, nos *dramas*, os episódios serão curtos, ao contrário da epopeia, onde servem para estender o poema.

Como podemos verificar, o argumento da *Odisseia* não é demasiado longo, pois reduzido à sua forma universal pode ser assim transcrito:

Um homem vê-se afastado do seu lar durante muitos anos. Poseidón com olho vigilante cuida dele, porém está completamente só, enquanto no seu lar as coisas chegam ao extremo da sua riqueza ser esbanjada pelos que cortejam a sua mulher e preparam a morte do filho. O homem, depois de muitas aventuras e sofrimentos, consegue regressar a casa, revela-se, e cai sobre os seus inimigos. O final resolve-se com a destruição destes, o seu triunfo e salvação.

Descrevemos o essencial da *trama* (forma abstracta do *mythos*), que serve de base à *Odisseia*, tudo o mais são os episódios que nos transmitem esta história, *construídos de um modo adequado*.

Classificação tipológica das tragédias

Cada tragédia é em parte complicação e noutra parte desenlace; os incidentes antes da cena inicial, e muitas vezes também alguns daqueles dentro do drama, formam a complicação, o enlaçar dos nós, e o resto é o desenlace.

Os *nós* ou *complicação* compreendem tudo desde o começo ao instante antes da mudança para a felicidade ou para a desdita, tudo antes da *reviravolta* no destino do herói; por *desenlace*, tudo desde a *reviravolta* até ao fim do *drama*.

Podemos classificar as tragédias como *similares ou diferentes, segundo os seus mythos*, de acordo com as semelhanças na complicação e no desenlace.

Contudo, numa classificação conforme a sua tipologia, nós distinguimos quatro classes distintas de tragédias, correspondendo às suas partes constituintes que já mencionámos, mas das seis partes, excluimos aquelas duas partes que derivam dos meios utilizados, a *elocução* e a *melodia*, ficando as correspondências limitadas ao (1) *mythos*, (2) ao *carácter*, (3) ao *pensamento (e sentir)*, e (4) ao *espectáculo*.

E, assim teremos:³

(1) *a tragédia complexa*, aquela que se baseia no *mythos*, onde tudo é peripécia e reconhecimento, como *Édipo*;

(2) *a tragédia de carácter*, como *As Mulheres de Ftia*, ou *Peleu*;

(3) *a tragédia patética*, ou de *sofrimento*, (de pensamento ou sentir), como os dramas de *Ajax* e *Ixiôn*;

(4) *a tragédia de espectáculo*, exemplificada pelas *Fórcides*, *Prometeu*, como também todos os dramas situados no Hades.

O desígnio do *poeta* deve ser, combinar todos os elementos de interesse, se for possível, ou bem os mais importantes e a maior parte deles. Contudo, não se deve escrever uma tragédia com a estrutura de uma epopeia, isto é, com uma pluralidade de *mythos* nela incluídos, por exemplo, aplicando-se todo texto da *Ilíada*, pois se na epopeia, pela sua extensão, cada parte foi tratada segundo a sua própria amplitude, planeando um *drama* com essa mesma pluralidade de *mythos*, o resultado obtido seria decepcionante.

Nos poetas tardios, as partes corais, e as canções nos seus dramas, não têm mais relação com o *mythos* dessa tragédia do que de qualquer outra tragédia, daqui que tais canções não sejam mais do que interlúdios corais. Pelo contrário, o coro deve ser considerado como um dos actores, o coro deve ser parte integrante do todo, e desse modo, participar também na acção. Não como Eurípides mas como Sófocles.

O pensamento, a elocução e a dicção (expressão)

No que diz respeito ao *pensamento* podemos assumir o que já se disse dele no nosso *tratado da Retórica*, pois pertence melhor a esse sector da investigação.

O *pensamento* inclui todos os efeitos que devem ser produzidos por meio da linguagem, entre os quais: demonstrar, provar ou refutar, exalar emoções (*o sentir*), como a compaixão, temor, ira, ou qualquer outra, ou engrandecer ou minimizar os factos. Na representação do drama, numa *acção* com a actuação das personagens, podem ser observadas estas mesmas manifestações humanas, a diferença é que, se estão presentes na acção, então não se devem (explicar) reproduzir por palavras. Serão descritas por palavras, na actuação da personagem, quando haja referência a algo que seja exterior à acção e que se introduz desse modo no *mythos*.

No que diz respeito à *elocução*, vejamos primeiro o seu aspecto exterior, mais visível, a *dicção*: o estudo do tema (*dicção*, entoação) é constituído pelas diversas *formas de exprimir* um texto, cujo campo pertence ao *actor*.

Tudo o que é necessário aos estudiosos desta *técnica*, ao seu entendimento, faz parte da diferença entre uma *ordem* e uma *súplica*, uma *simples afirmação* e uma *ameaça*, uma *pergunta* e uma *resposta*, uma *descrição simples*, ou uma *narração*, etc.. Se um poeta conhece estas coisas ou não as conhece, não há de pesar na sua técnica como *poeta*, que não estará em causa, pois não será seriamente criticado por tal motivo. Assim, que falha podemos nós observar no verso de Homero, *Can-*

³ Já apresentámos esta classificação linhas atrás, aqui acrescentamos os exemplos que foram dados por Aristóteles.

ta ó deusa a cólera, que Protágoras tem censurado como uma ordem onde se impõe uma súplica ou um rogo, pois que rogar a alguém que faça algo, ou não o faça, segundo nos diz, é uma ordem! Deixemos isto de lado, pois *a dicção* pertence a outra *técnica*, que não à *técnica da poética*...

A formulação do texto da obra – discurso e diálogo – os versos

A *elocução*, sendo vista como um todo, é formada pelos seguintes elementos: fonema, sílaba, conjunção, nome, verbo, etc., e frase – *o discurso no diálogo*...

Os fonemas diferem em som de acordo com a forma da boca e nela, dos lugares onde se produzem, segundo sejam aspirados ou não aspirados, ou largos, breves ou de variável quantidade, e além disso segundo tenham acento agudo, grave ou outros intermédios, os detalhes destes problemas devemos deixá-los à métrica.

A escolha das palavras na formulação da ideia

Os *nomes*, ou melhor, *as palavras* podem-se classificar por *simples* – as constituídas de elementos que por si só não conferem um sentido único, como *geo* – ou *compostas*. Neste caso, uma palavra pode ser composta de uma parte com significado e outra sem significado, distinção que desaparece no seu composto; ou de duas partes significativas. Mas pode haver palavras com mais partes.

Qualquer que seja a sua estrutura, um *nome* deve ser sempre: *a palavra comum para uma coisa*. Enquanto que uma *palavra* pode ser: *corrente*, ou *estranha*, pode ser uma *metáfora*, um *ornamento*, uma *palavra inventada*, *alongada*, *abreviada* ou *alterada*.

Por *palavra corrente*, comum, entendo que é de uso geral numa região, e por *estranha*, a que empregam outros povos. Assim, uma mesma palavra pode ser ao mesmo tempo *corrente* e *estranha*, ainda que não com referência ao mesmo povo.

A *metáfora* (num sentido abrangente para *objecto* e *nome*) consiste em dar a um *objecto* um *nome* de algum *outro*; uma transferência que pode ser do género à espécie, da espécie ao género, ou duma espécie a outra, ou fazer-se por analogia.

