

HISTORIA

DA

LITTERATURA PORTUGUEZA

---

THEATRO NACIONAL NO SECULO XVI

HISTORIA  
DA  
LITTERATURA PORTUGUEZA

---

TOMO I — Introdução á Historia da Litteratura portugueza.

PRIMEIRA EPOCA

(1114-1516)

Trovadores e Cancioneiros

TOMO II — Historia da Poesia provençal portugueza.

TOMO III — Historia da Formação do Amadis de Gaula.

TOMO IV — Historia da Poesia portugueza no seculo xv.

SEGUNDA EPOCA

(1516-1578)

Os Quinhentistas

TOMO V — Historia do Theatro portuguez no seculo XVI.

TOMO VI — Vida de Sá de Miranda e sua Eschola.

TOMO VII — Vida de Camões e sua Eschola.

TERCEIRA EPOCA

(1578-1820)

Academias Litterarias

TOMO VIII — Historia do theatro portuguez nos seculos XVII e XVIII

TOMO IX — Historia dos Seiscentistas.

TOMO X — Historia da Areadia portugueza.

QUARTA EPOCA

(1833-1864)

O Romantismo

TOMO XI — Historia do Theatro moderno.

TOMO XII — Historia da Arte em Portugal.

TOMO XIII — Historia da Lingua portugueza.

R

# HISTORIA DO THEATRO PORTUGUEZ

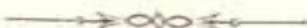
POR

THEOPHILo BRAGA

---

VIDA DE GIL VICENTE e SUA ESCOLA

SECULO XVI



POR

IMPRESSA PORTUGUEZA — EDITORA

1870

# INDEX

## HISTORIA DO THEATRO PORTUGUEZ

NO SECULO XVI

PAG.

ADVERTENCIA .....	VII
-------------------	-----

### LIVRO I

#### Periodo hieratico-popular

CAPITULO I	— Origens do Theatro portuguez (1193-1481).....	4
CAPITULO II	— Vida intima de Gil Vicente (1470-1536).....	26
CAPITULO III	— Do scenario e caracterisações de Gil Vicente..... — <i>Quadro synoptico da representa- ção dos Autos de Gil Vicente, e prospecto chronologico para a re- composição da sua vida (1502- 1536).....</i>	60
CAPITULO IV	— Typos e costumes portuguezes dos Autos de Gil Vicente....	163
CAPITULO V	— Gil Vicente conhecido fóra de Portugal (1514-32, 1604-60)	168
		190

## LIVRO II

## Eschola de Gil Vicente

	PAG
CAPITULO I — O Infante Dom Luiz (1506-1556).....	201
CAPITULO II — Affonso Alvares (1522).....	208
CAPITULO III — Antonio Ribeiro Chiado (1542-1591).....	226
CAPITULO IV — Jeronymo Ribeiro (1544)....	233
CAPITULO V — Luiz de Camões (1539-1555). .	240
CAPITULO VI — Antonio Prestes (1530).....	257
CAPITULO VII — Jorge Pinto (1516-1522)....	268
CAPITULO VIII — Anrique Lopes (1539-1587)..	274
CAPITULO IX — Manoel Machado de Azevedo (1536).....	277
CAPITULO X — Balthazar Dias (1578).....	281
CAPITULO XI — Simão Machado.....	293
CAPITULO XII — Os Poetas anonymos.....	303
CAPITULO XIII — Os Pateos das Comedias (1588-1595).....	314

A contar do seculo xvi, com o predominio da sociedade burgueza, as creações artisticas receberam uma alteração profunda na sua ordem de concepção; o desdobramento natural: *epopêa*, *lyrismo* e *drama*, inverte-se de ora em diante por influencia da renovação social. A poesia dramatica, que até aqui tinha sido uma forma accidental da arte, torna-se a principal manifestação do genio popular; a Inglaterra, a Hespanha e a Italia levantam o admiravel e riquissimo theatro europeu. A poesia epica, que fôra a principio a obra em que trabalhava uma nação inteira, perdeu o seu carácter de generalidade *anonyma*, desnaturou-se, ficou privativa das Academias. A poesia lyrica, com os sentimentos e paixões de uma sociedade nova, tornou-se mais ampla e individual. É por isso que entrando no periodo da historia da Litteratura portugueza no seculo xvi, começamos pelo theatro nacional, que bem poderemos intitular *Vida de Gil Vicente, e sua Eschola.*

Apoz este volume seguir-se-ha o estudo da poesia lyrica, tomando como centro da nova elaboração poetica Sá de Miranda; n'esse livro trataremos particularmente do *theatro classico*, não só como um resultado da influencia italiana, mas porque sendo um trabalho de erudição academica e sem condições scenicas, em nada revela a vida nacional.

# HISTORIA DO THEATRO PORTUGUEZ

---

## LIVRO I

### PERIODO HIERATICO-POPULAR

As creações dramaticas são a expressão do carácter de um povo e da sua liberdade; ellas têm por criterio a natureza e a simplicidade, e tornam-se por isso, como disse Shakspeare, *the form and pressure of the times*. A verdadeira originalidade está no genio da raça, que se mostra, apesar de todas as influencias da civilisação. O theatro hespanhol e o inglez apresentam na sua riqueza genial a integridade de duas raças, não confundidas nem amalgamadas nas commoções politicas; as suas creações são as legendas e os sentimentos nacionaes, em toda a simples e natural efflorescencia. Depois de reunidos os factos que constituem a historia do

theatro portuguez, tornou-se por si evidente uma bem triste conclusão: que a arte dramatica entre nós nada tem de *nacional*, porque circunstancias invenciveis não deixaram que o povo portuguez conhecesse o theatro. O povo portuguez é formado por esta grande e fecunda raça mosarabe, atrophiada na crença religiosa pelo catholicismo, na autonomia juridica pelo civilismo dos romanistas, na independencia politica pelo cesarismo monarchico, e nas creações poeticas pela imitação da lingua e dos modellos classicos.

Barraram-lhe todos os meios de manifestação intellectual: com a reforma dos Foraes, no tempo de Dom Manoel, ficou o povo reduzido até hoje á condição de colono; com a inquisição, do governo de Dom João III, perdeu a alegria e ficou um povo soturno, acostumado a spectaculos de morte. N'este lamentavel estado, como teria o povo portuguez esse riso expansivo da burguezia do seculo XVI, que inventou por toda a parte o theatro?

O elemento aristocratico ou leonez, que predomina na raça portugueza, vivia na ociosidade da corte, dilapidando o que o mosarabe arrancava do sólo com trabalho; para esse a Arte nada tinha de vital, era um passatempo dado por occasião das festas reaes, e uma moda seguida nas cortes da Europa, que os nossos monarcas imitaram tambem. Pela sua parte o povo, vexado pelo fisco, pela emphyteose manoelina, pelos dízimos, pelos exercitos permanentes, pelas ordens mendicantes, pela desigualdade das classes, pelo fanatismo

religioso, caiu em um tal cretinismo, que é Portugal o paiz unico aonde não existem festas nacionaes. Sem tradições não ha theatro; as tradições da historia portugueza estão nas paginas das chronicas monasticas, que o povo não conhece. O mosarabe ficou triste e desconfiado, incapaz de se apaixonar: a revolução de 1640 foi feita pela aristocracia, e a revolução de 1832 nasceu da classe media, producto hybrido de colonos e negociantes estrangeiros com a aristocracia. Anullado insensivelmente o elemento organico d'esta raça, a nossa nacionalidade é uma ficção pura. O povo portuguez conheceu o theatro hieratico da edade media, a que ainda hoje pelas aldeias se chama Auto, mas esse mesmo fraco rudimento, que o seu genio poetico poderia desenvolver, foi-lhe prohibido com excomunhões nas *Constituições dos Bispados*. Alguns poetas, como Gil Vicente, tentaram a fundação do theatro nacional; deu-se este phänomeno no século XVI, justamente quando se consolidava o cesarismo, e o elemento mosarabe caia no ultimo grão de atrophia. Por isso foram baldados todos os esforços; a obra de Gil Vicente morreu com elle. A historia do nosso theatro é a narração d'este esforço sublime, mas infelizmente artificial e não continuado.

## CAPITULO I

## Origens do Theatro portuguez

Da tradição dramatica na edade media da Europa. — Os *Nataes*, como dramas liturgicos. — Vestigios do drama religioso, citados e prohibidos nas Constituições dos Bispados. — Os *Mómos*, *Entremeses* e *Autos* conhecidos na corte de Affonso v e Dom João II. — Festas pelo casamento da Infante Dona Leonor. — O *Entremez do Anjo*, pelo Conde de Vimioso. — Festas pelo casamento do Príncipe Dom Affonso. — Gil Vicente frequenta a corte de Dom João II, aonde recebe as suas primeiras ideias dramaticas. — Deve admittir-se a influencia hespanhola das eclogas de Juan de la Escina sobre o genio de Gil Vicente? Preferencia que se deve dar á influencia franceza.

O theatro nunca desappareceu totalmente da Europa: já em 452, o Concilio de Arles excomungava os que se entregassem aos jogos scenicos; o Concilio de Africa notava-os de infamia. Tambem o Concilio de Chalons em 813, o segundo Concilio de Reims, e o terceiro de Totirs, condemnaram os jocos dos histriões, prohibindo aos bispos o assistirem a elles. (1) Do mesmo seculo da fundação do reino de Portugal, encontramos um documento, que nos descobre o fio da tradição dramatica; é a palavra *Arremedilho*, que o erudito Santa Rosa de Viterbo interpreta como uma

(1) Não tem conta as autoridades que comprovam esta verdade; podem vér-se nas: Mem. de l'Academie des Inscriptions et Belles-Lettres, t. xxvii, p. 219 a 225; — Mémoires sur les jeux sceniques des romains et sur ceux qui ont précédé en France la naissance du poème dramatique, par Duclos.

especie de farça mimica. Notavel coincidencia! Começaria o theatro portuguez pelas pantomimas rudes, e não conhaceria nunca o nosso povo outra forma, por isso que a unica designação dramatica inventada por elle foi a palavra *bonifrate*? (1) Eis o que diz Viterbo ácerca da palavra *Arremedilho*: «No anno de 1193, El-rei Dom Sancho I, com sua mulher e filhos, fizeram doação de um Casal dos quatro, que a corôa tinha em Canellas de Poyares do Douro, ao farsante ou bobo, chamado Bonamis, e a seu irmão Acompaniado, para elles e seus descendentes. E por confirmação ou *re-bora*, se diz: *Nos mimi supranominati debemus Domino nostro Regi pro roboratione unum arremedillum.*» (2) Assim como a influencia da lingua d'Oil vulgarisou em Portugal as tradições epicas da edade media, por a mesma via nos vieram as ideias dramaticas; o nome de *Bon Amis*, a quem Dom Sancho fez a doação, assim leva a crér; foi pela exigencia de um serviço feudal grotesco que appareceu em Portugal a primeira ideia do theatro. Tambem pelo symbolismo jurídico dos nossos foraes, o espirito communal francez nos fez imitar os grandes dramas ou ceremonias da penalidade? (3) Ainda que o genio provençal não conhessesse a forma dramatica, foi igualmente pela influencia da lingua d'Oc na aristocracia portugueza, que nos pri-

(1) Nome puramente portuguez dos espectáculos a que os hespanhoes chamam *títeres*, e os franceses *marionettes*.

(2) Doc. da Torre do Tombo, apud. *Elucidario*, v.<sup>a</sup> cit.

(3) *História do Direito português*, p. 56.

meiros seculos da monarchia se conheceram as *Córtex de Amor*, que tem vagas analogias com os spectaculos scenicos. No *Cancioneiro da Ajuda* vem estes versos, que nos fazem presentir a existencia d'essas Cortes, em que se debatia entre damas e cavalleiros uma intrincada casuistica sentimental:

E vej'a muitos aqui razoar:  
Que a mais grave coita de soffrer  
Veela onse, e ren non lle dizer, etc.

O povo, que desconhecia esta poesia subtil, cantava as suas *prosas* e *hyinns farsis* na liturgia christã, até que a pressão do catholicismo lhe impoz silencio. As *Constituições dos Bispados* de 1534 a 1589, revelam-nos na sua proibição uma poesia dramatica bastante arreigada nos costumes populares: ellas não permitem que *se façam representações, ainda que sejam da Paixão de nosso senhor J. C. ou da sua ressurreição ou nascença.*» (1)

Se advertirmos, que o povo não admite de repente costumes novos, nem os abandona com facilidade, temos por esta proibição canonica determinada a existencia de um theatro hieratico em Portugal nos tres ultimos seculos da edade media. A adversativa *ainda que*, mostra que não eram sómente spectaculos religiosos os que se usavam. O espirito aristocratico do Concilio de Trento procurava banir o costume simples

(1) *Const. de Evora, const. x, tit. 15, anno de 1534.*

e natural do povo; muitos Autos de Gil Vicente ainda foram representados nas Egrejas. As formas liturgicas do christianismo eram eminentemente dramaticas e o povo tomava parte nas ceremonias do culto; quando Gil Vicente escreveu, a sua primeira forma foi a das *Vigilias do Natal*.

À medida que o poder real se consolidava, a vida da nação ia-se concentrando na corte; é por isso que antes de terminar a idade media, vemos obliterarem-se os signaes da vida d'este povo. O theatro tornou-seapanagio das festas do paço. Aonde reinava o despotismo, ai se extinguia a espontaneidade da expressão: a forma mais usada nos divertimentos scenicos da corte de D. Affonso V e Dom João II era a *mimica*. No casamento da Infanta Dona Leonor, irmã de el-rei Dom Affonso V, com o Imperador Frederico III da Alemanha, representaram-se varios *Mómos*, a que um poeta do *Cancioneiro geral*, tambem chama Autos:

Eram vossos tempos Autos,  
Nas festas da Imperatriz,  
Mas agora calar chyz,  
Nem é tempo de crisautos. (1)

Estes versos são de Duarte de Brito, a João Gomes da Ilha; em Ruy de Pina achamos referido este mesmo facto, narrando, que representaram nos *Mómos* el-rei D. Affonso V e os infantes seus tios, talvez o in-

(1) *Canc. ger.* fl. 47, v., col. 2.

fante D. Henrique. (1) Aragão Morato, na sua bella *Memoria sobre o Theatro portuguez*, diz, que: «Os *Mômos* não passavam ordinariamente de representações *mimicas*, acompanhadas de dança, que precediam quasi sempre as justas e torneios, e lhes serviam de desafio.» (2) E em outro logar accrescenta: «É verdade, que estes *mômos* e entremezes nem sempre eram mudos; muitos d'elles diziam palavras apropriadas ao caracter das pessoas, que representavam», etc. Dom Affonso V visitou a corte francesa, aonde eram muito usados os divertimentos dramaticos, e comprehendeu a primeira Renascença da Italia, mandando ali estudar os artistas portuguezes. Foi pela influencia da Italia no seculo xv, que entrou em Portugal e em França a designação de uma forma dramatica *Entremez*. Em uns versos de Alvaro de Brito, encontram-se com essa origem:

Por *Framengos, Genovezes*  
*Frorentius e Castelhanos*  
 mal nos vindo  
 com seus novos *entremezes*,  
 dam-nos trinta mil avanos,  
 vamo-se rindo. (3)

E tambem estes versos de Duarte de Resende:

Nom ha hy mais *entremezes*  
 no mundo unyversal,  
 do que ha em Portugal  
 nos Portuguezes. (4)

(1) *Chron. de D. Afonso V*, cap. 131.

(2) *Mem. cit.*, pag. 45 e 46.

(3) *Canc. geral*, fol. 25, col. 2.

(4) *Id. fol. 135, col. 1*, etc.

Dom João II tambem seguiu a norma de seu pae; mandava os artistas portuguezes aperfeiçoarem-se á Italia, e elle proprio teve relações directas com Angelo Poliziano, que foi um dos primeiros que no século XV começou na Italia a imitação de theatro classico; o seu *Orfeo*, foi tambem escripto para uma festa palaciana. Nada mais natural do que terem, ainda no século XV, chegado a Portugal as noticias d'estes primeiros sinais de vida do theatro na Italia. Resta-nos apresentar um exemplo d'esses *Mómos*, e *Entremeses*.

Nos divertimentos dos serões da corte de Dom João II, encontramos uma representação scenica, inventada pelo Conde de Vimioso: «*Mômo que fez desastrando, no qual levava por antremes hum anjo e um diabo, e ho anjo deu esta cantigua a sua dama:*

«Muyto alta e eyçelente e poderosa senhora!

«Por m'apartar da fée em que vivo, muitas vezes fuy tentando d'este diabo, e de todas mynha fyrmeza pode mays que sua sabedoria, porque tam verdadeiro amor de tam falsas tantações nam podya ser vencido. E conhecendo em seus experimentos a grandeza de mynha fee, me tentou na esperança, pondo diante mym a perda de mynha vida e de minha liberdade, avendo por empossyvell e remedyo de mais males. E com todas estas cousas não me vencera, se mays nam poderam os desenguanos alheos que o seu enguano, com as quaes desesperey e fuy posto em seu poder. Mas este anjo que me guarda, vendo que mynha desesperança nam hera por myngoa de fé, nem

mynha pena por mynha culpa, se quys lembrar de my  
e de quem me fez perder, em me trazer aquy, porque  
com sua vista o diaço me soltasse, e elle vendo meus  
danos, da parte que n'elles tem se podesse arrepender.

«*Cantiga que deu (recitou) o Anjo:*

«Senhora, no quiere dios  
que seays vos omegyda.  
em ser elh' alma perdida  
de quem se perdió por vós

Ordenó vuestra crueza,  
qu'este triste se matasse  
en dexar vos, y neguasse  
vuestra fee, qu'es su firmeza.  
Mas ha permitido dios,  
que por my fosse valida  
su alma, y que su vyda  
se torna perder por vos.» (1)

Eis o que era um *mômo* ou *entremez* usado no corte de Dom João II. Muito antes do monologo da *Vaqueiro de Gil Vicente*, representado em 1502, vemos nos poetas do seculo XV allusões a *entremeses*, e este do Conde de Vimioso é um excellente modello conservado por Garcia de Resende. Podemos chamar-lhe o *Entremez do Anjo*; aqui aparecem quatro personagens:

1 A ALMA. (Representada talvez pelo proprio Conde de Vimioso, que recita a allocução em prosa, tendo a seu lado o Anjo da guarda, que o protege e o Diabo, que o tenta.)

(1) *Cancioneiro geral*, fl. 86, col. 1.

2 O ANJO (Que recita a cantiga em hespanhol, dirigindo-se á dama desavinda de amores.)

3 O DIABO (Personagem mudo, e que occupa o segundo plano.)

4 A DAMA (Tambem personagem muda, ocupando o primeiro plano, por isso que para ella se dirigem as falas dos dois primeiros actores.

Entre as poesias do Conde de Vimioso existem algumas com allusões a factos de 1471, e por aqui se pôde fazer ideia da antiguidade dos ensaios dramáticos em Portugal.

Em vista de todos estes factos que allegamos, deve-se passar um traço sobre essa asserção que por aí corre: «É só do principio do século XVI que data entre nós a introdução das representações dramaticas com os primeiros ensaios de Gil Vicente. Debalde remontaremos nós até aos mais remotos tempos da monarchia em procura de alguma cousa, que nos dê uma ideia do conhecimento d'esta arte entre nós antes d'aquella época.» (1) Pela occasião do casamento do Príncipe Dom Affonso, filho de Dom João II, os artistas que voltaram de Italia, acharam occasião de inventarem curiosos machinismos para os divertimentos dramáticos. Nos *Mómos*, representados em Evora por esta occasião, Dom João II entrou tambem em scena; (2) na porta de Avis, na mesma cidade, se representou o pa-

(1) *Obras de Gil Vicente*, edição de Hamburgo, no Prologo, calcado sobre a *Memoria de Aragão Morato*.

(2) *Vida de D. João II*, por Garcia de Resende, cap. 126.

*raiso.* (1) Na sala da cêa, entrou uma representação do Rei de Guiné, acompanhado de tres gigantes de mais de quarenta palmos, e de uma mourisca em que iam duzentos homens, extremados balarinos; (2) n'esta mesma sala se representou o *entremez*, em que os actores vinham metidos em uma fortaleza.

Já em 1481 encontrâmos na corte de Dom João II estas festas scenicas, descriptas em Ruy de Pina: «E à terça feira logo seguinte, houve na salla de madeira excellentes e ricos *mômos*, antre os quaes El-Rei, pera desafiar a justa que havia de manteer, veio primeiro *momo*, envencionado cavalleiro do cirne (*Cavalleiro do Cyene*) com muita riqueza, graça e gentileza, porque entrou pelas portas da salla com hua grande frota de grandes naaos, mettidas em pannos pintados de brasas e naturaes ondas do mar, com grande estrondo d'artilherias que jogavam, e trombetas e atabales e ministrées que tangiam, com desvairados gritos e alvorocos d'apitos, de fingidos Mestres, Pilotos e Marcan tes vestidos de brocados e sedas, e verdadeiros e ricos trajes Allemães.» (3) Ayres Telles de Menezes, descrevendo as festas que se fizeram pelo casamento do principe Dom Affonso, filho de Dom João II, diz:

(1) Idem, ib. cap. 122.

(2) Id. cap. 123.

(3) Ineditos da Historia portugueza, *Chron. de D. João II*, de Ruy de Pina, pag. 126.

Depois ledos langedores,  
 A a vinda da princeza,  
 Fizeram fortes rumores,  
 Espanto da natureza;  
*Barcos e loas fixeram,*  
*E outras representações,*  
 Que a todos gram fazer deram,  
 Conforme suas tenções.

Gil Vicente não tinha que implantar; eram da etiqueta da corte estas *representações* a que alludem os versos de Ayres Telles, muito antes de se representarem as *Cortes de Jupiter*, na partida da Infanta Dona Beatriz para Saboya. Um outro erro que vulgarmente corre, é julgar-se que Gil Vicente deveu a ideia dos *Autos pastoris* ao castelhano Juan de La Encina. (1) Seis das Eclogas de Encina, são dialogos representados pelas festas do Natal, da Paschoa, e do Carnaval,

(1) Diz J. V. Barreto Feio, no prologo da edição das *Obras* de Gil Vicente: «é necessário convir em que o castelhano Juan de la Encina, e não os franceses, foi o modelo sobre que Gil Vicente compôz as suas primeiras produções dramáticas. Embora se diga que as composições de Encina não passam de simples eclogas; o assumpto, a disposição, o estylo, enfim scenas inteiras imitadas, mostram que estas eclogas são a mesma causa que os *Autos pastoris* de Gil Vicente com diverso nome». Ha aqui manifesto erro; as scenas de que fazem paradigma (pag. xxxviii-ix) não encerram plágio; tanto pertencem a Encina, como aos Nataes franceses. Emfim, as litteraturas do Meio Dia da Europa, na idade media, formam um todo similar, proveniente mais da unidade das raças e civilização latina, do que da imitação particular. Ticknor também apresenta Juan de la Encina, como fundador do theatro portuguez. (Cap. xiv, pag. 296 da *Historia de la Literatura hispanola*.) É um erro que não custa a propagar, mas que se tira difficilmente da tradição.

na Capella do Duque d'Alba. Eram os mesmos usos da Egreja e do povo hespanhol; Gil Vicente seguiu os costumes de Portugal, como Encina obedecia aos da sua patria, aonde as Constituições dos Bispados prohibiram tambem esses divertimentos.

Gil Vicente frequentou a corte de Dom João II, como mostraremos adiante citando uns versos seus à rainha Dona Leonor, mulher do *Principe perfeito*, e que se acham no *Cancioneiro de Resende*. Em uma nota do *Auto Pastoril Castelhano*, feito a pedido da rainha, viuva de Dom João II, diz a proposito do verso: «Conociste a Juan Domado» — «Juan Domado dizia por El-Rei Dom João II.» O auctor do prologo da edição de Hamburgo não tendo algum documento para affirmar a presença de Gil Vicente na corte de Dom João II, teve logicamente de aceitar a influencia de Juan de la Encina, sobre a manifestação de seu genio dramatico. Os versos muito citados de Garcia de Resende, em que diz de Gil Vicente:

Foi elle que inventou  
Isto cá, e o usou  
Com mais graça e mais doutrina,  
*Posto que Juan del Encina*  
O Pastoril começou.

não tem auctoridade historica; Resende era um poeta satyrico, contra quem todos os poetas palacianos seus contemporaneos atiravam engracados motejos, a que elle respondia com muito chiste. Pela sua obesidade

Gil Vicente lhe chamava *peixe tamboril*; Resende vinhou-se, negando-lhe a originalidade dos seus Autos.

O que faria suppor que Gil Vicente devera a inspiração dramatica a Juan de la Encina seria a notícia que deixou o chronista Mendez da Silva: «Año de 1492 comenzaron en Castilla las compañias á representar publicamente comedias por Juan del Enzina.» (1) O termo *comedias*, que emprega Mendez da Silva é improprio; e o *representar publicamente*, refere-se conforme entende Ticknor, simplesmente ás casas particulares para onde era chamado, ou que o protegiam. Gil Vicente só o poderia conhecer pela leitura das suas obras publicadas em 1496, que principiam por paraphrases das eclogas de Virgilio; e por conseguinte tinha formas menos vagas e mais determinadas que imitar. Na Ecloga v, Juan de la Encina refere-se á morte do principe Dom Affonso em 1491; é natural que esta fosse conhecida na corte de Dom Manoel em 1496, por isso que essa catastrophe inspirou bastantes elegias aos poetas contemporaneos.

Aragão Morato é de opinião, na sua erudita *Mémo-  
ria sobre o theatro portuguez*, que Gil Vicente não  
imitara o theatro hespanhol: «Mais possivel é que os  
Francezes dessem a Gil Vicente a primeira ideia de  
composições dramaticas, segundo o ponto de vista em

(1) Rodrigo Mendes da Silva, *Catalogo da genealogia Real de Hespanha*, fol. 200 verso; em Ticknor, t. 1, pag. 291 da *Hist. da Lit. Hesp.*

que elle as tomou: pois é certo que depois de passada a primeira metade do seculo xv tinha adquirido em França grande celebriidade a representação da *Historia da vida de Christo*, por João Michel, e a da *Farça do Advogado Pathelin*. Gil Vicente podia ter seguido os authores d'estes dramas, ou encontrar-se casualmente com elles na escolha dos assumptos, e no caracter que deu ás suas composições: quem preferir a primeira opinião, poderá talvez achar alguma similitude entre a vida de Jesu Christo representada pelo author francêz e o *Breve Summario da Historia de Deos desde o principio do mundo até á Ressurreição de Christo*, representado pelo portuguez; e reflectir que as trovas e enseladas de França, cantadas no fim d'algumas peças de Gil Vicente, mostram o conhecimento que este tinha da poesia franceza, e o apreço que fazia d'ella.» (1)

Em 1331 já os jograes, e menestrelis formavam um bairro á parte; pouco faltava para constituirem uma gerarchia social parodiando as existentes; tinham o nome de *Prince des saults ou des Sots*, d'onde veiu a designação ás suas narrativas dialogadas de *Soties ou Sotises*. Em 1339, no tempo de Carlos vi, alguns burguezes emprehenderam um theatro no bairro de São Mauro, a fim de representarem por figuras os misterios da *Paxão de Christo*. Era um meio de não incorrer no anathema permanente dos Concilios. Carlos vi

(1) Idem, *Mem.* cit. p. 48 da *Historia e Mem. d'Acad.*, t. v, p. ii.

permittiua que o theatro se mudasse para Paris, e por cartas patentes de 4 de Dezembro de 1402 deu-lhe o privilegio exclusivo d'essas representações, e o titulo de *Confrades da Paixão*. Os jograes e os escreventes judiciaes não se tiveram que não inventassem um genero novo de representação, para illudir o privilegio de Carlos VI. A edade media estava farta de chorar os soffrimentos de Christo. Tinha vindo a reacção do riso; o povo conhecera que era do riso que nascia a sua salvação. Os histriões e escreventes judiciaes, que formavam a classe da *Bazache*, tratavam de perto o povo para conhecerem bem os seus instinctos. Os *Enfants sans souci*, subditos do *Prince des Sots*, elevaram os seus dialogos informes a uma maior perfeição. A *Sotie* a principio devota, tornou-se em breve mordente, condenmando todos os preconceitos do tempo, e todos os abusos do poder. Os *Bazochianos* não podiam invadir o privilegio da *Confraria da Paixão*; costumados a verem continuamente as farças juridicas que se representavam no fôro, observando continuamente os symbolos da penalidade grotesca que então tinham um valor legal, sabendo profundamente da vida do povo, porque elle a manifestava nas peças judiciaes, de que os *Bazochianos* extrahiam copia authentica, era-lhes facil inventar uma nova forma dramatica. Começaram por allegorias moraes e devotas, como apresentação para sereun acceptos pelo seu tempo; facil lhes foi dominar e dirigir o gosto. O publico não sentiu a passagem natural que elles fizeram das *Mo-*

ralidades vagas e sem realidade para a farça juridica da vida do povo, em que misturavam o divino com o profano, satyrisando tudo, tornando as gerarchias sociaes eguaes perante a gargalhada. Pôde-se dizer, que foram os *Cleres de la Bazoche* que inventaram a moderna comedia de caracter. Assim a *Confraria da Paixão*, vendo cerceados os seus interesses, alargou o seu repertorio, e fez *Mysterios* de tudo. Os mysterios da Paixão já pouco deixavam; tornaram-se insensivelmente profanos. O publico impunha estas exigencias. A moderna comedia foi tirada dos symbolos juridicos; crearam-na os Bázochianos. A celebre farça do *Adcagoado Pathelin* é o monumento do genero; Pierre Blanchet, o seu auctor, era Bázochiano. Entre nós Gil Vicente não imita os *Mysterios*; pelo menos não se encontra entre as suas obras nenhum Auto da Paixão; os Autos do Natal são *tillancicos*, que já existiam nos usos da poesia do povo. O que mais apparece nas suas obras são *Moralidades bázochianas*. Elle mesmo o era. As noticias da sua vida nos dizem que estudara direito na Universidade. O que é a farça do *Juiz da Beira* senão uma reminiscencia de alguma anedocta juridica? Antonio Prestes, seu imitador, é tambem um *bazochiano*; foi enqueredor do civel em Santarem, e o *Auto do Procurador* é composto das anedocas do officio. Antonio Ribeiro Chiado era frade franciscano; deixando a cugula monastica pela palheta de farçante, mostra os *Mysterios da Paixão* a converterem-se

nas *Soties*, que o genio comico da burguezia da edade media estava pedindo.

Os personagens que figuravam nas representações dramaticas, eram ociosos de bom gosto; levando uma vida airada, as mais das vezes compromettida em amores aventurosos, defendendo-se com chistes, pondo sempre do seu lado o povo com o gracejo repentino e allusivo. Eram da classe judicial, advogados de *causas perdidas*, *soubz l'orme*, como diz a velha phrase symbolica de Pathelin. A renascença do Direito romano, o mixtiforio do direito canonico, os costumes locaes, e os casos julgados segundo a Biblia, tinham tornado um labirintho a justiça. Crescia de dia para dia o numero dos procuradores; já não podiam por si dar aviamento a tantos processos; começaram a ter serventuarios que soubessem ler e escrever, ou os *clercs*, e escholares.