Explico a metáfora por analogia como o que pode acontecer quando de quatro coisas a segunda permanece na mesma relação com respeito à primeira como a quarta à terceira; podemos então falar da quarta em lugar da segunda, e da segunda em vez da quarta. E às vezes é possível agregar à metáfora uma qualificação adequada ao termo que terá sido substituído. Em alguns casos não há nome para alguns dos termos da analogia, porém a metáfora pode usar-se de igual modo.

Técnicas de construção do texto – o discurso – na tragédia

A *perfeição da elocução* consiste em ser clara sem ser banal. A mais clara, todavia, é a que é constituída por palavras correntes, porém assim resulta um lugar comum. A *elocução* torna-se distinta, e fora do nível quotidiano, mediante o uso de termos dignos, isto é, palavras *estranhas*, *metáforas*, formas *alongadas*, etc., e tudo o que desvia dos modos vulgares do discurso.

Não obstante, o emprego exclusivo de tais termos resultará, ora num enigma, ora num barbarismo: num enigma, se abusa das metáforas, num barbarismo, se apela a palavras estranhas. A própria essência do enigma é expressar factos numa combinação impossível da linguagem. Este resultado não pode lograr-se mediante uma simples sucessão de termos comuns, porém torna-se possível pelo emprego de metáforas, como no enigma, *vi um homem que soldava com fogo bronze sobre outro homem*, e, como este, outros semelhantes! E de igual modo o uso de palavras estranhas, ou mesmo exóticas, raras, leva ao barbarismo. O que é importante então é encontrar uma certa mescla dos diversos elementos em causa.

As palavras *estranhas*, as *metáforas*, os termos *ornamentais*, podem impedir a linguagem de se tornar vulgar ou prosaica, enquanto que os vocábulos correntes lhe asseguram a requerida claridade.

O que mais ajuda, portanto, a tornar a *elocução* clara e menos banal, é o uso de palavras *alongadas*, *breves* e *alteradas*. Mas o uso em demasia de tais licenças tem por certo efeito ridículo. A norma da moderação aplica-se a todos os elementos do vocabulário poético.

Ainda com as metáforas, palavras estranhas e tudo o mais, o resultado será o mesmo se isso se empregar imprópriamente ou com o propósito de provocar o riso.

Num exemplo: Ésquilo diz em *Filoctetes*: *uma úlcera come a carne do meu pé*. Eurípedes, em vez de *come*, *esthieí*, usou, *sacia*, *thoinátai*, e o resultado passou a ser: *uma úlcera sacia-se da carne do meu pé*... O simples facto desta palavra não se encontrar tanto em uso, concede à elocução um carácter não prosaico.

Contudo, a máxima perfeição de um poeta está em ser um mestre da metáfora. Esta é a única que não se pode aprender por outros, e é por isso mesmo, sinal de talento, posto que uma boa metáfora implica uma percepção intuitiva, numa junção simultânea daquilo que é semelhante e que é dispare (ou dissemelhante).

Por fim, conclui assim a parte do texto dedicado à tragédia:

... não necessito dizer mais nada sobre a tragédia, da técnica da representação por meio da acção, da técnica do drama.

Mas, *de facto*, a tragédia volta ainda a ser tratada em termos comparativos com a *poesia épica*, numa avaliação sobre as diferentes *técnicas* que integram a *Poética*.

Entre a tragédia e a epopeia.

A *epopeia* na construção dos seus *mythos* deve ser clara, como na construção de um *drama*. A epopeia terá de se basear numa acção única, que deve constituir um todo completo em si mesmo, com princípio, meio e fim, de maneira que a obra esteja preparada para produzir o seu próprio prazer, com toda a unidade orgânica, tal com a que se espera de uma criatura vivente.

Além disso, a epopeia deve dividir-se nos mesmos tipos que a tragédia – que se reduz, naturalmente, de quatro para três tipos – deve ser (1) simples ou complexa (*mythos*), de (2) *carácter*; e de (3) *pensamento* (*patética* ou de *sofrimento*). As suas partes têm que ser as mesmas, excepção do coro, das canções e do espectáculo (a epopeia exclui o espectáculo), pois requer peripécias, reconhecimentos e cenas

de sofrimento, e por último, o pensamento e a elocução devem ser do mesmo nível requerido à tragédia.

Verificámos que todos estes elementos aparecem primeiramente em Homero, que fez um correcto uso deles, os seus dois poemas são, cada um deles, exemplos de uma boa construção: a *Iliada*, simples, é uma *história patética, de sofrimento*; a *Odisseia*, uma *história complexa*, há reconhecimentos através dela, mas é também uma *história de carácter*. Contudo, estas obras são muito mais que isto, posto que no pensamento e na elocução também superam todos os outros poemas.

Existem, portanto, diferenças na *epopeia* quando comparada com a tragédia, que são *a sua extensão e o metro utilizado*. Quanto à extensão, na tragédia o limite já sugerido deve bastar: que deve ser possível que o começo e o fim da obra, e todo o seu conjunto, sejam abarcados de um relance... Quanto à extensão, a *epopeia* tem uma vantagem especial: na tragédia não é possível representar diversas passagens da história simultaneamente, nela o espectador está limitado à parte que os actores desenrolam em cena; enquanto que na *epopeia*, a forma narrativa torna possível descrever certo número de incidentes em simultâneo, e se estes estão relacionados com o tema, crescem ao interesse do poema.

Podemos então colocar a questão de qual a forma mais elevada para a *figuração* do mundo real (a forma – *poética* – mais elevada de *visão do mundo*), se a poesia épica se a tragédia. Ora, é possível arguir que a forma menos vulgar é a mais digna, e a menos vulgar é sempre a que se dirige a um público mais exigente, então uma técnica destinada a todos, e cada um, é de uma ordem inferior.

A *epopeia*, seguramente que exige a uma audiência mais culta, o seu público não necessita de qualquer acompanhamento por gestos; enquanto que a tragédia pode ser dirigida a um público mais carente de gosto. Se, portanto, a tragédia pode ser vista como uma arte vulgar, ficará claro que deve ser inferior à *epopeia*?

A tragédia, da mesma maneira que a *epopeia*, pode cumprir os seus efeitos ainda que sem encenação, pois a sua qualidade pode avaliar-se pela simples leitura. E se a tragédia é noutros aspectos a mais elevada das artes, a desvantagem que abordámos não lhe é inerente.

A tragédia tem tudo o que possui a *epopeia*, pois que admite o seu metro e, o que não é um acréscimo menor, pode ser valorizada com música e com efeitos cénicos, que constituem também fontes de reais de prazer. E estes elementos representativos experimentam-se e avaliam-se num drama quando procedemos à sua leitura, tanto como quando se assiste à sua representação. Além disso, a *figuração* trágica requer menos espaço e tempo para atingir o seu fim, o que é uma grande vantagem, já que o que é mais concentrado produz maior prazer que o que se alarga num maior período de tempo.

Se por conseguinte, a tragédia é superior nestes aspectos, e além destes, nos seus efeitos poéticos, e se ambas as formas de poesia devem dar-nos, não qualquer classe de prazer, senão essa classe especial de prazer que temos mencionado – um *prazer inteligível* – é evidente que, ao alcançar o efeito poético com melhor eficácia que a *epopeia*, a *tragédia há de ser a forma mais elevada da arte poética*.

Concluindo, se um *poeta* é um criador que *figura a realidade*, como um pintor ou qualquer outro *criador de imagens, formulando-as, dando-lhes uma forma*, há de *formular* necessariamente as suas *imagens a partir da realidade das coisas*, e sempre de um dos seguintes três modos possíveis:

- (1) as *coisas* como eram ou são na realidade;
- (2) as *coisas* como parecem ou dizem ser;
- (3) as *coisas* como deviam ser...

Comentário

A *Poética* de Aristóteles é um estudo sobre a tragédia (inclui a epopeia e em parte a comédia para diferenciar e especificar melhor a tragédia), realizado a partir da leitura e exame analítico das peças disponíveis, para uma classificação. Para este trabalho o autor seguiu o seu mestre Platão, numa leitura e análise atenta do *Íon*.⁴

O *Íon* de Platão é uma obra didáctica e filosófica (dialéctica) ímpar sobre a Arte em geral, onde o autor a *diferencia* das outras técnicas, critica a avaliação e juízos feitos pela maioria, onde classifica as Artes e apresenta o seu processo *dialéctico* em confronto com a leitura *mais comum*, a leitura trivial do *tolo* (*idiota*, em grego), expressa no *senso comum*, enquanto a *Poética* de Aristóteles se reduz ao *drama* (em especial à tragédia), onde sublinha as técnicas dos *poetas* (dramaturgos) seus autores pela acção, personagens (carácter), ideias e sentir, o espectáculo, etc., mas sobretudo pelo *mythos*, tal como o seu mestre na Academia.

Aristóteles *limitando* o seu objecto de estudo faz a sua *descrição*, introduzindo assim uma primeira abordagem científica do objecto: a *poética* (drama e epopeia). Neste seu texto não apresenta uma filosofia, escreve um primeiro texto *científico*: começando pelo princípio, coleccionando as obras, analisando-as pelas suas semelhanças, diferenças, assuntos, temas, quantidade, qualidade, avaliando segundo os *modelos* alcançados, etc., – seguindo as regras dadas pelo seu mestre – por fim, classificando as obras e compartimentando os seus aspectos específicos, expõe a *descrição* (em abstracto) dos *modelos* possíveis daquela actividade *poética*, alcançados pelas observações realizadas, e onde apresenta os critérios da atribuída classificação com os exemplos respectivos. Encontram-se contudo algumas preferências na avaliação das tragédias com a expressão de juízos de valor.

4 Sobre esta questão ler a nossa análise completa do *Íon* de Platão, em *Gil Vicente e Platão, Arte e Dialéctica, Ion de Platão...* Sobre o objecto da obra de Platão, aconselhamos a ler Vasco de Magalhães Vilhena, em *Platão e a Lenda Socrática*, e *O Problema de Sócrates, O Sócrates histórico e o Sócrates de Platão*, ambos em edição da Fundação Gulbenkian.

Apêndice B – Cronologia

Factos significativos para a leitura de Gil Vicente

Para além da cronologia é importante conhecer, relacionar e avaliar estes acontecimentos no decurso da História.

ADVERTÊNCIA: Esta recolha deve ser entendida como um processo em desenvolvimento, alguns dos dados assinalados podem não estar colocados na sua datação correcta, pois estes dados fundamentam-se em variadíssimos trabalhos já publicados – de diferentes origens – e muitas dessas publicações não nos dão garantias de correcção das datas.

Com base no confronto das mais diversas fontes – fontes que refiram os acontecimentos descritos de perto – pretende-se uma correcção progressiva, constante, destes dados por aborçagens que se demonstrem mais fiéis.

Data	História da Europa (factos sucedidos, etc.)	Obras
1215	Inglaterra, Magna Carta .	Magna Carta
1216	Inquisição na Europa (Tribunal do Santo Ofício). 1263 – Inquisidor Geral.	
1270	Legalização das Instituições (Irmandades das Mestas, Lligalló, etc.) criadas pelos pastores em Espanha. Instituição do Tribunal das Juntas de Pastores, Afonso X.	Dante Giotto
1273	Criado por Afonso X, o Honrado Concejo de la Mesta de Pastores .	
1293	Convénio entre Dinis de Portugal e Eduardo III de Inglaterra sobre o comércio e segurança marítima. Fundadas as Bolsas portuguesas de Mercadores em Bruges (Flandres), Lisboa e Porto.	Bolsas de Mercadorias
1317	O genovês Manuel Pessanha (Pezagna) é contratado para Almirante de Portugal.	
1319	Fundação da Ordem de Cristo , com o fim dos Templários	Petrarca
1320	El-rei Dinis de Portugal obtém do Papa a anuência para a expansão em África.	Ordem de Cristo – África
1336 e 1341	Afonso IV de Portugal inicia a Navegação pelas Canárias desenvolvendo o comércio com as populações locais.	Boccaccio
1380	El-rei Fernando de Portugal cria a Companhia das Naus.	Companhia das Naus
1383	Revolução Portuguesa (nacionalista) de amplo apoio popular. Imposição do Poder pelas Cortes de 1383. Aclamação do Rei – Início da Dinastia de Avis – Luta pela independência nacional 1383-1385.	
1385		
1397	Criação do Banco Medici em Florença .	Banca
1401	Fundação da Taula de Canvi, Barcelona, primeiro Banco Público da História .	
1408	Criação em Génova do Banco São Giorgio .	
1409	Concílio de Pisa... Reconciliação da Igreja , Papa Alexandre V.	
1412	Intensificação da navegação e exploração Portuguesa das ilhas Canárias e costa de África – expansão europeia.	Descobertas – a Navegação
1415	Início da Expansão Europeia: Expansão Portuguesa. Portugueses conquistam Ceuta , no norte de África, estreito de Gibraltar.	Brunelleschi – <i>Trabalha em Florença, Santa Maria del Fiore</i> .
1416	Primeira guerra de Veneza contra os Turcos Otomanos.	A Xilogravura desenvolvida nos Países Baixos
1418	Início dos descobrimentos portugueses. Ilhas da Madeira e Porto Santo. Concílio de Constança, fim do Cisma do Ocidente.	

Data História da Europa (factos sucedidos, etc.)