A grande tendencia da divisão das classes na edade media, fez dos *clercs* uma corporação distinta,— a *Bazoche*, a que Philippe o Bello concedeu privilegios de uma jurisdição particular em 1303. A *bazoche* tornou-se uma especie de parodia do estado social, constituindo-se em *reino*, com uma corte formada dos *principes da bazoche*. Eram rapazes, com a veia comica acerada, ridicularisando tudo, os preconceitos do seu tempo e a venalidade dos magistrados; simulavam causas que publicamente defendiam; assim ia nascendo uma figuração dramatica, tomando um acto da vida, que apresentava todos os incidentes de uma ação, pelo seu lado comico. Foram elles, segundo o abade d'Aubignac, os

primeiros comediantes. No seculo xv, já o reino da *Bazoche* era uma confraria dramatica, que a faculdade de theologia de Paris censurava, pelas insolencias das suas *Moralidades*. Os bons doutores encomendavam-se com as allusões que lhes passavam pela porta. A *Bazoche*, no meio das suas representações, nunca perdeu o caracter de tribunal judicial; era, como diz Victor Fournel, um tribunal comicó diante do qual compareciam, em certos tempos, os altos tribunaes encarregados da sancção das leis. Na linguagem vernacula de Jorge Ferreira encontramos a palavra *bajougnice*, que lembra esta designação franceza.

Os bazochianos caracterisavam-se de modo que lhes conhecessem na expressão a physionomia das suas victimas. Em 1511, representaram no dia de entrudo o Papa Julio II, feito *Prince de Sots*, instigando os senhores a atraiçoarem o rei, os sacerdotes a abandonarem a egreja, e a correrem todos á pilhagem.

É este mesmo genio de censura mordente que aparece sempre nos Autos de Gil Vicente:

Pastores das almas, Papas adormidos

Feirae o carão que trazeis dourado.

No seu *Auto da Feira*, principalmente, Roma vem comprar paz, e se não achar o que busca promette de vir a falar mourisco. Depois o Diabo offerece-lhe tudo o que vende:

Mentiras pera senhores,  
 Mentiras pera senhoras,  
 Mentiras, que a todas horas  
 Vos nasçam d'ellas favores. (1)

Roma porém conta que levará o que quizer a troco de indulgencias, que é o thesouro concedido, para uma remissão qualquer. A cada verso transpiram as ideias profundas da Reforma, que os altos espiritos entre nós tinham comprehendido, como Sá de Miranda, Antonio Pereira Marramaque, Gil Vicente e Damião de Goes.

Como *bazochiano*, Gil Vicente era actor e auctor. A *bajouguice* entre nós era composta principalmente dos estudantes da Universidade, que Gil Vicente também cursara; eram elles que representavam. Na dedicatória da Comedia de *Bristo*, diz o Dr. Antonio Ferreira, que tomava a sua obra como milagre: «Porque sendo a primeira cousa de homem tão mancebo, feita por só seu desenfadamento em certos dias de ferias, e ainda esses furtados ao estudo, quem crerá, que como cousa para isso de dias ordenada, e de Author grave composta, fosse por seu serviço n'esta Universidade recebida, e publicada onde pouco antes se viram outras, que a todas as dos antigos ou levam, ou não dam vantagem.» Muitas das obras de Gil Vicente resentem-se da forma judicial, como é por exemplo a *Romagens de Aggravados*, em que entra Frei Paço, o typo da clerezia tonsurada que se metterá no animo de D. João III; e a

(1) *Obras*, t. I, p. 163.

Farça do *Juiz da Beira*, em que apresenta um juiz de província, boçal, estúpido, obsecado, mas com algum senso. Gil Vicente conhecia a *Farça do Adrogado Pathelin*, a obra prima da *Basoche*; as suas farças vão-se tornando de *caracter*, e tomam fundamento ás vezes sobre uma anedocta judicial. Sobretudo o *Testamento de Maria Parda*, (1) condemnado pelo *Index Expurgatorio* de 1624, nos confirma n'esta opinião. A farça de *Pathelin* terminava pelo *Testamento* do advogado, imitação do celebre *Testamento* do bazochiano François Villon. Era uma especie de gracejo, como diz Génin, que dava no gôto d'aquelles bons maiores da edade media. O *Testamento de Maria Parda* é uma imitação dos *Testamentos* de Blanchet, se é que se pôde attribuir esta composição ao auctor do *Pathelin*. Maria Parda morreu de sêde, por não encontrar vinho nas tavernas de Lisboa:

E a sede que me matou  
Venha pela cleresia.

No *Testamento de Pathelin*, diz elle:

Se je mouroye tout maintenant,  
Je mourroye de la mort Rolant.

A morte de Roland nas velhas epopéas era de sêde, que para a estancar, bebia o sangue de suas feridas. (2)

(1) Obras, t. III, p. 373.

(2) Bibliophile Jacob, *Maistre Pierre Pathelin*, p. 189.

Na nossa linguagem popular encontra-se a palavra *piar* por embriagar-se, tal, como se usa no velho francêz do citado Testamento: «Je vous pry que j'aye à *pyer*,» do grego *piein*. (1) O companheiro da bazoche Jean Bouchet, no epitaphio que compôz para o seu amigo Pierre Blanchet, diz que no seu *Testamento* deixou trezentas missas, sem dinheiro para ellás:

Après sa mort, des messes bien trois cens,  
Et les paier de nostre bourse.....

No *Testamento* de Maria Parda deixa ella o mesmo numero de missas:

Item dirão per dô meu  
Quatro ou cinco, ou *dez trintairos*,  
Cantados per taes vigairos,  
Que não bebão menos qu'eu.

Os dez trintairos são as trezentas missas ditas, on cantadas por dô d'ella; ha tambem a circumstancia de não dar dinheiro:

Venha todo o sacerdote  
A este meu enterramento,  
.....  
Me venham cá sem dinheiro  
Até cento e vinte sete.

(1) Opinião do Bibliophile Jacob, loc. cit., edição de 1859.

As disposições testamentarias de Maria Parda approximam-se das de Pathelin:

Item mando vestir logo  
O frade allemão vermelho  
D'aquelle meu manto velho  
Que tem buracos de fogo.

E Pathelin deixa:

Et, à l'Hostel Dieu de Rouen  
Laisse et donne, de franc vouloir,  
*Ma robe grise* que j'en oueu (naguère)  
*Et mon meschant chaperon noir.*

Gil Vicente representa entre nós o theatro da edade media, no estado a que o elevou a *cleresia da bazoche*; elle é um resultado dos costumes da burguezia, e por isso acompanha, ainda que um pouco extemporaneamente, a vereda do theatro francez, italiano, inglez e hespanhol.

O Papa Leão X abrira a sua côrte a todos os artistas; cercava-se de festas esplendidas com todo o orgulho de um Medicis. Juan de la Encina foi ali acolhido; Bartholomeu Torres de Naharro, nascido na fronteira de Portugal, cativo em Argel, veiu tambem para Roma e lançou-se a compôr comedias: «Viendo assi mismo todo el mundo en fiestas de comedias y destas cosas.» El-rei Dom Manuel queria imitar em grandeza e elegancia a côrte de Roma; tornaram-se celebres os serões de Portugal; discreteava-se em verso, repe-

tiam-se os ditos jocosos, os chistes. Era uma eschola de primor e bom gosto. Gil Vicente ficou o poeta dramatico da corte; vinha sempre com a sua comitiva de anjos e diabos e deoses da mythologia, e allegorias moraes fazer o elogio dos jovens que eram armados cavaleiros, ou das princezas que tinham de partir para longes terras com seus soberanos esposos, que se davam por ditosos em levarem uma infanta portugueza. Então eram Autos apparatusos, *tinha elle com quê*, e via-se estimado. Na tragicomedia *Exhortação de Guerra*, procura Gil Vicente exaltar os animos dos nobres donzeis que partiam para Azamor; foi representada diante de Dom Manuel na despedida do Duque de Bragança e de Guimaraes. Era o dramaturgo cesarêo; nenhum dos seus Autos era para o povo; seriam vistos por elle talvez quando se representavam no convento de Enxobregas ou de Thomar nas festas religiosas.

As grandezas do século de Dom Manuel tornaram a sua corte a mais celebrada da Europa. Bartholomeu Torres de Naharro representava a comedia *Trofea* em honra d'el-rei Dom Manuel pela descoberta da India, na corte de Roma, diante do Embaixador portuguez Tristão da Cunha.

Visitemos a corte d'este monarca faustoso, que esquecia no meio das suas venturas a existencia do povo portuguez, e falemos primeiro que tudo de Gil Vicente, do unico homem que teve coragem para lhe dizer que o povo ainda vivia, e soffria.

## CAPITULO II

## Vida intima de Gil Vicente

A corte de Dom João II frequentada por Gil Vicente. — Causas fataes que impediram ali o desenvolvimento do seu genio dramatico. — O theatro portuguez ligado á historia de Portugal. — Protecção da rainha Dona Leonor, viúva de D. João II, a Gil Vicente. — Vida intima de Gil Vicente e documentos sobre seus filhos. — Suas luctas com o partido clerical, e com os cultistas italianos. — Hypothese sobre o motivo das suas desgraças. — Determinação da época da sua morte. — Caracter humanitario de Gil Vicente. — Sua protecção pelos judeus. — Gil Vicente foi o primeiro que annuncio a Reforma em Portugal.

No meio das grandes tristezas, desastres e fanatismo religioso, que enlutaram Portugal, só um homem soube comprehendêr que o remedio para este languor immenso era a risada franca, já aconselhada no *Pantagruel* de Rabelais. Gil Vicente é a alma da nacionalidade portugueza, violentamente abafada por um exagerado respeito pelo classicismo e pela censura repressiva do catholicismo; luctou para nos restituir a alegria, mas foi afinal vencido pela força da inercia; triumphou o partido clerical, e ficámos uma nação esterelizada e sombria, vacillante entre a realidade das cousas e o pezadello da outra vida.

Pouco ou nada se sabe de Gil Vicente, se não recolhermos todos os fracos vestigios que deixou da sua personalidade nos Autos que representou na corte de dois reis prepotentes, fanaticamente selvagens. Nasceu

Gil Vicente em Lisboa; (1) era de illustre linhagem, por isso que o vemos em 1493 frequentar a corte de Dom João II, achando-se em Almada ao tempo em que nos serões do paço corria o processo amoroso de Vasco Abul; Gil Vicente tambem tomou parte no feito, como poeta-jurista, appresentando o seu parecer á rainha Dona Leonor.

Por este tempo contaria vinte e tres annos de edade, por isso que por deducções se tem concluido ser o anno de 1470 o do seu nascimento; Gil Vicente currou a Universidade de Lisboa, seguindo a faculdade de leis; conta-se por tradição, e confirma-se pelo: *Pa-  
reper de Gil Vycente n'este processo de Vasco Abul á  
rraynha dona Lianor.* (2) A rainha conhecendo-o já como engracado, quiz ouvir os arrasoados de Gil Vicente; elle começa:

36856

Voss'alteza me perdoe,  
eu acho muyto danado  
este feyto proçessado  
*em que manda que rrazõe.*

.....

Quem mete Bartolo aquy,  
nem os doutores legistas  
nem os quatro avangelistas,  
mas os namorados ssy.  
mande, mande voss'alteza  
este proçesso a Arrelhano;

(1) Na tragicomedia *Triumpho do Inverno*, feita nas festas dadas pela cidade de Lisboa ao parto da rainha D. Catharina, diz: «A nossa Julia modesta.»

(2) *Canc. Geral*, fl. 210, col. 5.

vereys com quanta graueza  
 busca leys de gentyleza  
 no lyndo estylo Rromano.

Em uma rubrica do *Cancioneiro* chama-se-lhe *Mestre Gil*, circunstancia que leva a crér, que já a este tempo estaria graduado na Universidade. (1)

A estima da rainha Dona Leonor, mulher de Dom João II, manifestou-se em muitas outras ocasiões, animando-o principalmente na composição dos seus *Autos*, e fazendo-o lembrado de seu irmão el-rei Dom Manoel, quando o poeta andava por algum tempo esquecido da corte. Por estes versos de Gil Vicente, achados dentro do *Cancioneiro geral* de Garcia de Resende, se vê que frequentara os serões poeticos do tempo de Dom João II, e que a referencia a *Juan Domado* no *Auto Pastoril Castelhano* allude a este monarca. A razão porque os seus talentos dramaticos só apareceram no reinado de Dom Manoel torna-se agora evidente pela sua naturalidade; nas festas do casamento do Príncipe Dom Affonso em Evora, tinha Gil Vicente apenas vinte annos; no anno seguinte, em 1491, foi o desastre em que o príncipe, unico herdeiro, morreu, caindo de um cavallo abaixo em Santarem. Os poetas da corte celebraram a grande catastrophe, e a emoção produzida no povo foi tal, que ainda hoje se en-

(1) Canc. geral. fl. 209, col. 6.

contram romances, como o da *Má Nova*, e *Casamento malogrado*, em que se conta esse tragico successo. (1)

De facto a princeza Dona Isabel voltou para Castella. Grande foi a impressão que esta catastrophe do principe causou, que ainda depois de quatro seculos o povo o lamenta nos seus cantos! Os serões poeticos na corte de Dom João II, redobraram, e todos os fidalgos trabalhavam com os seus chistes e motes para distrahiram a afflita rainha Dona Leonor. É natural que por este tempo o genio comic e folgasão de Gil Vicente o tornasse indispensavel para os serões do paço, e que a essas graças devesse a constante amisade da rainha.

(1) Aqui reproduzimos a ultima versão, recolhida na ilha de São Jorge, que não pôde entrar nos *Cantos populares do Archipelago*:

#### CASAMENTO MALLOGRADO

Casada de oito dias  
 Á janella foi chegar,  
 Vira vir um cavalleiro  
 Com um lencinho a abanar.

— Novas vos trago, senhora,  
 Mui custosas de vos dar;  
 Vosso marido é morto  
 Na praia do areial.  
 Caiu do seu cavallo  
 Andando a passear;  
 Rebentou-lhe o fel no corpo,  
 Está em risco de escapar.  
 Se vós o quereis ver, senhora,  
 Tratae já de caminhar.

Usavam muito os trovadores palacianos tecerem processos amorosos, e por certo Gil Vicente inauguraia os festejos theatraes, se a corte não estivesse tão entristecida, e não sobreviesse pouco depois a morte de el-rei Dom João II, em 1495. Da corte de D. João II data tambem o cognhecimento com Garcia de Resende, que colligu os poucos versos seus que andam no processo de Vasco Abul; no seu Auto das *Cortes de Jupiter*, cita-o alludindo ás muitas prendas com que se fazia valer diante de Dom João II, como poeta, como

Vestiu vestido preto,  
Por mais vagar lhe não dar.  
Tres criados atraz d'ella  
Sem a poder alcançar.  
O pranto que ella fazia  
Pedras faziam chorar.  
Chegou á praia do areal  
Seu marido vira estar :

— «Calae, condessa, calae-vos,  
Não me dobreis o meu mal,  
Que o ver vosso desamparo  
A minha alma faz penar.  
Ide-vos para Castella,  
Onde tendes padre e madre;  
Que sondes menina nova  
Que vos tornem a casar.  
«Esse conselho, marido  
Eu não no quero tomar,  
Heide-me ir p'ra minha casa,  
Hei-me sentar a resar,  
Morte que levaes o conde  
Condessa vinde buscar.

musico, como desenhador, chronista, architecto, e pela rotundidade da gordura, que os outros poetas chasqueavam:

E Garcia de Resende  
Feito *peixe tamboril*;  
E *inda que tudo entende*  
Ira dizendo por ende:  
Quem me dera um arrabil. (1)

Garcia de Resende pagou-lhe o reinoque, ferindo-o tambem na originalidade dos seus Autos, na *Miscellanea*, aonde descreve os successos do tempo:

E vimos singularmente  
Fazer *representações*,  
D'estylo mui eloquente,  
De mui novas invenções  
E feitas por Gil Vicente.  
Elle foi que inventou  
*Isto cá*, e o usou  
Com mais graça e mais doutrina,  
*Posto que Juan del Enzina*  
*O pastoril* começou.