- 1420 Infante Henrique o Navegador, Grão-Mestre da Ordem de Cristo.
Os Portugueses povoam a ilha da Madeira.
Brunelleschi, pintor, escultor, ourives e arquitecto, constrói a cúpula da *Duomo*.
Masaccio e Brunelleschi trabalham em conjunto em várias obras de pintura e encenação de cerimónias, festejos e teatro.
- 1427 Brunelleschi pinta na praça da *Signoria* (Florença) utilizando a perspectiva linear.
Diogo de Silves nos Açores. Data provável da descoberta dos Açores.
- 1429 Casamento de Filipe o Bom, da Borgonha com Isabel de Portugal.
- 1430 Fundação da **Ordem do Tosão de Ouro**.
- 1430 Os Portugueses povoam as ilhas dos Açores (primeiro com ovelhas).
- 1431 O Papa Eugénio IV introduz estudos humanísticos na Universidade de Roma.
Início do Concílio ecuménico em Basileia (será o de Florença 1439).
- 1434 Os portugueses passam a navegar a sul do Cabo Bojador.
Cosme de Medici senhor de Florença.
- 1438 Início da dinastia dos Habsburgo.
- 1439 **Concílio de Florença – fora da Igreja não há salvação** – tentativa de união das Igrejas Grega e Latina. Terminado em Roma em 1445.
- 1443 Afonso V de Aragão senhor de Nápoles.
Portugal, Henrique o Navegador com o Monopólio do comércio para lá do Bojador.
Os Banqueiros Genoveses dominam a produção e distribuição do Alúmen, que na época era um produto fundamental para dar cor aos tecidos na indústria têxtil.
- 1448
- 1449 Dissolução do Concílio de Basileia. Centralização na Igreja.
Triunfo do Papado como poder da Igreja.
Alfonso de Bórgia abandona Valência e instala-se com a família em Roma.
- 1450 Francesco Sroza aclamado Duque de Milão.
- 1453 **Avanço da expansão Turca na Europa**. Conquista de Constantinopla.
- 1454 Fim da guerra dos 100 anos.
- 1455 **Bula Papal, Romanus Pontifex**, Nicolau V concede a Portugal as terras descobertas ou a descobrir em África e por todo o *Mar Oceano*. – Paz entre Portugal e Castela.
Nascimento de João II de Avis, futuro rei de Portugal.
- 1456 Os Turcos avançam na Europa atingindo a Grécia.
Gutenberg conclui a impressão da Bíblia usando caracteres tipográficos móveis.
Cadamoto descobre quatro das ilhas do arquipélago de Cabo Verde.
- 1458 Os Portugueses conquistam Alcácer-Seguer (norte de África)
- 1460 António Noli descobre as restantes ilhas do arquipélago de Cabo Verde.
Morte de Henrique o Navegador.
- Entre 1458 e 1467 (provavelmente entre 1462 e 1467), nascimento de Gil Vicente.**
- 1464 Os Medici dominam Florença.
Portugueses chegam ao Golfo Guiné, onde estudam e experimentam novos modos e instrumentos de orientação no Oceano.
João Vaz Corte Real, João Fernandes (o Lavrador) navegam no Atlântico Norte, e segundo estudos recentes terão chegado e cartografado o norte do novo continente. (segundo estudos sobre a cartografia de **Gunnar Thompson, Ph.D.**)
- 1467 Carlos o Temerário Duque da Borgonha.

Obras

- Cícero – *De Oratore*, e *Brutus* (textos descobertos em Itália)
- Achado o Livro de **Vitruvio – De Architectura**.
Alfonso de Cartagena, ao serviço de Duarte de Portugal, traduz **Cícero e Boccaccio**.
Brunelleschi – *Cúpula da Duomo*.
Fernão Lopes – *Crónicas*.
Duarte de Portugal – *A Arte de bem cavalgar a toda a sela*.
Leo Battista Alberti – **Da Pintura**.
O infante Pedro de Portugal traduz **Cícero – De Officiis**.
Lourenço Valla – **Sobre o Livre Arbitrio**.
Nicolau de Cusa – *Sobre a douta ignorância*.
Nuno Gonçalves – *Painéis de São Vicente*.
Leo B. Alberti – **De re Edificatoria**.
Pero Diaz de Toledo traduz **Platão**.
A Imprensa – Gutenberg (1452).
Primeiro livro impresso – Bíblia.
Giorgio Valla ensina Grego na Universidade de Pavia.
Academia Platónica de Florença.
Regiomontano – *De Triangulis* (tratado de trigonometria)

Data História da Europa (factos sucedidos, etc.)

- 1468 Os Portugueses conquistam e destroem Anfa (lugar onde está hoje Casablanca, fundada pelos portugueses em 1515).
- 1469 Casamento de **Isabel e Fernando**, futuros reis católicos (de Castela e Aragão).
Lourenço de Medici, o Magnifico, senhor de Florença.
- 1470 Possível invenção do *Astrolábio Português*... Terá de ser anterior à partida daqueles navegadores que vão cartografar as ilhas africanas mais próximas, a sul e a norte, da linha do equador. – Traçado aferido da linha do equador. (?)
- 1471 Navegando pelo equador: João de Santarém, Pedro Escobar, Fernando Pó, Martim Fernandes, Álvaro Esteves, Lopo (Lopes) Gonçalves (deu nome ao Cabo Lopez).
No Atlântico nas acções de orientação e afinação dos instrumentos de navegação sobre o equador, **descobrem (registam)** as ilhas de Fernando Pó, Ano Bom, São Tomé e Príncipe, atravessando o equador e atingindo os *mares do sul*.
Os Portugueses conquistam Arzila e Tanger no norte de África.
Fernão Gomes com o monopólio de comércio da Guiné (a sul do Bojador).
- 1472 João Vaz Corte-Real, senhor de Canada (Tavira), e Álvaro Martins Homem, na Terra Nova, Labrador e Canadá. Seguem as cartas das terras descobertas.
Expedição Luso-Dinamarquesa à Gronelândia.
- 1473 Acordo de relações Comerciais e Financeiras entre o banqueiro Fugger e o imperador Frederico III da Alemanha.
João II de Portugal assume a direcção da Expansão Marítima.
Os Portugueses divulgam a definição da linha do Equador. (?) Os Europeus no hemisfério Sul com capacidade de orientação correcta pelas latitudes.
- 1474 O impacto no mundo académico Europeu da **duplicação do mundo** conhecido desperta o interesse de intelectuais da astronomia e cartografia: Abraão Zacuto, Toscanelli, Martin Beham (Martinho da Boémia), e o afluxo de aventureiros, informadores e espíões de outros governantes europeus, mercadores e banqueiros.
João Vaz Corte-Real, como recompensa pelas descobertas, é nomeado Capitão Donatário de Angra, assumirá também a Ilha de São Jorge em 1483.
Em 11 de Dez. morre Henrique IV de Castela, o impotente.
Em 13 de Dez. Isabel toma o poder em Castela, afirmando-se legítima herdeira.
- 1475 Casamento de Cristóvão Colón com a filha de navegador Bartolomeu Perestrelo.
Acordo de Governação dos reinos: **Isabel e Fernando, A concórdia de Segóvia.**
Guerra de Castela. Afonso V de Portugal e Luís XI de França, contra Isabel de Castela e Fernando de Aragão.
- 1476 A sucessão em Castela decide-se a favor de Isabel e Fernando de Aragão.
O navegador português João Coelho (?) percorre as Antilhas (Antilhas = **Ilhas ante o Continente**) e regista nos portulanos, grande parte dessas ilhas (?)
Carlos o Temerário é derrotado pelos Suiços.
- 1477 João II de Portugal, aclamado rei em Santarém governa por decisão de seu pai.
Maximiliano de Áustria casa com Maria da Borgonha. Os Habsburgo ficam senhores da Borgonha.
Isabel de Castela consolida o poder. Entre 1475 e 1478 centraliza o poder na Corte, adquirindo vários dos poderes titulares e muitos Senhorios da alta Nobreza feudal.
- 1478 **Os reis Fernando e Isabel (futuros titulares Reis Católicos) criam uma nova Inquisição nos reinos de Espanha**, sob a sua dependência. Obtém do Papa uma Bula que lhes confere o poder de nomeação dos Bispos.
A Espanha inicia a conquista das Canárias.
- 1479 Morte de João II de Aragão. Fernando rei de Aragão.
Paz entre Veneza e os Turcos. Paz entre a Hungria e a Polónia.
Tratado de Alcáçovas, divisão do planeta, e, paz entre Portugal e Castela.

Obras

- A imprensa na Sorbone.
- Piero della Francesca – *Tratado de Perspectiva.*
- Astrolábio Português (?)**
– *Leitura da posição do Sol – ou “peso do sol”.* (?)
- Aurélio Agostinho – **De Civitate Dei** (editado em Veneza).
- Rodrigo de Cota – *Diálogo entre o Amor e um Velho.*
- Carta, Portulano português do Golfo da Guiné e ilhas.
- A Imprensa em Espanha.
- António Nebrija regressa a Espanha.
- Marsílio Ficino – **Sobre a imortalidade da alma.**
- Concórdia de Segóvia**
- Marsílio Ficino *traduz Platão para italiano.*
- Primeiro livro de **aritmética comercial**, publicado em Trevisa.

Data	História da Europa (factos sucedidos, etc.)	Obras
1480	Cortes de Toledo – Isabel e Fernando reis de Espanha. Estabelecimento do Tribunal da Inquisição em Espanha . Ludovico o Mouro senhor de Milão. Os Turcos na Europa ocupam a Bósnia.	Botticelli – Pinta na Capela Sistina.
1481	João II, rei de Portugal, manda Diogo de Azambuja construir no rio do ouro, a Fortaleza de São Jorge da Mina (hoje Elmina, Gabão). António de Nebrija publica <i>Introductiones Latinae</i> , que será até ao século XIX o livro escolar para a aprendizagem do Latim em Espanha. Em Sevilha iniciam-se os Autos de Fé da Inquisição.	António de Nebrija – <i>Introductiones Latinae</i> . Jorge Manrique – <i>Coplas à la muerte...</i>
1482	Tomás Torquemada , dominicano, nomeado Grande Inquisidor de Espanha. Veneza provoca guerra generalizada em Itália com o ataque a Ferrara. Ao serviço do rei João II de Portugal, registando novas terras e estudando os ventos do Atlântico Sul, Diogo Cão explora Cabinda e chega à foz do Zaire.	Euclides – <i>Geometria (completas)</i> .
1483	Nascimento de Martinho Lutero. Morte de Luís XI. Carlos VIII rei de França.	Vitruvio – De Architectura.
1483	Ao serviço do rei João II de Portugal, Diogo Cão explora o rio Zaire percorrendo-o em mais de 160 Km.	1º Livro impresso em Portugal
1484	Em 29 de Agosto eleito o Papa Inocêncio VIII.	
1486	Maximiliano de Áustria proclamado rei da Alemanha e dos Romanos. Portugueses navegam pelos mares a sul, ao cabo de maior latitude em África, e testam os ventos (força locomotora), mais a sul que o Cabo da Boa Esperança.	Marsilio Ficino traduz <i>Plotino para italiano</i> .
1486	Cristóvão Colón vê recusado o seu projecto em Portugal e instala-se em Espanha. Estende-se a fama da célebre Academia Platónica Florentina, de Lourenço Medici, o Magnífico, com Marsilio Ficino, Pico della Mirandola...	Pico della Mirandola – <i>Proposições, De Dignitate Hominis</i> .
1487	O banqueiro Jacob Fugger controla a venda de prata no Tirol . Ao serviço de João II de Portugal, Pêro da Covilhã chega à Índia por terra.	João II de Portugal – <i>Pragmática</i> .
1488	Ao serviço do rei João II de Portugal, Bartolomeu Dias contorna o Cabo da Boa Esperança. Duarte Pacheco Pereira regressa a Portugal, com experiências e estudos concluídos na Guiné Equatorial, na ilha do Príncipe é recolhido por Bartolomeu Dias. Assistem à chegada de Bartolomeu Dias, Cristóvão Colón, Juan de la Cosa e alguns outros castelhanos. Parte das cartas de navegar da expedição e das de Duarte Pacheco Pereira, são roubadas pelos castelhanos que fogem para Espanha. (Damião de Góis, Crónica...) Maximiliano passa para Antuérpia (Anvers) os privilégios comerciais de Bruges.	Roubo de Cartas Cartográficas em Lisboa.
1489	Fernando e Isabel colocam sob sua protecção directa o <i>Conselho da Mesta de Espanha</i> , (grémio, organização dos pastores de Espanha) que engloba todas as Mestas do território, e publicam o Ordenamento do Conselho da Mesta . Cristóvão Colón de novo na Corte de Isabel, com a nova cartografia...	Conselho da Mesta de Pastores (Novo Ordenamento)
1490	A partir da Índia, Pêro da Covilhã alcança a costa oriental de África, Melinde e Mombaça, onde recebe notícias da viagem de Bartolomeu Dias e fornece os seus registos de localização nos mapas das leituras das coordenadas efectuadas.	Joanot Martorell (1415-1468) – Tirant lo Blanc . (1ª Edição).
1490	Casamento em Évora de Afonso de Portugal com Isabel filha dos reis católicos, com grande representação teatral, magníficos momos. Aliança entre os reis católicos (Espanha) e Henrique VII de Inglaterra.	Ermolao Barbaro – <i>De Officio Legati</i> .
1491	Morte do infante Afonso, filho de João II de Portugal em acidente suspeito. Savonarola (prior, membro do Conselho da cidade) de São Marcos de Florença. Guilherme de Croy nomeado cavaleiro da Ordem do Tosão de Ouro. Segundo impulso da Expansão Europeia. Expansão e conquistas de Espanha.	Marsilio Ficino – Theologia Platónica de Immortalitate animorum .

Data História da Europa (factos sucedidos, etc.)