Na Elogia v de Juan de la Enzina se allude á morte do principe Dom Affonso, o que leva a crêr que fosse conhecida em Portugal, porém nada havia ai que imitar. A allusão de Garcia de Resende é malévolia.

Vimos as condições precarias em que o genio dramatico de Gil Vicente se achou no reinado de Dom João II; entremos agora no seculo de Dom Manoel.

(1) *Obras*, t. II, pag. 406.

A origem do theatro portuguez está ligada á historia de Portugal de modo, que se quizermos indagar o seu principio, temos de lembrar os primeiros episodios do reinado de D. Manoel. Pela morte desastrosa do principe D. Affonso unico filho e herdeiro de D. João II, veiu a corôa a ser cedida pelo *Principe Perfeito* a seu primo Dom Manoel, tendo-o principalmente movido a esta resolução sua mulher a rainha Dona Leonor, irmã do futuro monarcha *venturoso*; com um grande sentimento de justiça, e para restabelecer as esperanças primitivas, Dom Manoel casou com a viúva do principe Dom Affonso, a princeza D. Isabel; d'este consorcio nasceu o principe D. Miguel, chamado o da Paz, morrendo a mãe de parto, e succumbido em seguida o filho passado mezes. N'este tempo alliava-se a felicidade de Portugal e do povo aos destinos da corte! Foi um lucto geral. Para consolar el-rei Dom Manoel da immensa perda que acabava de soffrer, os conselheiros lembraram-lhe que pedisse a Fernando e Isabel monarcas catholicos de Hespanha uma segunda filha e sua cunhada. De facto D. Maria, irmã da falecida rainha, entrou em Portugal pelos fins do anno de 1500. O povo depositava n'ella as suas esperanças para a successão do reino. A 6 de Junho, de 1502, em uma segunda feira, duas horas depois da meia noite, deu á luz o principe que veiu a ser el-rei Dom João III. Assim como Damião de Goes, diz que D. Manoel admittia na sua corte os chocarreiros castelhanos, e Jorge Ferreira se queixava de se não cantarem trovas senão em

castelhano, é facil de explicar como das quarenta e duas peças que escreveu Gil Vicente, trinta e cinco foram em parte ou totalmente escriptas n'essa lingua. O monarca queria comprazer com sua mulher, dando-lhe os folguedos da sua terra; abrandava-lhe as saudades fazendo-a ouvir a sua lingua natal nas cantigas, nos romances e nos Autos. Tal foi tambem a origem do theatro em Portugal, como veremos pela representação do *Monologo do Vaqueiro*, que Gil Vicente representou n'este parto da Rainha. Quando se soube que a rainha estava com as dôres de parto, o povo, com o clero e a fidalgaria, foram de noite em procissão ao mosteiro de São Domingos, pedir misericordia á capella de Jesus; era uma cominoção geral; logo ás duas horas depois da meia noite se soube do nascimento do príncipe Dom João, e «a cidade, como diz Frei Luiz de Sousa, e o reino todo trocou a tristeza em alvoroço e contentamento; os receyos em festas, que se affirma foram as maiores e mais custosas, que em muito tempo se não tinham visto em nascimento de príncipe, competindo entre si todos os estados de gente, a quem daria maiores signaes de que cada um estimava aquelle bem.» (1) Foi n'esta conjunctura, que el-rei Dom Manoel consentiu o divertirem a rainha com um passatempo usado na corte de seu paes; Gil Vicente já conhecido nos saraios da corte de D. João II como poeta comicó, veiu

(1) Frei Luiz de Sousa, *Annaes de D. João II*, p. 2.  
3

aos Paços do Castello aonde nascera o principe, visitar a rainha, e n'essa noite 8 de Junho em uma quarta feira, representou o *Monologo do Vaqueiro* com gran-aprazimento da *rainha velha*, Dona Leonor, viúva de D. João II, e de Dona Beatriz, duqueza de Bragança, mãe d'el-rei. O *Monologo* é escripto em hespanhol, o que revela mais a intenção do folguedo.

Assim ficaram lançados os fundamentos do nosso theatro nos paços do Castello, em a noite de uma quarta feira 8 de Junho de 1502. (1)

Como vimos, Gil Vicente, frequentou a corte de D. João II, e n'ella se deu a conhecer como poeta jocososo. Temos a prova d'isso no *Cancioneiro de Resende*, aonde o encontramos tomando parte nos certâmes poeticos que então se armavam nos serões do passo. É na-

(1) No *Ensaio sobre a Vida e escriptos de Gil Vicente*, fala Barreto Feio da origem do theatro portuguez, diz: «A rainha Dona Beatriz, *mullher de Dom Manoel*, tendo ficado mui agradada do Monologo que Gil Vicente, no character de pastor, foi recitar na sua cameras, onde ainda se achava de cama, de parto do principe D. João, depois D. João III...» O periodo está cheio de erros historicos: D. Manoel não foi casado com nenhuma D. Beatriz; casou com Dona Izabel, viúva do principe D. Affonso, que deveria herdar o trono de D. João II; por morte d'esta casou com a cunhada, Dona Maria, tambem filha dos catholicos Fernando e Izabel, e por morte d'esta, com Dona Leonor, filha de Philippe I de Castella. Em 1502, quando Gil Vicente foi à corte representar o *Monologo do Vaqueiro*, estava Dom Manoel casado com Dona Maria, n'esse tempo doente de parto; estavam presentes a mãe do monarcha Dona Beatriz, e a filla d'esta, irmã de Dom Manoel, a Rainha Dona Leonor, viúva de Dom João II. Foi a *rainha velha* Dona Leonor, que pediu a Gil Vicente que continuasse n'aquelle senda, e a seu pedido fez o poeta em seguida o *Auto pastoril*, e o *Auto dos Reis Magos*.

tural que a primeira ideia das representações dramáticas lhe fosse suscitada por esses processos amorosos e engraçados, em que as damas da corte davam sentença. Correu de uma vez esta anedocta, que Vasco Abul vendo bailar uma mocetona em Alemquer, lhe dera brincando uma cadeia de ouro, que ella não quiz depois restituir. Anrryque da Motta, poeta satyrico, não deixou escapar a occasião e fez logo do feito uma especie de processo, como anteriormente se fizera com o *Cuidar e suspirar. Mestre Gil*, como diz a rubrica, entrou na polemica, e escreveu oito estrophes bastante comicas, que Garcia de Resende recolheu sobre a rubrica: *O parecer de Gil Vicente neste processo de Vasco Abul a rainha dona Leonor.* (1) A rainha aqui citada era a mulher de Dom João II, porque só em 1517 é que Dom Manoel viuvou da rainha Dona Maria, e o *Cancioneiro* foi publicado em 1516. Quando em 1502, Gil Vicente apareceu com o seu *Monologo do Vaqueiro* na corte de Dom Manoel, também assistiu a viúva de D. João II, bem como sua mãe Dona Beatriz, mãe d'el-Rei Dom Manoel, e foi ella que lhe pediu que tornasse a representar aquelle Auto nas matinas do Natal: «E por ser cousa nova em Portugal, gostou tanto a rainha velha d'esta representação, que pediu ao auctor que isto mesmo se representasse ás matinas do Natal, etc.» (2) Dona Leonor, mulher de D. João II, foi, podemos as-

(1) Fol. 210, col. 5.

(2) Obras, t. 1, pag. 5.

several-o, a primeira pessoa que reconheceu o merito de Gil Vicente e que o animou nos seus ensaios dramaticos; ella o conhecia do tempo do processo gracioso de Vasco Abul, e animando-o, queria matar saudades do passado com os jocos poeticos usados na corte de seu marido. (1) Gil Vicente escrevendo o *Auto pastoril Castelhano* a pedido de Dona Leonor, não podia deixar com a sua sensibilidade de poeta de alludir a Dom João II, com gratidão e respeito. Diz o Pastor Gil:

Conociste á Juan Domado,  
Que era pastor de pastores ?  
Yo lo vi entre estas flores  
Con gran hato de ganado,  
Con su cajado real,  
Repastando en la frescura,  
Con favor de la ventura :  
Di zagal,  
Que se hizo en su curral ?

Estes versos, seriam para a velha rainha como o *tu Marcelluseris*, de Virgilio; lembravam-lhe a morte de um filho unico, o principe Dom Affonso, por cuja fatalidade se extinguira a realeza do marido. Como lhe pagou Dona Leonor esta delicadissima lisonja? Pedindo-lhe logo o *Auto dos Reis Magos*, representado em 1503, e fazendo-o valer na corte contra todas as intrigas dos seus inimigos.

Formado em Direito, Gil Vicente seguia o genio

(1) Esta peça de Gil Vicente não foi recolhida pelos editores de Hamburgo.

da Renascença, formulado n'aquelle verso de Ferreira: «Não fazem danno ás musas os doutores.» Em algumas de suas comedias ridicularisa a profissão judicial, como na farça do *Juiz da Beira*, e na *Floresta de Enganos* appresenta o Doutor Justiça Maior seduzido por uma moça. Elle continuava a tradição do velho theatro francez, em que os *Clercs de la Bazoche* firmavam as suas comedias na vida judiciaria. Em Portugal a composição das comedias era um ensaio na Universidade e Collegios, e durante as ferias do estudo juridico escreveu Jorge Ferreira de Vasconcellos a sua *Eufrosina*, Antonio Ferreira a comedia de *Bristo*, Camões o Auto dos *Amphytriões*. Sá de Miranda era legista, e Antonio Prestes *enqueredor do civel* em Santarem. Poucas vezes teve Gil Vicente liberdade na composição das suas peças, porque quasi todas lhe eram pedidas para circumstancias determinadas. Como podia ter originalidade quem se via forçado pela decima vez a fazer um Auto de Natal, ou a celebrar o nascimento de um príncipe ou o casamento de uma infanta? Em alguns Autos se vê que Gil Vicente conhecia a existencia do mundo moral, e que estava no caminho de ser um Molière; mas os temas obrigados faziam-lhe pôr de parte o estudo das paixões humanas, e servir-se das allegorias frias e vãs, para comprovar com a corte que pretendia causa adequada á natureza da solemnidade. N'este meio impossível, Gil Vicente vinga-se com a mordacidade crua e aberta que salga os elogios convenções, e mais ainda, mostra-se um inimitável poeta ly-

rico, até hoje ainda não excedido. Neste tempo ainda a arte dramatica não descera a uma profissão infamante; os padres representavam nas ceremonias do culto, e um sacerdote, Bartholomeu Torres de Naharro, abrillhantava com os seus Autos a corte do Papa Leão x. Posteriormente, os comedicos ambulantes e belfurinheiros tornaram a comedia desprezivel, e d'esta circumstancia se formou a tradição de que Gil Vicente não era nobre, que era filho de uma parteira e neto de um tamborileiro, fundada nos versos, em que dá um personagem das suas farças como natural da Pederneira.

Em 1840, o sr. Joaquim Heliodoro da Cunha Riva, cuidou desfazer as duvidas acerca da naturalidade de Gil Vicente, que se atribuia a Lisboa, a Barcellos e a Guimaraes segundo Barbosa, applicando ao poeta os versos que poz na boca do Licenciado que serve de Argumentador no *Auto da Lusitania*: (1)

Gil Vicente o Autor  
 Me fez seu embaixador,  
 Mas eu tenho na memoria  
 Que para tão alta histori  
 Naceo mui baixo doutor.  
 Creio que he da Pederneira  
 Neto de um tamborileiro;  
 Sua mãe era parteira,  
 E seu pae era albardeiro.  
 E per raso  
 Elle já foi tecellão  
 D'estas mantas do Alemtejo;  
 E sempre o vi e vejo  
 Sem ter arte nem feição.

(1) Obras, t. iii p. 274.

E quer-se o demo metter,  
 O tecelão das aranhas,  
 A trovar e escrever  
 As portuguezas façanhas  
 Que só Deus sabe entender.

O snr Rivara tomou á letra estes versos, e diz: «A nós porém parece-nos que elle proprio tira todas as duvidas...» (1) A interpretação d'estes versos, está n'elles mesmos; o Licenciado diz *Creio que he*, e em outros versos que se seguem, acrescenta:

D'outro cabo,  
 Dizem que achou o diabo  
 Em figura de donzella,  
 E elle namorou-se d'ella, etc.

concluindo que era o diabo que o levava a uma caverna onde durante sete annos aprendera o que sabia. O *Auto da Luzitania* foi representado em 1532, depois de se terem declarado abertamente os seus inimigos, que o guerreavam; por tanto o dito do Licenciado é todo ironico. Por o poeta ser de illustre extração é que se faz filho de um *albardeiro*, que figuradamente significa travesso, arreliador, e toma por officio o de *tecelão*, como o que tece mantas para envolver ridiculamente os seus detractores. Temos uma prova positiva da sua naturalidade, quando elle no *Triumpho do Inverno*, para os festejos da cidade de Lisboa, a *Felicitas Julia*, ali lhe chama a nossa Julia.

(1) Panorama, t. iv, p. 275.

Quando não estava na corte, Gil Vicente residia em Santarem, como vemos pela queixa contra os Almocreves, e pela Carta escripta em 1531 de Santarem para el-rei Dom João III, que estava em Palmella.

Gil Vicente não prosseguiu na carreira juridica; pela chronologia da sua vida, que se recompõe pelas datas no principio de cada Auto, se vê que desde 1502 até ao anno de 1536 andou ocupado em divertir as duas cortes de Dom Manoel e Dom João III. Deve portanto julgar-se este o seu modo de vida. Em uns versos de André de Resende, contemporaneo de Gil Vicente, se vê, que elle era tainbem actor, (1) como no prologo de alguns Autos em que fala em seu proprio nome, como no *Triumpho de Inferno*, e *Templo de Apollo*. Gil Vicente acompanhava a corte de Lisboa para Almeirim, para Abrantes, Almada, Evora, Thomar, Coimbra, e Alvito; quando rebentava alguma grande peste, era elle que distrahia os animos com a jovialidade faceta das suas farças, como conta Boccacio que se usava no Jardim de Pampinea na grande peste de Florença. Nos casamentos de el-rei Dom Manoel e Dom João III, ao nascimento dos principes, á partida das infantas, accudiu sempre com um Auto para abrillantar os festejos. Duraute os trinta e quatro annos que representou nas duas cortes, não deu espectaculo ou ficou esquecido dos reis nos annos de 1507, 1509, 1511, 1515, 1516.

(1) Cunctorum hinc acta est comoedia plausu,  
Quam lusitana Gillo *auctor et actor* in aula  
Egerat ante, dicax atque inter vera facetus: etc.