- 1492 Cerca de 100.000 judeus são expulsos da Sicília. Numerosos Judeus mortos em Espanha, outros conversos (50.000) e numerosos (165.000) expulsos. Destes, alguns entram em Portugal (entre 80.000 a 100.000). Abraão Zacuto troca Salamanca por Portugal, e entra ao serviço de João II de Portugal.
O Cardeal Espanhol Rodrigo de Bórgia é eleito Papa, será Alexandre VI.
Cristóvão Colón alcança as Antilhas e proclama-se na Índia.
Os reis católicos concluem a **conquista de Granada.**
Morte de Lourenço o Magnífico (Florença).
Publicada a *Recopilación das Leis da Mesta*. Ao Presidente do *Honrado Conselho da Mesta* é já atribuído um vínculo perpétuo ao governo do país, o de Membro mais antigo do *Conselho Real* (algo muito perto de chefe do governo).
- 1493 Os banqueiros Fugger fundam uma sucursal das suas companhias em Antuérpia.
O rei Maximiliano I, eleito imperador com o título de Imperador Romano.
A França entrega Cerdeña e o Rosellón a Espanha.
A Gran Canária é anexada à Espanha.
Início da segunda viagem de Cristóvão Colón às “Índias” (as Antilhas).
Bula *Inter Caetera* de Alexandre VI (Bórgia), entrega da pseudo-Índia a Espanha.
- 1494 Duarte Pacheco Pereira calcula com erro inferior a quatro graus a *medida* do grau do meridiano em 18 léguas (106,56 km, ou 57,5 milhas marítimas).
Tratado de Tordesilhas, partilha do Mundo a descobrir, entre Portugal e Espanha.
Pêro da Covilhã alcança, identifica, o Reino mítico de Preste João.
O arquipélago das Canárias é integrado no território espanhol.
Guerras tendentes a dominar... ou escapar ao poder Papal. Guerras de Itália.
Invasão da Itália por Carlos VIII de França, a fim de tomar posse do reino de Nápoles, dando início às subsequentes guerras.
Florença submete-se às forças de Carlos VIII de França que dá independência a Pisa.
Início do domínio do frade dominicano Savonarola na República de Florença.
Fundação da Empresa mineira dos mercadores e banqueiros Fugger.
- 1495 **Morte de João II de Portugal.** O seu primo e cunhado **Manuel é aclamado rei**, com a aprovação das Cortes em Montemor-o-Novo.
Carlos VIII de França, em Roma, dirige-se a Nápoles conquistando o território.
Criada uma Liga com Milão, Veneza, o Papa, Maximiliano de Áustria e Fernando de Aragão, que fará as tropas francesas recuarem para o norte de Itália.
Fundação da Universidade de Santiago de Compostela.
Criação das Fábricas dos banqueiros Fugger na Carintia e Turingia.
- 1496 Abraão Zacuto imprime em Hebraico, em Leiria, o Almanaque Perpetuum, uma base para actualização das tabelas de cálculo que serviam para a medição das latitudes.
A pedido do Papa Alexandre VI (Bórgia) *el Gran Capitan* (Gonçalo Fernandez de Córdoba) expulsa os Franceses de Nápoles.
Casamento de Joana de Castela com Filipe o Belo da Borgonha, filho de Maximiliano (1496). Casamento de Juan de Castela com Margarida de Áustria (1497).
Os Judeus são expulsos da Síria.
Submissão de Portugal à vontade dos governantes de Espanha.
- Nov Tratado de casamento de Manuel I, com Isabel viúva de Afonso, filha dos reis católicos.
- Dez.5 Manuel de Portugal, por imposição dos reis católicos, obriga a conversão ao cristianismo ou expulsão dos Judeus de Portugal. A Lei de expulsão, assim como muitas outras, deixou de figurar nas Ordenações Manuelinas.
Abraão Zacuto vai para Tunes e mais tarde para Damasco onde morre em 1510. Levou consigo, para a Turquia, a *cartografia portuguesa* (esteve ao serviço de João II de Portugal desde 1492). Sobre o assunto ver as cartas geográficas turcas de Piri Reis e os estudos sobre a sua origem.

Obras

- António Nebrija – ***Gramática sobre la lengua Castellana.***
- António Nebrija – ***Gramática Latina***
- O Presidente da Mesta de Pastores no Conselho Real de Espanha***
- Albert Dürer – Autoretrato.
- Duarte Pacheco Pereira *calcula o comprimento do grau do meridiano em 18 léguas (106,56 km, ou 57,5 milhas marítimas).*
- Juan del Encina – *Égloga rep. La noche postrera de Carnal.*
- António de Nebrija – (1.dicionário) *Vocabulário de Castelhana-Latim e Latim-Castelhana.*
- Fundada a Universidade de Santiago de Compostela*
- Francisco de Madrid – *Égloga.***
- Abraão Zacuto – *Almanaque Perpetuum*
- Juan del Encina – *Égloga rep. en la noche de la Navidad ...*
- Juan del Encina – *Égloga rep.en requesta de unos amores.*
- Juan del Encina – *Égloga de Mingo, Gil y Pascuala.*
- Encina – Obras, Compilação (1496)***
- Juan del Encina – *Rep. de la Pasión y la muerte.*
- Juan del Encina – *Rep. de la Santíssima Ressurreição.*
- Lucas Fernandez – *Comédia (1514).*

Data História da Europa (factos sucedidos, etc.)

Obras

	<p>O papa Alexandre VI, o espanhol Rodrigo Bórgia, atribui a Fernando de Aragão e Isabel de Castela o título hereditário de Reis Católicos.</p>	
1497	<p>Constituída a <i>Cabaña Real de Carreteros, Trajineros, Cabañiles y sus Derramas</i>. Ficou assim concluído o edifício jurídico (será revisto em 1511) de suporte dos privilégios atribuídos pelos Reis Católicos ao <i>Honrado Conselho da Mesta de Pastores</i>.</p> <p>Partida de Vasco da Gama para a Índia (em 8 de Julho).</p> <p>Criação das primeiras Misericórdias em Portugal.</p> <p>Conquista de Melilla e sua anexação ao território espanhol.</p>	<p>Juan del Encina – <i>Rep. Sobre el poder del Amor</i>.</p> <p>Lucas Fernandez – <i>Farsa ... de la doncella, el pastor y el caballero</i>.</p> <p>Lucas Fernandez – <i>Diálogo para cantar (tipo ... Zarzuela)</i>. (1514)</p>
1498	<p>Seguindo o plano preparado por João II de Portugal Vasco da Gama inaugura a rota da Índia, estabelecendo o Caminho marítimo para a Índia. (Chega a Calecut, em 20 Maio 1498).</p> <p>Estabelecimento das Misericórdias em Portugal. Ordenação de 15 de Agosto de Leonor, viúva de João II de Portugal.</p> <p>Morte de Isabel, filha dos reis católicos, mulher de Manuel I de Portugal.</p> <p>Morte de Carlos VIII de França. Luís XII rei de França.</p> <p>Maquiavel nomeado Secretário do governo da Republica de Florença.</p> <p>Savonarola condenado à morte, por atacar a corrupção na Igreja de Roma. Os Judeus são expulsos da Bavaria.</p>	<p>Juan del Encina – <i>Égloga de las grandes lluvias</i>.</p> <p>Giorgio Valla traduz para latim a Poética de Aristóteles (Latim – Veneza).</p> <p>Execução de Savonarola</p>
1499	<p>Fim da guerra do Rosellón e Cerdeña, fronteira em Perpignan (1495-1499).</p> <p>Alianças de Luís XII de França com Veneza, César Bórgia e os Suíços. Acordo com Veneza para conquistar Milão a Ludovico il Moro.</p> <p>Veneza apoia Luís XII em troca de Cremona. O exército Francês entra em Itália e toma posse de Génova e do Estado Milanês.</p> <p>Independência dos Cantões Suíços, desligando-se do Império.</p> <p>Início das revoltas em Granada. Revoltas das <i>Alpujarras</i> contra a conversão de cerca de 70.000 mouros ao cristianismo e a queima de livros escritos em árabe, contrariando o acordo de capitulação de Granada de 1492.</p> <p>Chegada de Vasco da Gama a Lisboa (Agosto).</p> <p>Criação de uma Feitoria Real de Portugal na Flandres, em Antuérpia.</p> <p>Avanço da Cultura formal em Espanha: Juntando-se às já existentes Universidade de Salamanca, Valladolid, Lérida, Barcelona e Santiago de Compostela, foram fundadas (Cisneros) as de Valência e Alcalá de Henares, e preparada a de Sevilha (Estudos gerais em 1502, aprovada pelo Papa em 1505).</p>	<p>Início da construção do Palácio Real da Ribeira em Lisboa.</p> <p>Fernando de Rojas – (diálogos)</p> <p>La Celestina ("comédia -16 actos" ou "romance").</p> <p>Miguel Ângelo – Pietá (São Pedro).</p> <p>Lucas Fernandez – <i>Farsa o quasicomédia de Prauos (pub.1514)</i>.</p> <p>Criadas novas Universidades em Espanha: Alcalá de Henares.</p>
1500		
Jan.5	<p>O Duque Ludovico Sforza reconquista Milão.</p>	
Fev.24	<p>Nasce em Gante o príncipe Carlos, Filho de Joana da Castela e de Felipe o Belo</p>	
1500	<p>Europa: Paris, Milão, Veneza e Nápoles são as maiores cidades da Europa. São as cidades com mais de 100.000 habitantes.</p> <p>França reconquista Milão (em Abril).</p> <p>Pedro Álvares Cabral no Brasil, Bartolomeu Dias naufraga no Cabo da Boa Esperança.</p> <p>Levantamento armado das Alpujarras (Granada), irá durar por mais dois anos.</p> <p>Contra os acordos de Granada: expulsão de Espanha dos mouros não convertidos.</p> <p>Fundação da Academia de Veneza.</p> <p>Divisão do Império Germânico em seis circunscrições.</p>	<p>Erasmus – Adagia.</p> <p>J. Bosch – <i>Tent. de Santo António</i>.</p> <p><i>P. Vaz de Caminha – Carta do Brasil</i>.</p> <p>Academia de Veneza</p> <p>Lucas Fernandez – <i>Égloga de nacimiento de Nuestro Redentor</i>.</p> <p><i>Auto de la Pasión</i>.(pub.1514)</p>
Out.30	<p>Casamento de Manuel de Portugal com Maria filha dos reis católicos.</p>	