1520, 1522, 1524, 1528, e 1535; procurada a causa do silencio, é sempre algum grande desastre das armas portuguézas na India, ou na Africa, alguma fome geral, carnificina provocada pelos dominicanos contra os judeus, morte de algum principe, ou doença do proprio poeta, como elle conta na Tragi-comedia do *Templo de Apollo* que escreveu e representou estando doente de grandes febres. Sustentava-se Gil Vicente com os honorarios que recebia dos reis portuguezes; porém em vez de medrar n'este mister que pareceria rendoso, n'elle gastou alguma fortuna que herdara de seus paes. No *Auto Pastoril Portuguez*, representado em Evora diante de Dom João III, declara que não tem ceitil apesar de fazer Autos para el-rei, e que os Autos que escreve não são já como os que inventava quando tinha com qué. Uns almocreves castelhanos, tendo privilegio dado pela rainha Dona Catherina de não fazerem carteiros por taxa, levaram de aluguer na volta de Coimbra para Santarem ao pobre poeta tudo quanto trazia, talvez o dinheiro que recebera pelo Auto que representara em 1526 n'essa cidade; em outro lugar queixa-se ao Conde de Vimioso, que se o medrar estivera em trabalhar, bem teria que comer, e que dar e que deixar. (1) Gil Vicente era casado com Dona Branca Becerra, como se vê pelo epitaphio que se acha no Mosteiro de São Francisco de Evora com estes versos, talvez escri-

(1) Obras, t. iii, p. 182.

ptos por seu marido, que tambem escreveu outro igual para si:

Aqui jaz a mui prudente  
Senhora Branca Becerra,  
Mulher de Gil Vicente  
Feita terra. (1)

Na sepultura de Gil Vicente está como epitaphio outra estrophe perfeitamente igual, que vem acrescentada com mais oito versos no livro das *Obras meudas*, publicado por seu filho Luiz Vicente; esta circunstancia prova que fôra elle o auctor do epitaphio de sua mulher. Teve do seu casamento tres filhos; um chamado tambem Gil Vicente, outro Luiz Vicente, e Paula Vicente. Do primeiro, diz Barreto Feio, no *Ensaio sobre a vida de Gil Vicente*: «O certo porém, é, que a existencia d'este pretendido filho não é attestada por documento algum...» (2) Nos *Commentarios de Afonso de Albuquerque*, (3) cita-se como por uma especie de antonomasia *o filho de Gil Vicente*, talvez para não estar a dizer filho de outro, sendo esse outro o mais illustre. No proprio Gil Vicente se acha uma referencia a seu filho Gil, que o ajudava a representar os Autos, n'estes versos do *Templo de Apollo*:

Ora sus, alto *Gilete*,  
Tu serás aqui portero;  
No dejes entrar romero  
Aunque te quite el barete  
Ni te dé mucho dinero...»

(1) J. H. da Cunha Rivara, *Epitaph. ant. Pan.* t. iv, p. 275.

(2) *Obras*, t. I, p. xvi, not. 3.

(3) *Comm.* Parte II, cap. 52.

Na enumeração das figuras que entram na Tragi-comedia não se fala n'este nome de *Gilete*, mas simplesmente no *Porteiro do Templo*, e o mesmo em todo o decurso da peça, o que leva a crêr que o poeta se referia aqui a Gil moço, seu filho. Portanto já em 1526 existia este filho, que tomava parte nos Autos de Gil Vicente; na tragi-comedia do *Templo de Apollo*, as falas que cabem ao Porteiro são muito breves e como que adequadas para serem ditas por uma criança. Faria e Sousa, que no século XVII vulgarisou nos seus Commentarios dos Lusiadas bastantes anedoctas litterarias colhidas da tradição oral, conta que este Gil Vicente o moço despertara tal inveja em seu pae, por causa dos seus talentos poeticos, e principalmente por uma comedia intitulada os *Catiros*, que o velho dramaturgo o desterrara para a India, onde achou em breve a morte no campo da batalha. A alma profundamente humana de Gil Vicente, que livrou os judeus de Santarem de uma mortandade suscitada pelos frades, que luctou sempre contra a prepotencia clerical, não podia sentir este odio pelo talento do filho, quando vemos que já velho se ajudava na composição do genio comicó da sua Paula. Gil Vicente bateu-se durante a vida contra o poder monachal, que invadira a corte de Dom João III; foi elle o unico homem em Portugal que trabalhou para a secularização do povo portuguez. Os frades não se vingaram só nas obras do poeta, negando-lhe a originalidade da invenção, deram o golpe no que ha de mais doloroso, nos sentimentos de

pae, no caracter, servindo-se da arma mais terrivel, e contra a qual não ha escudo, nem defeza — a lenda. Propagaram a lenda da atrocidade paternal, que ainda yogava no seculo XVII até ser recolhida por Faria e Sousa, repetida por Diogo Barbosa Machado, e João Baptista de Castro. No *Index Expurgatorio de 1624*, o Auto dos *Catícos* vem attribuido ao Infante Dom Luiz, discípulo e amigo de Gil Vicente. Isto ajuda a provar a falsidade da lenda monachal. (1)

Do segundo filho de Gil Vicente temos documentos mais positivos; em 1562 foi Luiz Vicente o editor das obras de seu pae, e escreveu a dedicatoria a el-rei Dom Sebastião, enderançando-lhe a *Epistola dedicatoria* de Gil Vicente a Dom João III, que não chegara a ser offerecida. Luiz Vicente escreveu esse prologo em tempo em que a eschola italiana dominava na poesia portugueza e banira o theatro nacional, e é por isso que elle diz: «E ainda que as obras de *meu pay* não tenham tamanho merecimento como tiveram as d'outros poetas antigos e modernos, tão celebrados em todo o mundo; todavia, ainda que as d'este livro fiquem muito abaixo d'estas; por serem cousas algumas d'ellas feitas por serviço de Deos e *todas em serviço de vossos avós, e de que elles muito gostaram*, era rasão que se imprimissem.» Luiz Vicente não se cegava pela admiração de seu pae, talvez porque se não atrevia a ir d'encon-

(1) Vid. adiante o livro: *Eschola de Gil Vicente.*

tro á eschola classica que prevalecia, e contra quem Gil Vicente luctara.

O terceiro filho do poeta é Paula Vicente, figura sympathica, aureolada de amor puro e do disvello com que trabalhava e ajudava seu pae na invenção dos seus Autos. Prova-se a sua existencia pelo Privilegio passado pela rainha Dona Catherina na menoridade de Dom Sebastião, no qual tambem se vê que fôra moça da Camara da Infante Dona Maria: «Paula Vicente, moça da Camara da muito minha amada e prezada tia, me disse que ella queria fazer emprimir hum livro e cancioneiro de todas as obras de Gil Vicente seu pay....» Bem se vê que ella assistira ao trabalho de seu pae, e o amava como parte da sua alma; primeiro do que ninguem lhe conheceu o valor, e a necessidade de salvar pela imprensa esses gritos de um coração sequioso de justiça. Muito diferente é o juizo que ella fazia, comparado com o de seu irmão Luiz Vicente. Era Paula Vicente versada em linguas, chegando a escrever uma grammatica ingleza, o que nos leva á conjectura de que talvez não desconhecesse os velhos *Mysterios* inglezes, que no tempo de Dom João I seriam trazidos para Portugal. No livro das Moradias da Casa da Rainha Dona Catherina, Paula Vicente tem assentamento com o titulo de *tangedora*, talvez mestra das donzellias (1), e como tal pertencendo á Academia de mulheres da Infanta Dona Maria, que

(1) Obras de Camões (Edição Juromenha) t. I, p. 22.

estudara latim para melhor perceber os Evangelhos, tendo em volta de si outras senhoras instruidas, como Luiza e Angela Sigêa, Joanna Vaz, e Dona Leonor de Noronha. Paula Vicente tambem cultivára a poesia comic, da qual se perdeu, na opinião de Barbosa, o volume que escreveu; este facto bastava para sobre isso formar-se a lenda de ella collaborar com seu pae, quando os desgostos e a edade lhe apoucaram a imaginação. O P.<sup>o</sup> Antonio dos Reis, no *Enthusiasmus poeticus*, n.<sup>os</sup> 66 e 67, conservou esta mimosa e sentida tradição, que em parte consola e fortalece a alma contra a negra sombra lançada pelos que imputavam a Gil Vicente a emulação por seu filho.

Grandes foram as intrigas que Gil Vicente atravessou na corte de Dom Manoel, que poderiam ter causado a sua completa ruina.

O principe Dom João amava a infanta Dona Leonor, irmã do imperador Carlos v, e pedira licença a seu pae para tratar-se o casamento.

Havia poucos meses que el-rei D. Manoel viuvara da rainha D. Maria; Alvaro da Costa parte logo para Hespanha com o pretexto de cumprimentar o Imperador, e de em segredo lhe pedir a mão de sua irmã Dona Leonor para o rei. Diz Frei Luiz de Sousa: «e foram os poderes que lhe deu tão largos e sem limites, que primeiro se soube em Portugal estar concluido que começado.» (1) Quando o principe Dom João soube que

(1) *Annaes de D. João III*, p. 16.

seu pae, já bastante velho e de cabellos brancos, casara com aquella que pretendia para sua esposa, moderou os impetos da sua furia, consolado pela censura de todo o reino para este procedimento de el-rei Dom Manoel. Seu pae, não contente com raptar-lhe a noiva, afastou do pé do principe aquelles que mais lhe aggravavam o pezar, chegando a desterrar um certo Luiz da Silveira. Dom João III foi inflexivel para os fidalgos que seguiram ou approvavam o procedimento do pae. N'este tempo Gil Vicente representou diante da rainha Dona Leonor, terceira mulher de Dom Manoel, o *Auto da India*, em Almada, em 1519. Poderemos acrescentar esta circumstancia como uma das causas que contribuiram para a sua desgraça no reinado de Dom João III, depois que morreu a sua protectora a velha rainha Dona Leonor, viúva de Dom João II, em 1525.

Antes da morte de Dom Manoel, achava-se Gil Vicente em Evora, aonde em 1521, representou a farça dos *Ciganos*, á entrada do Principe Dom João III. N'este tempo florescia em Evora um poeta dramatico, criado do Bispo Dom Affonso de Portugal, e que era estimado pelas suas boas letras, fazendo-se notar pelos Autos que escrevia com aprazimento da classe monachal; era este poeta Affonso Alvares, auctor do *Auto de Santa Barbara*, ainda hoje popular no Minho, discípulo da eschola nacional fundada por Gil Vicente. Escrivendo quasi sempre os seus Autos a pedido dos frades, dando-lhe elles mesmos o thema, e indicando-

Ihe a *Legenda Aurea* de Voragine como thesouro inex-gotavel para a sua imaginação forragear á vontade, tudo leva a crér que os frades preparavam em Affonso Alvares um rival para destronar Gil Vicente. Nos Autos de Gil Vicente representados em Evora, taes como a *Comedia de Rubena*, o *Auto Pastoril portuguez*, a *Fragea de Amor*, a *Romagem de Aggravados*, as Tragico-medias de *Dom Duardos* e de *Amadiz de Gaula*, *Auto da Mofina Mendes*, e a *Floresta de Enganos*, co-nhece-se que o velho mestre luctava contra alguem, pelo primor de lyrismo, da versificação, pela variedade das peripecias, e principalmente pela parte espectaculosa e arranjo de scena. Com a morte do Bispo Dom Affonso de Portugal, o poeta Affonso Alvares veiu pa-ra Lisboa, aonde andou tambem em lucta com o Chiado, mas Gil Vicente ficou sempre amando Evora, não pe-los seus dolorosos triumphos, mas porque ai perdera a sua prudente mulher e companheira da vida Branes Becerra, que lhe ficou sepultada no convento de São Francisco.

No principio de reinado de D. João III deu-se o caso extraordinario da queixa do velho Conde de Marialva, contra o Marquez de Torres Novas, pedindo ao rei que lhe dësse campo, segundo o *Foro velho de Castella*, para ter um duello de morte com o marquez que declarara o casamento clandestino com sua filha Dona Guiomar, promettida no testamento d'el-rei Dom Ma-noel ao Infante Dom Fernando. Por este successo-

deixou Sá de Miranda a corte, e foi viver para sua Commenda das Duas Egrejas.

Gil Vicente atravessou a crise difficult, e a falta de uma representação em 1522 deve attribuir-se a esse grande escandalo. Depois o monarca, para distrahir a corte, ou para seguir o velho costume portuguez do Natal, mandou-lhe representar em Dezembro de 1523 o *Auto Pastoril portuguez*, onde o poeta diz os celebres versos, que mostram o estado da sua muita pobreza:

E hum Gil... um Gil... um Gil...  
 (Que má retentiva hei !)  
 Um Gil... já não direi ;  
 Um que não tem nem ceitil,  
 Que faz os aitos a el-rei.

Aito cuido que dezia.  
 Aito assi cuido que he ;  
 Mas já não aito, bofe,  
 Como os aitos que fazia  
 Quando elle tinha com que ?

A queixa de Gil Vicente encontra-se por outra forma em Sá de Miranda, que lamenta a mudança dos tempos, e se lembra com saudade dos *serões de Portugal*, tão afamados e tão decahidos pela influencia e tristeza monachal que se apossara do rei. Com a morte de seu pae, os grandes do reino e o povo pediram instantemente a Dom João III que casasse com sua madrasta, pretextando as grandes sommas que levaria consigo a rainha Dona Leonor, que lhe pertenciam por contrato dotal, e as novas despezas que sobre carregariam o reino com a dotação da nova rainha. Com uma rigi-

dez fanatico, Dom João III resistiu á seducção dos seus primeiros amores, avivando-lhe este pedido da nação a ferida funda e o odio que conservava contra os conlheiros de seu pae. Gil Vicente atravessou esta nova borrasca, e em todas as suas obras não se acham vestígios nem a minima allusão a assumptos tão perigosos. Contra o poeta levantava-se uma nova onda; era a introducção do *gosto italiano*, que se retemperara na imitação dos exemplares da antiguidade. Nada era bello se não fosse moldado nas obras primas dos classicos gregos ou romanos; Gil Vicente, filho da edade media, completamente desligado da tradição da arte antiga, original e atrevido na composição, seguindo as regras que descobria a sua audacia inventiva, devia ser rudemente atacado por aquelles que seguiam a escola classica-italiana. Poeta dramatico, todas as tentativas de imitação de Plauto ou Terencio eram um esforço para derrubar-o do seu pedestal. A primeira comedia ao gosto antigo, moldada sobre o theatro romano, escripta em prosa, foi a *Eufrosina* de Jorge Ferreira de Vasconcellos, composta segundo seguras indicações em 1527. Na Tragicomedia das *Cortes de Jupiter*, Gil Vicente allude a Jorge Ferreira de Vasconcellos, nos versos:

Jorge Vasco Goncellos  
Num esquife de cortiça,  
Irá alfenando os cabellos,  
Por divisa dous novellos,  
A letra dirá : Ou iça !

Os partidários da escola italiana, chamavam aos que não abandonavam o verso de redondilha nacional, poetas da *eschola velha*. A luta foi renhida, como se vê pelos versos de Sá de Miranda, Bernardes e Ferreira, que alludem a grandes dificuldades que a nova escola encontrara na sua introdução. (1) Gil Vicente devia de ter contra si todos os sequazes do cultismo italiano. Na Epistola dedicatória endereçada a D. João III, diz Gil Vicente, defendendo-se contra os imitadores do estylo classico: «pera passar seguro da pena... me fôra fermosa guarida não dizer senão o que elles disseram, ainda que eu fosse como ecco nos valles, que falla o que dizem, sem saber o que diz.» Na mesma Epistola conta Gil Vicente que para evitar batalhas tencionava deixar ineditas todas as suas obras. Coadjuvado pelos poetas e cultistas da escola italiana, o partido monachal, ligado pelo respeito auctoritario das tradições latinas, começou também a arremetter contra Gil Vicente; d'esta vez não era uma lenda de barbaridade paternal, era nada menos do que negar-lhe a paternidade das suas obras. Fôra em 1523; *certos homens de bom saber*, diziam que Gil Vicente *furtara de outros auctores* as suas obras. Estas palavras textuaes, como não feriam a sua alma de artista! Pobre, e negando-lhe também a sua riqueza intelectual, a unica que as desgraças do tempo lhe não podiam levar! O

(1) *Cancioneiro e Romanceiro geral portuguez*, t. v, p. xx;  
e *Introdução á Historia da Litteratura Portuguesa*, p. 319.

poeta pediu que lhe dessem thema sobre que phantasiasse uma farça de folgar. Era como um duello, a que Dom João III assistiu em uma sala do convento de Thomar.

Apezar do thema ser obrigado, sobre o anexim popular: *Mais quero asno que me leve, do que cavallo que me derrube*, Gil Vicente sentiu-se livre da imposta allegoria das festas palacianas, e fez uma comedia de character, ainda hoje perfeita, intitulada a farça de *Inez Pereira*. (1) Gil Vicente calou completamente os seus inimigos e detractores. Quanto esta farça foi estimada, e qual a impressão que causara no animo de Dom João III, pode-se inferir da circumstancia de vermos logo em seguida representada em Almeirim uma continuaçāo, intitulada o *Juiz da Beira*. Era o triumpho da comedia nacional. O rei quiz dar-lhe nova occasião para um Auto, com as festas do seu casamento com Dona Catherina em 1525; na *Fragoa de Amor*, representada n'este anno em Evora, dá Gil Vicente um golpe profundo na classe sacerdotal. Porém, n'este mesmo anno morre a sua disvellada protectora, a que animou a nascença do theatro portuguez, a velha rainha Dona Leonor, a pedido de quem compuzera uma boa parte dos seus Autos. O triumpho com a farça de *Inez Pereira*, e *Juiz da Beira*, foi continuado com a engracadiSSima farça do *Clerigo da Beira*, no anno seguinte.

(1) Sobre a composição d'esta farça, ver o meu drama em tres actos *Um Auto por desafronta*, nas *Torreses*, pag. 147.

Outra circumstancia fortuita veiu fazer com que os seus Autos se tornassem precisos na corte—a peste de 1527. Velho e pobre, o poeta n'este anno terrivel, ainda convalescente das febres, de que a custo se levantara para fazer o Auto da partida da Infanta Dona Isabel que casou com Carlos v, acompanhou a corte que fugira de Lisboa para Almeirim, de Almeirim para Coimbra, representando durante este anno de immensa fadiga tres Autos, duas Tragicomedias, uma Comedia e uma Farça, ao todo seis peças originaes. A este grande esforço seguiram-se tres annos de silencio; o poeta não era chamado para os serões do paço; o partido clerical, cujos planos para estabelecer em Portugal o Santo Officio elle conhecia, tratava de o afastar constantemente da corte. Só o nascimento de um principe é que podia fazer com que fosse chamado para algum serão; assim aconteceu com o nascimento da infanta Dona Isabel, em 1530. Durante a peste de 1527, Gil Vicente voltara para Santarem, como se vê pelos versos a Dom João III contra o roubo que lhe fizeram os almocreves; (1) o monarquia remetteu o poeta, para que lhe dësse o devido despacho, ao Conde de Vimioso; o Conde, ou por descuidado ou por inimigo do poeta, nada fez, até que Gil Vicente lhe escreveu por seu turno outra petição em verso, em cuja rubrica se lê: «*Foi isto em tempo de peste, e o primeiro rebate*

(1) Obras, t. III, pag. 383.

*d'ella deu por sua casa; etc.*» (1) E nos versos diz o poeta:

Vejo minha morte em casa,  
E minha casa em perigo.

Se sua mulher não tivesse sido enterrada em Evora, julgar-se-hia que fôra victimâ da peste em Santarem; seus filhos Luiz e Paula Vicente sobreviveram pelo menos até 1561, e por tanto podemos conjecturar que foi o proprio Gil Vicente o atacado da peste, como se vê nos versos citados, e no seguinte:

Minha vida está em balança, etc.

As trovas a Affonso Lopes Çapaio tambem foram escriptas em Sântarem, e todas estas circumstancias fazem crér, que Gil Vicente ali residia, como abaixo comprovaremosos. Fóra do bulicio da corte, na sua morada em Santarem ia escrevendo o poeta os Autos que se lhe encommendavam; n'estes mesmos versos ao Conde de Vimioso, diz:

Agora trago autre os dedos  
Uma farça mui fernaosa ;  
Chamo-a : *A Caça dos Segredos*,  
De que ficareis mui ledos  
E minha dita ouciosa.  
Que o medrar,  
Se estivera em trabalhar,  
E valera o merecer,  
Eu tivera que comer,  
E que dar e que deixar.

(1) Obras, t. III, p. 381.

A causa da pobreza do poeta explica-se tambem pelo verso:

Para mim fui sempre mudo.

Em 1531 continuava Gil Vicente em Santarem, quando a 25 de Janeiro sucedeu um grande terramoto; a corte achava-se em Palmella. Foi então que Gil Vicente se mostrou profundamente humanitario, e de uma coragem inaudita salvando os judeus e christãos novos de Santarem das preâmbulas fanaticas, que anuniciavam outro terremoto provocado pela pertinacia dos impios contra a ira de Deos. Gil Vicente estava bem lembrado do effeito da pregação dos dois frades de Sam Domingos, que dera causa á cruenta e medonha mortandade dos judeus e christãos novos de Lisboa em 1506. A nuvem negra do fanatismo popular formava-se, o cheiro do sangue provocava á furia contra os inermes judeus e christãos novos, quando Gil Vicente, levado pela audacia do senso communum que reage contra a bestialidade, ajuntou os Frades no claustro do Convento de Sam Francisco de Santarem, e lhes fez um longo sermão, mostrando-lhes por textos bíblicos que elles mentiam ao povo, dando-se por profetas, e explicou-lhes por causas naturaes o terremoto.

Assim ficou parte da população livre de ser assassinada pela outra ametade. Dando conta d'este successo a el-rei Dom João III, diz Gil Vicente: «E porém saberá V. A. que este auto foi de tanto seu serviço, que nunea cuidei que se offerecesse caso em que tão bem

empregasse o desejo que tenho de o servir, assi visinho da morte como estou: porque á primeira pregação, os christãos novos desappareceram e andavam morrendo de temor da gente, e eu fiz esta diligencia e logo ao sabbado seguinte seguiram todolos os pregadores esta minha tençao.» (1) A este tempo contava o poeta sessenta e um annos, mas o achar-se visinho da morte deve attribuir-se á doença das febres e da peste que soffreu em 1526 e 1527. Assim alquebrado pelos annos, pela pobreza, pelas doenças e desastres domesticos, Gil Vicente acompanhou a corte para Evora em 1533, representando ai cinco das suas mais bellas composições; entre ellas distingue-se a farça intitulada *Floresta de Enganos*, representada em 1536, diante del-rei; na rubrica com que termina se lêem estas palavras escriptas por seu filho Luiz Vicente: «he a derradeira que fez Gil Vicente em seus dias.» Circumstancia notavel! N'este anno do silencio ou talvez da morte de Gil Vicente, estabeleceu-se em Portugal a Inquisição, na cidade de Evora, sendo o primeiro inquisidor Dom Diogo da Silva, confessor de Dom João III e Bispo de Ceuta. Se não foi este o anno da morte de Gil Vicente, pouco poderia sobreviver ao triumpho completo do obscurantismo, e ao terrivel flagello que enluctou para sempre a alma portugueza. Gil Vicente por vezes faz referencias á sua edade; na Carta a Dom João III para Palmella, e nos versos ao conde Vimioso, cita elle a

(1) *Obras*, tom. III, p. 385.

sua avançada idade, e o seu cansaço e esgotamento. Estes factos fazem-nos crer, que Gil Vicente se referira a si próprio, quando na sua ultima farça põe na boeca do Doutor Justiça Maior:

Ya hice *sesenta y seis*,  
Ya mi tiempo es passado.

A este propósito diz Barreto Feio: «Pôde bem ser que fosse o mesmo Gil Vicente que desempenhasse este papel e que realmente aqui designasse a sua idade. Sendo assim teria elle nascido em 1470.» (1) Esta hypothese torna-se bastante verdadeira, depois de termos encontrado a prova de que Gil Vicente frequentou na sua mocidade a corte de Dom João II. Gil Vicente morreu em Évora, onde estava sepultada sua mulher, e aí foi também sepultado, com o epitaphio que para si escreveu:

O grão juizo esperando,  
Jazo aqui n'esta morada,  
Desta vida tão cansada  
Descançando. (2)

(1) *Obras* de Gil Vicente, t. I, p. xxi.

(2) Recolhido em uma sepultura de Évora pelo sr. Rivara; este epitaphio vem mais completo nas obras do poeta, *Obras*, t. III, pag. 339. No *Panorama* de 1840 (t. IV, pag. 275,) escreve o sr. Rivara: «Perdeu-se a notícia do lugar da sua sepultura; mas vamos fazer todas as diligências pela descobrir.» O resultado da investigação do erudito bibliothecário de Évora ainda é desconhecido.

Uma prova temos para concluir ter sido o anno de 1536 o do seu fallecimento; por mandado de Dom João III, estava colleccionando todas as suas obras para as dar á estampa, quando lhe sobreveiu a morte. Sabe-se isto pelo que diz Luiz Vicente: «escreveu por sua mão e ajuntou em um livro muito grande parte d'ellas (obras) e ajuntara todas se a morte o não consumira.» Dom João III morreu a 6 de Junho de 1556, e como o prologo ou Epistola Dedicatoria de Gil Vicente *não houve effeito*, como diz seu filho, por causa da morte de seu pae, concluiu Barbosa Machado com grande verdade, que morrera antes de 1556. Porém a muita distancia entre 1536 e 1556 demonstra-se pela perda e extravio de alguns Autos, como o *A Caça dos Segredos*, e a maior parte das obras meudas. Quando Luiz Vicente em 1562 deu as obras de seu pae á estampa, escreveu: «Fim do quinto livro, o qual vae tão carecido d'estas obras meudas, porque as mais que o Autor fez desta calidade se perderam.» D'aqui se conclue que o poeta morreu antes de ter realizado o pedido de Dom João III, que *não queria que as suas obras se perdessem*. (1) Uma vez morto, nunca mais teve o poeta quem o lembrasse ao monarcha fanatico, e só depois que seu filho Luiz Vicente chegou a compreender o valor dos trabalhos de seu pae, em 1561, é que o seu livro foi impresso, e dedicado a Dom Sebastião,

(1) *Epistola Dedicatoria*, t. II, pag. 390.

que ainda em tenra edade gostava muito d'esses velhos  
Autos. (1)

Eis tudo o que hoje se pôde saber do homem verdadeiramente grande e humanitário, o que mais compreendeu a alma portuguesa, o que mais trabalhou para a secularização da nossa sociedade no século XVI, o que presentiu as ideias da Reforma, o maior escriptor dramático português, apesar de terem passado trez séculos e uma mais vasta civilização sobre a sua obra gigante. Hoje ninguém estuda Gil Vicente; mas toda a gente, sem saber porque, sente ao pronunciar o seu nome uma tristeza indizível.

(1) Obras, no Prologo, t. I, pag. xxxvii.

## CAPITULO III

## Do scenario e caracterisações de Gil Vicente

O theatro de Gil Vicente é *hieratico, aristocratico e popular.* — Necessidade de seguir a ordem chronologica para observar o desenvolvimento progressivo do seu theatro. — As Egrejas e os Paços dos reis, lugar das representações de Gil Vicente. — Seriam alguns de seus Autos representados diante do povo? — A Farça de *Quem tem farellos?* — Como era a caracterização do Diabo, e de outras figuras ou entidades moraes, como a Egreja, a Alma, o Inverno. — Annaes do theatro desde 1502 a 1536. — A historia politica de Portugal no seculo XVI é o melhor comentario para a intelligencia do trabalho de Gil Vicente. — Quadro synoptico das representações de Gil Vicente, e prospecto chronologico para a recomposição da sua vida.

Ácerca dos recursos scenicos de que podiam dispôr os nossos primeiros poetas dramaticos, nada se sabe, nenhuma memoria do tempo alludiu a elles; temos portanto de ir pelas *exigencias* dos seus Autos e comedias, deduzindo o grau de perfeição de arte a que tinham chegado. Às vezes uma simples *rubrica* revela-nos um complicado machinismo, o qual, tendo tambem sido aproveitado já nas velhas comedias francesas, nos leva por um paradigma facil a vêr o estado da arte decorativa e scenographica em Portugal, com relação ao theatro europeu. As Obras de Gil Vicente, classificadas pelo proprio auctor em uma certa disposição por géneros, estão divididas segundo o gosto da edade media, em *hieraticas* (*Obras de devação,*) em *aristocraticas* (*Tra-*

gi-comedias,) e em *populares* (*Farpas*). A classificação do velho dramaturgo é excellente, e mostra a sua scien-  
cia do assombroso theatro medieval; foi tambem a que modernamente usou Magnin nas suas *Origens do Thea-  
tro moderno*, ou *Historia do genio dramatico*, desde o  
seculo I até ao seculo XVI. N'esta classificação inter-  
pollou Gil Vicente a ordem chronologica da represen-  
tação dos Autos, e é essa a que interessa principal-  
mente o historiador, não só para descobrir o desenvol-  
vimento progressivo do seu genio, como para deduzir  
o grau de importancia que a sua obra merecia em uma  
corte exageradamente catholica.

Por uma feliz casualidade, Gil Vicente, ou talvez seu filho, ajuntou á collecção dos Autos do venerando poeta uma *rubrica* inicial, declarando o tempo em que se representou a peça, diante de que principes, e ás ve-  
zes o motivo por que foi o espectaculo. Estas rubricas simples e prosaicas, extractadas pela ordem chronolo-  
gica, formam os mais perfeitos e incontestaveis annaes dos primeiros trinta e quatro annos do theatro portu-  
guez; ellas encerram uma historia completa. Abando-  
nemos a classificação litteraria, e uma luz immensa nos abrirá o caminho.

#### 1. Reinado de Dom Manoel

A primeira peça dramatica representada em Por-  
tugal, ou melhor, na corte de Dom Manoel, foi em  
uma quarta feira, 8 de julho de 1502; o logar da sce-

na foi nos paços do Castello, na camera aonde a rainha Dona Maria dera á luz o principe Dom João, que veiu a ser o terceiro de nome. Estavam juntos na dita sala el-rei Dom Manoel, sua mãe D. Beatriz, duquesa de Bragança, e a viuva de Dom João II, a ex-rainha Dona Leonor. Estas datas e factos tão preciosos, estão inclusos na seguinte rubrica: «*Porquanto a obra de devação seguinte proceden de hua visitação, que o autor fez ao parto da muito esclarecida Rainha Dona Maria, e nascimento do mui alto e excellente Príncipe Dom João, o terceiro em Portugal d'este nome; se põe aqui primeiramente a dita Visitação, por ser a primeira coisa, que o autor fez, e que em Portugal se representou, estando o mui poderoso Rei Dom Manoel, 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 hum Vaqueiro, etc.*» Este primeiro Auto é conhecido pelo título de *Monólogo do Vaqueiro*, ou a *Visitação*; vem collocado entre as obras devotas, por que foi escrito com esse espirito religioso com que o povo antes do parto da rainha fôra com preces ardentes á egreja de São Domingos orar pelo successo feliz. O facto de Gil Vicente entrar na camara da rainha, revela tambem o seu alto nascimento; entrou vestido de Vaqueiro, talvez imitando os trajes da Serra da Estrella, como usou no *Triunfo do Inverno*; começou o monólogo em hespanhol, na linguagem da filha de Fernando e Isabel, para quem era a distracção festiva. A forma e ideia do mo-

nólogo é a das *loas e rilhancicos* de presepio, ensoados ao divino. Isto prova que Gil Vicente tirou dos costumes nacionaes da edade media portugueza a sua primeira ideia dramatica. Gil Vicente finge que se encontra casualmente na camara da rainha, e pasma de tudo, tudo lhe parece um paraíso terreal; em seguida louva a rainha doente por ter realizado as esperanças de Portugal e Hespanha, e remata, dizendo:

Quedaran-me alli detraz  
Unos trinta compañeros,

os quaes trazem varios presentes para offertarem ao recem-nascido. Esta é tambem a feição das *loas do presepio*, cujo caracter não escapou á attenção da ex-rainha Dona Leonor, que logo pediu a Gil Vicente, que na vespera do Natal d'esse anno de 1502, lhe recitasse o mesmo monólogo ao nascimento do Redemptor. Tudo nos contam as rubricas: «*E por ser cousa nova em Portugal, gostou tanto a rainha velha d'esta representação, que pediu ao autor isto mesmo lhe representasse ás matinas do natal, endereçando ao nascimento do Redemptor.*» Por este mesmo monólogo se vê, que entraram muitas outras figuras, não em numero de trinta, como diz nos versos, não com leite, ovos, queijo e mel, mas com presentes para offertarem ao principe recem-nascido. É de suppôr que estas figuras fossem os fidalgos da corte, os engracados poetas do Cancioneiro,

que tanto se illustraram nos mômhos e serões do paço, de que fala com saudade Sá de Miranda.