Data	História da Europa (factos sucedidos, etc.)	Obras
	<p>Pedro Álvares Cabral em Calecut, Índia.</p> <p>Chegada a Lisboa de parte da frota de Gaspar Corte-Real, trazendo alguns indígenas (índios norte-americanos) das terras de João Corte-Real seu pai. Miguel Corte-Real parte em procura de seu irmão e nunca voltará.</p> <p>Partida, em Agosto, para o Novo Mundo da Armada de André Gonçalves, onde segue como <i>cronista</i> (em verdade espião) Américo Vespúcio que assim toma conhecimento, pelos portugueses, que aquele continente não é a Ásia.</p>	
1501	<p>César Bórgia submete a Romagna ao seu poder.</p> <p>Pelo Tratado de Granada (1500), França e Espanha partilham o reino de Nápoles. Luís XII de França conquista Milão.</p> <p>Leonardo Loredano, doge em Veneza.</p> <p>O exército francês com o apoio do exército Papal comandado por César Bórgia, dirige-se para Nápoles, após o Papa ter destituído Frederico de Nápoles.</p> <p>Diogo Dias inicia a cartografia de Madagáscar (depois ilha São Lourenço).</p>	<p>Diogo de Boutaca inicia o Mosteiro dos Jerónimos (Lisboa).</p> <p>Cicero – <i>De Officiis</i> (ed. Erasmus)</p>
1502	Espanha introduz os primeiros escravos nas Antilhas.	Cópia da Cartografia portuguesa:
Jan.6	Lucrécia Bórgia casada em Roma (20 Dez) vai ao encontro do marido, o duque Alfonso d'Este, em Ferrara.	
Fev.14	Fim das revoltas das Alpujarras – Paz: Édito dos <i>Reis Católicos</i> (semelhante ao da expulsão dos judeus). Conversão obrigatória dos mouros, homens maiores de 14, mulheres maiores de 12, ou saída de Espanha deixando o ouro e a prata.	<i>Mapa de Cantino</i>
Fev.22	Criação dos <i>Estudios Generales</i> – Sevilha.	Estudos Gerais em Sevilha
1502	<p>Portugal: Regimento dos Oficiais das Cidades, Vilas e Lugares.</p> <p>Continuação das hostilidades no sul de Itália entre Franceses e Espanhóis.</p> <p>Fernão de Noronha arrenda a exploração do pau-brasil.</p> <p>Portugal cria uma Feitoria em Cochim, na Índia.</p> <p>João da Nova descobre as ilhas Atlânticas de Ascensão e Santa Helena.</p>	Erasmus – <i>Comentário à Epistola aos Romanos.</i>
Abr	Saída forçada dos expulsos de Espanha, dos Mouros não convertidos ao cristianismo.	Leonardo da Vinci – A Gioconda.
Mai	Em Espanha o príncipe Carlos de Habsburgo é jurando como sucessor das Coroas de Castela e Aragão.	Bramante – Projecto do Templo de San Pietro in Montorio.
Jun.6	Nascimento de João III, filho de Manuel e Maria, futuro rei de Portugal.	Gil Vicente – Visitação
Jul	Tensão entre França e Aragão nos limites fronteiriços.	
Ago	O reino de Nápoles em poder dos Franceses.	Dante – (impresa) <i>A divina Comédia.</i>
Set		
Out	<p>Em Portugal semeia-se o milho vindo das Antilhas.</p> <p>Luta generalizada pelo ducado de Urbino, Paolo Orsini, Guidobaldo da Montefeltro...</p>	
Nov		
Dez	César Bórgia, filho do Papa Alexandre VI, ocupa Urbino.	Gil Vicente – Pastoril Castelhana.

Apêndice C – *Visitação, Copilaçam de 1562*

LIVRO PRIMEYRO.



DOR QVANTO A OBRA DE DEVA
çam seguinte procedeo de hũa visitaçam que o autor
fez ao parto da muyto esclarecida raynha dona Ma
ria, & nacimiento do muyto alto & excelente princi
pe dom loam o terceyro em Portugal deste nome.
Se põe aqui primeyramente a dita visitaçam por ser
a primeyra cousa que o autor fez, & que em Portu
gal se representou, estãdo o muy poderoso rey dom
Manoel & a raynha dona Breytz sua mãy, & a senhora Duqueza de Bragã
ça sua filha, na segunda noyte do nacimiento do dito senhor. E estando esta cõ
panhia assi junta entrou hum vaqueyro, dizendo,

Pardiez siete arrepeñones
me pegaron ala entrada,
mas yo di vna puñada
a vno delos rascones,
empero si yo tal supiera
no viniera
y si viniera, no entrara,
y si entrara, yo mirara,
de manera
que ninguno no me oiera.

Quando andar, lo echo e secho,
pero todo bien mirado
ya que entre neste abigado
todo me sale enprouecho.
Rebuelgome en ver estas cosas
tan bermosas
que estaa hõbre bobo en veillas,
veolas yo, pero ellas
de llustrosas
a nhos otros son dañosas.

E fala a Raynha.

Ques aqui adonde voo
dolos mantenga si es aqui
que yo nbo se parte de mi
nbi de llindo donde estoo.
Nunca vi cabaña tal
en especial

tan nbotable de memoria
esta de uer la gloria
principal
del parayso terrenal.

Que sea o que no sea
quero dezir a que vengo
nbo diga que me detengo
nbnuestro conceso y aldeia,
Embíame a saber aca
si es verdaa
que parto vuestra nobleza
mia fe si, que vuestra alteza,
tal estaa
que señal dello me daa,

Quoy alegre y plazentera,
muy viana esclarecida,
muy prebecha y muy luzida
mas mucho que vantes era.
Que bien tan principal
vniuersal,
nbnunca tal plazer se vio
mi se saltar quero yo
be, zagal
digo dizí, salte mal.