A novidade do monologo do *Vaqueiro* produziu grande sensação na corte; a viúva de Dom João II pediu a Gil Vicente que o repetisse nas matinas do Natal, porém uma vez despertado o genio dramatico do poeta, não se contentou com recitar novamente a peça da *Visitação*, «porque a substancia era mui desviada,» e aproveitou-se do convite para fazer o *Auto Pastoril Castelhano*. Durante o anno de 1502 teve a corte portugueza duas vezes a distracção dramatica, então em moda nas cortes principaes da Europa. O *Auto Pastoril Castelhano*, é ainda da mesma natureza dos Autos nas vigilias dos santos, dos nossos costumes nacionaes, prohibidos pelas *Constituições dos Bispados*; na rubrica d'este Auto não declara Gil Vicente o logar onde foi representado; é possivel que a rainha D. Maria permanecesse depois do primeiro parto mais cinco mezes nos Paços do Castello, e por tanto foi representado aí, na sala do presepio, que segundo os usos portuguezes se arma na vigilia do Natal. Na corte portugueza já era costume antigo a *consoada*, a qual o rei tomava em uma mesa sobre um estrado com dois degraus, estando os outros fidalgos a pé. (1) É provavel que depois de uma ceremonia d'estas, se seguisse o *Auto Pastoril*; a peça é composta de seis figuras, foi Gil Vicente o primeiro que entrou em scena, com o nome de um pastor

(1) Frei Luiz de Sousa, *Annaes de D. João III*, pag. 14.

Gil, inclinado á vida contemplativa. Bem se recordava o poeta, de que este Auto lhe fôra pedido pela rainha viúva de Dom João II, e ali lhe lembra que n'aquella sala o vira a elle, pastor de pastores, com seu cajado real. Gil Vicente convivera na corte de Dom João II, e por ventura assistira a alguma d'essas consoadas do Natal, que Frei Luiz de Sousa, já considerava antigas na corte portugueza. Os pastores cantam em scena, umas vezes musicas directamente populares, outras compostas por Gil Vicente, como elle confessa em muitas rubricas. Apparece n'este Auto um Anjo, que vem acordar os pastores, dizendo-lhes que nasceu o Redemptor, o que já denota um certo arranjo de caracterização; acordados os pastores, *partem-se para o presepio cantando*, e sem abandonarem a scena, *chegam ao presepio*, signal de que ali fôra armado, ou que a representação era na sala destinada a essa devoção. Ante o presepio trazem os pastores as suas offerendas, e *com tangeres e bailes offerecem*, e á despedida cantam uma cançoneta, colligida por Gil Vicente da tradição popular. Terminado o Auto, saem as figuras *cantando*, como se usava em todas as comedias da meia edade, que em geral terminavam por um *Te Deum* ou *rondel*, executado em um orgão portatil, e entremeadas de canções acompanhadas de sistros e doçainas. (1) Isto ajuda a comprehendender a *mise en scène* dos primitivos Autos portuguezes.

(1) Victor Fournel, *Curiosités théâtrales*, pag. 9.

O *Auto pastoril*, falando das maravilhas do nascimento do Redemptor, termina com o verso:

Que en esso despues se hablará,

como uma especie de annuncio de que o *Mysterio* hade ser continuado. Cabe toda a gloria da fundação do theatro portuguez á rainha Dona Leonor, viuva de Dom João II, acostumada na corte de seu marido a estes passatempos poeticos; foi ella que francamente manifestou o seu agrado pelo monologo do *Vaqueiro*, foi ella que pediu a Gil Vicente um Auto para a vigilia do Natal, e a pedido de quem o poeta escreveu o *Auto Pastoril*: «A dita Senhora Rainha, satisfeita d'esta pobre causa, pedin ao auctor, que para dia de Reis logo seguinte lhe fizesse outra obra», como conta o poeta nas riquissimas rubricas que acompanham os seus Autos. Em doze dias escrevem o *Auto dos Reis Magos*, composto de quatro figuras, e n'este tempo o decoraram para ser representado na mesma sala dos Paços do Castello, onde estava armado o presepio. Gil Vicente não declara o logar da scena, o que tudo induz a crér, que desde o Monologo, os dois Autos que se lhe seguiram tiveram o mesmo paleo. O pensamento do *Auto dos Reis Magos* é simples mas dramatico; é um pastor Gregorio, que indo para Belem se perdeu no caminho e ali vem dar desgarrado; encontra-o um outro pastor Valerio, que o leva a um *Ermítão*, para que lhes diga alguma nova do nascimento do Redemptor. É a pri-

meira vez que Gil Vicente traz á scena os habitos de frade, e já bastante ridicularisados na parte que lhes distribue; apparece depois um *Cavalleiro*, que vem ensinar o caminho dos *Reis Magos*, os quaes aparecem no fim do Auto cantando a trez vozes um vilancete: «*E cantando assi todos juntamente, offerecem os Reis seus presentes; e assi mui algremente cantando se vão.*» No fim d'esta rubrica, Gil Vicente não se esquece de se desculpar com a circumstancia de ter escripto e feito decorar o Auto em doze dias: «*E acaba em breve, porque não houve espaço para mais.*» O Auto, com os innumeros tregeitos que acompanham a linguagem dos pastores, levaria uma hora a representar; Gil Vicente encurtou a parte dos personagens, que tinham pouco tempo para decorar, deixando o papel de *Valerio* e o de *Ermitão*, mais extensos, sendo d'estes com certeza um desempenhado por si, e outro por algum actor que começara a fazer d'isso profissão por gosto.

Desde Janeiro até Dezembro de 1503 não tornou Gil Vicente a representar mais nenhum outro Auto na corte; durante este anno grassara uma grande peste em Portugal. Quando tornou outra vez a pizar o tablado, aonde encontrara as glórias e os mais vivos prazeres da sua vida, foi ainda a rainha Dona Leonor que lhe pedira um *Misterio*, um Auto para celebrar as Matinas do Natal. Em uma nota que acompanha a rubrica historica d'este Auto, sediz: «rainha Dona Beatriz», o que nos parece equivoco, por que a phrase *Rainha velha*, que vem no fim do *Monologo do Vaqueiro*,

se refere à rainha viúva de Dom João II, a cujo pedido fizera o poeta o *Auto Pastoril*, onde vem a delicada allusão a Dom João II. O *Auto da Sybilla Cassandra* foi representado na noite de 24 de Dezembro de 1503; é curiosíssimo não só pelo logar da acção, senão pelos personagens, que exigiram certa riqueza de vestiduras que só um rei ou uma egreja poderiam fornecer. O Auto foi representado no Mosteiro de Euxobregas; durante o século XV eram usuais na Europa as representações da Paixão, da Fugida para o Egypto, e do Nascimento do Salvador, nas egrejas; (1) Gil Vicente, segundo o costume geral, mistura aqui o sagrado com o profano, as Sybillas com os prophetas, como no velho Auto das *Virgens loucas*. Este *Auto da Sybilla Cassandra*, representado no Mosteiro de Euxobregas, fazia por assim dizer parte do officio, como acontecia, segundo Magnin, aos dramas litúrgicos da edade media; o officio divino, conforme o costume era celebrado antes da representação do *Milagre ou do Mysterio*; aqui o logar da scena, tendo de assistir a corte portuguesa, parece que devia de ser o côro, ao pé do altar-mór. A vestimenta das trez Sybillas era em trajes de pastoras, como se vê na rubrica: «*Entra Cassandra em figura de pastora, — Entra Erutea, Persica e Cimeria em chacota, ellas á maneira de lavradoras...*» Segundo o costume da edade media, os papéis de mulher eram feitos por homens, até para a representação da Virgem Ma-

(1) Martone, *Piété au moyen age*, p. 92.

ria; (1) os patriarchas, vinham vestidos de dalmatica e de vestes ecclesiasticas; *Isaias, Moysés e Abrahão*, que dançam no Auto em *chacota* «cantando todos quatro de folia a cantiga seguinte» são pastores vestidos de surrão. Não começando o Auto com *symphonie*, e abrindo com um monologo, a attenção dos expectadores tinha de ser chamada e apasiguado o ruído com uma *vinda fóra* de todos os actores; em geral, os actores estavam sempre visíveis, voltando depois de dizerem a sua parte para o posto onde, de convenção, se julgavam desapparecidos. O logar da scena não tinha *panno corrido*, mas lê-se no fim do Auto da *Sybilla Cassandra*: «*Abrem-se as cortinas onde está todo o apparato do Nascimento, e cantam quatro anjos.*» Apenas no *Mysterio da Creação*, é que se usava correr a cortina, conforme os dias que se iam revelando. Depois de terem cantado os *quatro anjos*, os outros actores: «*Vão cantando em chacota e chegando ao presepio...*» e acabada a adoração, cantam uma *cantiga feita e ensaada* por Gil Vicente, tambem auctor da musica dos seus Autos. O auto termina com um «*bailado de terreiro de tres por tres e por despedida um vilancete.*»

A *chacota* e *bailado de terreiro*, as figuras de pastores, são circumstancias que provam a origem legitimamente popular do nosso theatro; era do povo que Gil Vicente tirava a linguagem, as pragas, os anexins, as cantigas e os romances. (2)

(1) Victor Fournel, *Curiosités théâtrales*, p. 9.

(2) *Concionheiro e Romanceiro geral portuguez*, t. I e V.

Durante o anno de 1503, grassara uma grande peste em Portugal; os divertimentos scenicos, posto que revestidos de um caracter religioso, não poderam tomar desenvolvimento; só passado um anno, estando a corte em Almeirim, talvez ali refugiada da peste, é que Gil Vicente representou a 24 de Dezembro de 1504, o seu *Auto da Fé*, composto de quatro figuras, diante de el-rei Dom Manoel; a rubrica historica não declara o anno da representação, mas é facil de deduzir, que tendo o poeta representado um Natal em Enxobregas em 1503, representando outro Natal em Almeirim, só poderia ser em 1504. Por esta rubrica se vê que o Auto fôra escripto a pedido de el-rei Dom Manoel; o pensamento é engracado e verdadeiramente poetico; dois pastores Braz e Benito entrando na capella onde se celebravam as matinas do Natal, ficam maravilhados com as ricas alfaias e ceremonias, e então aparece a Fé, que lhes dá a significação de todas aquellas cousas. Aqui ha verdadeira *invenção* e originalidade. O logar da scena, como se deduz da rubrica, foi na *Capella real* de Almeirim, naturalmente depois dos oficios divinos; aparece uma figura allegorica, a Fé, a qual se faria conhecer por algum distico latino, como acontecia nos dramas da edade media; a innocencia e a candura representava-se com trajos alvejantes. Nos costumes da edade media, pelo tempo de Natal, o povo fazia nas egrejas um jogo chamado da *Pilota*, acompanhado de dansas; (1) as danças com que Gil Vicente

(1) Martone, *Piété*, p. 74.

remata estes Autos de Natal, onde representa sempre a ingenuidade popular, levam a crer que o povo portuguez conheceu esta instituição da *Libertas Decembrica*; a rudeza dos pastores entrando na capella, os versos acompanhados de *farsiture*, ou entremeados do latim dos hymnos ecclesiasticos, usados desde o século x, mostram nos Autos de Gil Vicente uma tradição dramatica, que começou a receber forma artística no princípio do século XVI. Neste *Auto da Fé*, os pastores falam hespanhol, a Fé dá as suas explicações em portuguez, o que commumente explicam pela preferencia que Gil Vicente dava á lingua hespanhola para os personagens comicos, e á lingua portugueza para a expressão séria. Tal é pelo menos a opinião de Rapo, que considera o hespanhol como a lingua rustica das figuras mais grotescas de Gil Vicente. Quasi no fim do Auto, a Fé convida os pastores para cantarem algum dos seus estribilhos:

Vós outros tambem cantae  
Por vosso uso costumado,  
Como lá cantaes co'o gado...

Já no fim aparece Sylvestre, e juntos com a Fé: «Cantam a quatro vozes hua enselada que veiu de França...» A notícia que encerra esta rubrica é importantissima; Aragão Morato, na sua excellente *Memoria sobre o Theatro portuguez*, é de opinião que Gil Vicente imitaria o theatro francez e não o hespanhol: «as trovas e enseladas cantadas no fim de algumas

peças de Gil Vicente, mostram o conhecimento que este tinha da poesia francesa, e o apreço que fazia d'ella.» Na *Rubena*, cita Gil Vicente a canção de *Carabi Calbi*, que encontrámos em uma collecção francesa servindo de estribilho ao *Compère Guilleri*:

Il était un pétit homme  
Qui s'appelait Guilleri,  
*Carabi*;  
Il s'en fut à la chasse  
A la chasse aux predrix,  
*Carabi*.  
*Titi, carabi, etc.* (1)

Em muitos outros Autos cita Gil Vicente canções francesas. No Auto da *Mofina Mendes*, dá a conhecer que tinha notícia da designação francesa de *Mysterio*:

A qual obra é chamada  
Os *Mysterios da Virgem*. (2)

Esta circunstância explica o final das peças dramaticas, quasi sempre terminadas por musica. A imitação francesa é evidente na ideia do *Auto de São Martinho*, representado na *Igreja das Caldas*, diante da Rainha Dona Leonor, viúva de Dom João II, na procissão de Corpus Christi. Em França chamavam-se *Martinades* os feitos e jogos em louvor de São Marti-

(1) Saint Malo, *Chansons d'Autrefois*, p. 376. — *Clef du Caveau*, n.º 561.

(2) *Obras*, t. I, p. 103.

nho. (1) O Auto de Gil Vicente feito sobre a caridade de São Martinho, que partiu a sua capa para dar meia ao pobre, representado a 11 de Junho de 1504, seria ao recolher da procissão de *Corpus*; a mais popular de todas as procissões, onde concorriam os mestreiaes com as insignias dos seus officios, foi abrilhantada com um Auto dos que o poeta fazia para a corte. Na rubrica final, diz: «*Não foi mais porque foi pedido muito tarde.*» Aqui a palavra *pedido*, dá a entender que os habitantes das Caldas quizeram engrandecer a sua festa com uma composição de Mestre Gil Vicente, e que esta foi a primeira expressamente escripta para o povo, não obstante ter assistido à representação a rainha Dona Leonor, que sempre tinha animado o poeta. A parte mais extensa n'este Auto é a do Pobre, a qual caberia a Gil Vicente para desempenhar; São Martinho entra vestido de cavalleiro, com trez pagens, e: «*Em quanto São Martinho com sua espada parte a capa, cantam mui devotamente uma prosa.*» A palavra *prosa*, acha-se tomada no sentido de hymno eclesiastico: (2)

Tu anima em gloria será recebida  
Com dulces cantares diciendo assi...

Aqui, provavelmente, ao recolher da procissão, terminado o Auto como cerimonia final, o clero entoava algum dos hymnos da liturgia, a que se dava o nome

(1) Martone, *Op. cit.*, p. 75.