Quise queres q nbo rebiente

de plazer y gajado
de todos tan desgado,
este principe excedente
o que rey tiene de ser.
A mi ver
veniamos pegar gritos
digo q̄n nuestros cabalros
vendayer
y anho curan de paſcer.

¶ Todo el gñado retoça
toda lazeria se quita.
con esta nueva bendita
todo el mundo se aluoroça
o que alegre la tamaña.
La montaña
y los piados florecieron,
por que aora se complieron
en esta milima cabaña
todas las glorias de España.

¶ Que gran plazer sentira
la gran corte Castellana
quan alegre y quan vana
que vueſtra madre eſtara
y todo el Reyno a monton.
Con razon
que de tal rey procedio
el mas noble que n̄bacio,
suspendon
no tiene comparacion.

¶ Que padre, q̄ bifo, y q̄ madre
o que aguel, y que aguelos,

brndito de los belos cielos
que le dio tal madre y padre,
que tias que yo meſpanto.
Alua el principe logrado
que es bien aparetado
jurí aſam junco ſanto.

¶ Si me aora vagara eſpacio
y de paſſa no vinier a
jura a n̄bos que yo os diera
cuenta de ſu generacio.
Ser a rey don Juan tercero
y heredero
de la fama que dexaron
en el tiempo que Reynaron
el ſegundo y el primero,
y aun los otros que paſſaron.

¶ Quedaron me allí detras
vnos treinta compañeros,
por querizos y vaqueros,
y aun cres que ſon mas
y traen para al nacido
eſclarecido
mil buevos y leche aſadã
y vn ciento de queſadas
y ban traydo
que ſon, unel, lo que b̄ podido.

¶ Quierolos yr a llamar,
mas ſegun yo vlla ſeñas,
ban le de miſar las greñas
los raciones al entrar.

¶ Entrãram certas figuras de paſtores, & offerceram ao principe os ditos preſentes. E por ſer couſa noua em Portugal, goſtou tanto a Raynha velha deſta repreſentaçã, q̄ pedio ao autor que iſto meſmo lhe repreſentãſſe às maxinas do Natal, endrentado ao naciumento do Redemptor. E por que a ſubſtancia era muy deſuada, em lugar diſto fez a ſeguinte obra.

¶ Entra primeiramente hum paſtor inclinado à vida contemplatiua, & anda

Índice

Questões prévias – as origens 5

1. *Origens do pastoril ibérico* 7

Uma economia, a lã e a pastorícia na Península Ibérica, em Espanha	7
Origem social e cultural do novo pastoril em Espanha	8
Irmandades de pastores – Conselhos de Aldeia – a Mesta	9
Estruturas de organização dos pastores – a Cabaña.	10
Orgânica da Mesta	12
As cañadas transumantes	13
Organização das Cabañas	14
Organização dos rebanhos	14
Transformações no pastoril tradicional	15

2. *Uma visão da sociedade portuguesa da época* 17

1 – Feudo, senhorio e capitania	17
2 – A reforma dos forais	18
3 – Um exemplo ao acaso, o foral do Cadaval.	20
— Território e povoamento	20
— A legislação	20
— A administração senhorial	21
— O poder e a organização eclesiástica	21
4 – Considerações sobre os forais	22
5 – Poder Real e sucessão – Portugal e Castela.	23

Antecedentes em Teatro 26

Da formação artística no Renascimento.	26
a) renascimento e classicismo	26
b) O século xv	30
c) Cerimónias festivas, procissões, pantomimas, momos...	34
d) As representações na Corte em Portugal	37
e) Organizador das festas – mestre de cerimónias	40
Antecedentes culturais próximos de Gil Vicente	41
Um conhecimento do antigo teatro grego?	44
Tipos de Tragédias gregas	47
Sobre a origem da comédia grega	51

Teatro romano – o espectáculo	52
Plauto e Terêncio	53
Sêneca e a Arte Poética de Horácio	55
Comédia erudita e Classicismo	55
Celestina – ou o romance	56
Um conhecimento da <i>Poética</i> de Aristóteles	57
Em conclusão	58

A análise formal do texto das obras **61**

Ponto prévio aos aspectos formais dos textos das obras	61
Os elementos formais de base do texto das obras	63
Os versos	63
A transcrição dos textos originais e o seu controlo	66
As estrofes e os enlaces (coplas)	67
As estrofes, sua estrutura e dicção	69
Quebra da regularidade, versos isolados, outros textos	72
Ainda outras características da estrutura formal	74
Sobre a forma das estrofes	75
Em conclusão	76

Análise formal do texto do Auto da Visitação **77**

A forma geral do texto	77
Exemplo da análise de pormenor	78
Finalizando	84
Observação	85

Sobre o Auto da Visitação **86**

Os autos da primeira fase	86
Sobre o significado do termo visitação	86
Sobre o alcance do Auto na época	90
Da questão feudal, ou senhorial da Visitação	92
A península ibérica	95
Base de construção da ironia	96
Sentido e significado do termo Vaqueiro no contexto das obras	100
Da questão do dialecto designado por saiaaguês	113
O objecto do Auto – pela trama	117
A estrutura sequencial	118
Sobre a reviravolta	119
Dos objectos no Auto da Visitação	120
Da forma ou do poema, da acção dramática e do mythos	121
Da intriga, a invenção de Gil Vicente – o enredo (a aparência)	124

O que não estando aparentemente registado no texto, daí se conclui	124
Expressamente referido no texto, actores (figurantes) e público	125
A estruturação do mythos	126
Sobre o sentido e significado desta acção dramática	134
Um resumo político de Visitação – 1502	136
A língua (e idioma) na acção dramática do Auto da Visitação	137

Auto da Visitação **139**

Apêndice A – Leitura da Poética de Aristóteles **147**

Alertas prévios	148
-----------------	-----

Resumo da Poética, o objecto do drama é a acção **152**

Entramos no estudo da tragédia no capítulo 6	153
A acção dramática	154
Entre a acção dramática e o mythos	154
Constituintes da tragédia: o mythos – a alma da tragédia	156
Unidade do mythos – da obra dramática – unidade de acção	157
Fundamentos de suporte do mythos : História e Poesia = figuração	158
Mythos simples e complexos	159
Técnicas de figuração do mythos : peripécia e reconhecimento ...	159
Sequências na formulação e apresentação do mythos	160
Definição e características do mythos na tragédia	160
Definição do prazer trágico – prazer inteligível	161
Definição do carácter do protagonista no mythos	162
Técnicas e tipos do reconhecimento no mythos	163
Técnica construção e controlo do mythos	163
Classificação tipológica das tragédias	164
O pensamento, a elocução e a dicção (expressão)	165
A formulação do texto da obra – discurso e diálogo – os versos	166
A escolha das palavras na formulação da ideia	166
Técnicas de construção do texto – o discurso – na tragédia	166
Entre a tragédia e a epopeia.	167
Comentário	169

Apêndice B – Cronologia **171**

Apêndice C – Visitação, Copilaçam de 1562 **179**

Edições de Inês Ramos

– Livros Publicados –

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

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

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

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

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

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

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