(2) *Historia da Poesia popular portugueza*, p. 73.

de prosa. Este *Auto de São Martinho* é tambem notavel pelo metro popular de *romance em endechas*, nunca usado pelos poetas cultos, visivel imitação francesa. O Auto está incompleto, por ter sido pedido muito tarde, senão o poeta continuaria o milagre, até chegar á grande situação dramatica em que o Pobre apparecia no resplendor divino de Jesus, o que servia admiravelmente o pensamento devoto da procissão de *Corpus Christi*. Segundo uma tradição, e pelo titulo de *Mestre*, que se lhe dá no *Cancioneiro geral*, Gil Vicente era ourives de profissão, o que o faria tomar parte na festa do Corpo de Deos. Porem, o conhecimento de que o primeiro poeta dramatico de Espanha, Lope de Rueda, foi ourives em Sevilha, talvez desse origem a esta lenda infundada sobre o fundador do nosso theatro.

Em 1505, vêmos a primeira comedia de Gil Vicente, que sae fóra do quadro dos *Mysterios e Moralidades*; é uma farça que versa sobre os amores de um escudeiro de fraca moradia, que andava sempre apaixonado. É no genero das peças dramaticas da *Compagnie de la Mère folle*, que se aproveitava dos ridiculos e escandalos locaes; a este genero chamaram os franceses *soties*, representadas ordinariamente nas ruas, pelos filhos de familia. Na rubrica da farça de Gil Vicente, declara-se que ella foi conhecida do vulgo, e tanta predilecção gosava, que o vulgo lhe deu o nome por onde é conhecida: «*Este nome da farça seguinte: — QUEM TEM FARELLOS? — poz-lhe o vulgo.*»

Sendo esta farça desempenhada em Lisboa, diante de el-rei Dom Manoel, nos paços da Ribeira, o povo não podia assistir á representação : a natureza do scenario e logar da acção, que é uma rua, aonde um namorado espera hora propícia para falar aos seus amores, davam a esta farça a possibilidade de ser representada em qualquer parte, ao ar livre. Por isso se tornou da predilecção do vulgo, como Gil Vicente dá a entender. Começa pelo dialogo de Apariço e Ordonho, *moços de esporas*, que se encontram andando a *buscar farello* : « *Anda Ayres Rosado só passeando pola casa lendo no seu cincioneiro* » de trovas que fizera á sua dama. N'esta farça aparecem pragas e cantigas populares, que explicam o porque o vulgo a estimava. Aqui se encontram já os *á partes*, de bastante efeito comicó ; e talvez se désse uma mutação de scena, por que Ayres Rosado « *Tange e canta na rua á porta de sua dama Isabel, e em começando a cantar* » :

Si dormis, doncella,

*ladram os cães.* » Não obstante o latido, Ayres continua o descante : « *Aqui lhe fida a moça da junella tão passo que ninguem a ouve, e pelas palavras que elle responde se pôde conjecturar o que lhe ella diz.* » Esta rubrica denuncia já um grande progresso no scenario, principalmente lembrando-nos de que foi representada nas salas dos paços da Ribeira. Os cães continuam a ladrar, até que o creado os corre ás pedradas e saem

ganindo: depois começam a miar os gatos de Isabel; quando Ayres estava entusiasmado contando as suas muitas riquezas, começam a cantarolar os galos. N'isto apparece de repente a Velha, mãe de Isabel, ralha com Ayres, que se vae, e regougando com a filha se recolhem «*e fenece esta primeira farça*», a primeira que Gil Vicente compoz, como o confessa. A farça de *Quem tem farellos?* deve-se considerar como o primeiro passo para a secularização do theatro, e como a primeira que o nosso povo conheceu. Dom Francisco Manoel de Mello, escrevendo o *Fidalgo Apréndiz*, imita a scena da serenada escripta por Gil Vicente, o que denota que conhecia a velha farça, ou que alguma vez a vira representar. N'esta peça não declara Gil Vicente o motivo da representação, mas bem se descobre que fôra para passatempo de um serão do paço, para substituir os *mômos* da corte de Dom João II. A farça de *Quem tem farellos?* agradou bastante na corte, principalmente à rainha Dona Leonor, viúva de D. João II e irmã de Dom Manoel, por isso que, mezes depois, em 24 de Dezembro d'este mesmo anno de 1505, representou Gil Vicente um mysterio ou Auto intitulado dos *Quatro Tempos*: «*foi representado ao mui nobre e prospero rei D. Manoel na cidade de Lisboa, nos paços de Alcaceva, na capella de São Miguel, por mandado da sobredita Senhora sua irmã, nas Matinas do Natal.*» N'esta rubrica não vem a data, porém a palavra *sobredita*, prende este Auto aos outros do Natal anteriormente encommendados por Dona Leonor; no Auto

dos *Quatro Tempos* segue Gil Vicente a rigor os preceitos de um Mysterio, introduzindo nove figuras; entra primeiro no tablado da capella de São Miguel um Seraphim, falando com um Archanjo e dois Anjos que vem com elle; nas antigas peças eram os Anjos representados com azas e os Apostolos com tochas accezas na mão; aqui vão todas estas quatro figuras celestiaes avançando até chegarem ao presepio, diante do qual param, cantando a quatro vozes um vilancete *farsi*. « *E depois da adoração dos Seraphins, vem os quatro Tempos, e primeiramente vem um pastor, que significa o Inverno, e vem cantando.* » Gil Vicente indica-nos o modo de caracterisar a allegoria do Inverno, não descreve o Verão, que começa cantando, até que : « *Entra o Estio, huma figura muito longa e muito enferma, muito magra com huma capella de palha.* » O Estio e Outono vem sem cantares. Aqui apparece Jupiter, com David em figura de pastor ; vão juntos ao presepio inda cantando uma cantiga franceza, que explica a origem dos ensaios dramatices de Gil Vicente : « *Até chegarem ao presepio vão cantando uma cantiga franceza, que diz :*

Ay de la noble  
Villa de Paris, etc.

Desde o tempo de D. João I que se cantava em Portugal a velha canção de Du Guesclin ; é porém mais natural que esta aqui indicada fosse encontrada em algum velho mysterio francez conhecido pelo poeta. Diz Victor Fournel, nas *Origens do theatro moderno* : « As

representações começavam por uma symphonia e acabavam quasi sempre por um Te Deum.» (1) A rubrica do Auto dos *Quatro Tempos* segue este costume francez: «*E todos assi juntamente com Te Deum laudamus e despediram e deram fim a esta representação.*» Representado o Auto na capella de São Miguel, seria, como muitos outros Autos, acabado com acompanhamento de canto de orgão. Até aqui temos só visto o genio medievico, que se revelava no drama liturgico, nos trez mysterios do anno, o Natal, a Adoração dos Reis Magos e Endoenças, desenvolvido por Gil Vicente no principio e fim do anno. As grandes pestes que assolavam a Europa, entraram em Portugal, e durante trez annos esteve Gil Vicente calado por causa da tristeza geral. Contudo não esteve longe da corte, onde era então bem acolhido, porque em 1506, o vemos acompanhar a corte para Abrantes, para onde se refugiara por causa da peste, e aí, em um serão real, pregou o Sermão em verso, pelo nascimento do Infante Dom Luiz, que mais tarde veiu a ser seu amigo, e imitador, como se julga, pela comedia que lhe é atribuida de *Los Turcos*. Posto que este Sermão de Gil Vicente não pertence ao genero dramatico, andava contudo ligado aos Mysterios da edade media; um *Milagre* francez, no qual nossa Senhora livrou uma Abbadessa que estava gravida do seu confessor, começa por um sermão, que se intitulava *colação*. «Os Ser-

(1) Victor Fournel, *Curiosités théâtrales*.

mões, como diz Martone, andavam juntos aos exercícios das Confrarias litterárias e dramaticas, do século xiv ao século xvi. Um prégador vinha, antes da representação dos grandes Mysterios, exaltar o zélo dos espectadores por uma piedosa allocução relativa à solemnidade do dia.» (1) O Sermão de Gil Vicente é um documento precioso, onde o poeta pela primeira vez revela o grande ódio e os tramas que lhe urdia o partido clerical; de facto n'este anno aconteceu em Lisboa a mortandade dos judeus por causa das instigações fanaticas de dois frades dominicanos; sobretudo é n'este Sermão, que por modo inexplicável apparecem as primeiras ideias da Reforma, muito antes de ser pregada por Luthero e de as trazer para Portugal o infeliz Damião de Goes. Diz no título, Gil Vicente: «*Sermão feito á christianissima Rainha D. Leonor, e pregado em Abrantes ao muito nobre Rei Dom Manoel, primeiro do nome, na noite do nascimento do Illustríssimo Infante Dom Luiz. Era do Senhor de 1506.* — E por que alguns foram em contrario parecer que se não pregasse sermão de homem leigo, começou primeiro dizendo, antes de entrar no sermão:

Ante de aqueste muy breve sermon.  
Placiendo á la sacra sciencia divina,  
*Muy receloso de gente malina,*  
*A mis detractores demando perdón,*  
Los quales diran con justa rason :  
Pusose el perro en bragas de acero ;  
Daran mil razones, diciendo que es yerro  
Passar los límites de mi juridicion.

(1) Martone, *Pieté au Moyen-âge*, p. 93.

A guerra entre Gil Vicente e o partido clerical, que procurava introduzir em Portugal o *Quemadero de Hespanha*, estava declarada; o poeta tem de ora em diante de se vêr de frente com a calumnia, com as intrigas monasticas, com delatações infames que procuram constantemente fazel-o cahir do favor real. Só em 1523 é que o veremos de frente com os seus inimigos, no Convento de Thomar, confundindo-os com a celebre farça de *Inez Pereira*. O partido sacerdotal oppôz-se a que pregasse sermão homem leigo; o poeta queria celebrar o nascimento do Infante Dom Luiz com um joco da sua musa, como fizera, havia quatro annos, pelo nascimento de el-rei Dom João III, e por certo não poderia vencer os escrupulos e dificuldades, se não encontrassemos a Rainha Dona Leonor, que se deleitava com esses passatempos poeticos, accudindo ao guerreando Gil Vicente. O thema do Sermão foram estas palavras latinas: *Non volo, volo, et deficio*, escriptas a carvão em uma parede de uma sala do paço em Abrantes.

Quieren aquellas palabras decir,  
No quiero, quiero y es por demás.

Está o Sermão dividido em tres partes; na primeira, onde trata do *Não quero*, expõe um grande numero de questões da theologia da edade media, roçando pelas ideias que deram origem á Reforma :

No quiero disputas en predicaciones,  
No quiero deciros las opiniones

No alegar texto antigo é moderno,  
Si el Papa si *puede dar tantos perdones.*  
Ni el precito que está condenado  
Nel saber divino, si tiene alvedrio,

No quiero estas dudas, porque es escusado  
Sabellas ninguno al predicatorio ;  
*Ni disputar si el Romano Papado*  
*Tiene Poderio en el Purgatorio.*

Eis aqui francamente revelada a origem de Reforma, antes de ella ser prégada na Allemanha! Como o senso commun do pobre poeta comicô pôde tocar esta these! O Sermão é engenhosissimo e de uma ingenuidade que encanta; as allusões aos costumes do seculo xvi pullulam; é elle o primeiro que fala contra a intollerancia que se usava com os Judeus, obrigando-os a converterem-se á força. Na terceira parte do Sermão *Es por demas*, diz:

*Es por demas pedir al judío*  
*Que sea cristiano en su corazón,*  
*Tambien está llano*  
*Que es por demas al que es mal cristiano*  
*Doctrina de Christo por fuerza ni ruego ;*

Demoramo-nos falando d'este unico trabalho de Gil Vicente em 1506, porque d'aqui data a lucta com o partido clerical que procurava banir do nosso Código civil a justa tolerancia que até ao reinado de D. João II se teve em Portugal para com os mouros e ju-

deus. D'aqui em diante uma satyra penetrante e viva anima os Autos de Gil Vicente, pobre e morrendo na indigencia, mas sempre amigo e martyr da liberdade. Darante o anno de 1507 não apparece Auto algum, não que faltasse occasião, como no nascimento do Infante Dom Fernando, mas porque a carnificina de Lisboa contra os judens deixara uma tristeza commun e um terror de incerteza.

O *Auto da Alma*, foi o primeiro Mysterio da Paixão, escripto por Gil Vicente; com elle rompeu o silencio de dois annos em que ficara; mais uma vez a Rainha Dona Leonor, a verdadeiramente protectora do theatro portuguez nascente, mandou que Gil Vicente compuzesse um Auto para a noite de Sexta feira de Endoenças. Nos Paços da Ribeira, em a noite da soledade de 1508, representou Gil Vicente diante de el-rei Dom Manoel, por mandado de sua irmã, o *Auto da Alma*, o primeiro completamente escripto em portuguez. Os personagens do *Auto* são de uma caracterização difficult; aparecem a Alma e o Anjo Custodio, a Egreja, Santo Agostinho, Santo Ambrosio, Sam Jeronymo e Sam Thomaz, e pela primeira vez entram em scena dois Diabos. No velho drama anterior aos Mysterios, o *Ludus Paschalis*, representado no seculo XII, a Egreja aparecia em trajos de mulher de uma figura imponente; (1) é natural que

(1) Bernard Pez, *Thesaurus Anecdotorum*, t. II. P. 111, p. 187, traz esta peça achada na Abbadia de Tangernese.

Gil Vicente seguisse a tradição litúrgica. Ele mesmo nos dá a entender que a representou com hábitos de mulher: «Assi como foi cosa muito necessaria haver nos caminhos stalagens, para repouso e refeição dos cansados caminhantes, assi foi cosa conreniente que n'esta caminhante vida houvesse uma stalajadeira, pera refecção e descanso das almas que vão caminhantes pera a eternal morada de Deos. Esta stalajadeira das almas he a Madre Sancta Igreja...» Como no *Ludus Paschalis*, dá-se aqui o triunfo da Egreja, não contra a Synagoga, porque Gil Vicente procurava evitar o tornar mais violento o fanatismo dos nossos reis contra essa raça atormentada, mas contra os Diabos da Theologia. Os Doutores que entram deviam aparecer de capa de asperges, como se representavam os patriarchas. O logar da scena foi mais uma vez na sala dos Paços da Ribeira em Lisboa, aparecendo um altar, que servia de meza da stalagem, e sobre elle duas urnas contendo os cravos, e a corôa de espinhos, que serviam de iguarias: «a mesa he o altar, os manjares as insignias da paixão...» «Está posta uma meza com sua cadeira. Vem a Madre Santa Igreja com os seus quatro doctores.» Pouco depois entra o Anjo Custodio com a Alma, á qual o Diabo vem tentar. Como introduziria Gil Vicente o Diabo em scena?

Rabelais, no livro iv, cap. 13 do *Pantagruel*, descreve a caracterização dos Diabos em um Mysterio da Paixão feito em Poictou por Francisco Villon: «Ses diables estoit touts carapassonnés de peaulx de loups,

de veaux et de beliers, passementées de testes de mouton, de cornes de bœufs et de grands havets de cuise-ne; ceincts de grosses courrois, esquelles pendoient grosses cymbales de vaches; et sonnetes de mulets à bruit horrifique. Tenoient en main aulcuns bastons noirs pleins de fusées; aultres portoient longs tisons allumés, sus lesquels à chascun carrefour jectoient pleines poignées de parasine en poudre, dont sortoit feu et fumée terrible.» A parte que os Diabos faziam nos Mysterios era chamada *diablerie*; é natural que Gil Vicente conhecendo o theatro francez do seculo xv, adoptasse esta caracterisação do Diabo inventada por Villon. Os Diabos do Mysterio, antes da representação, corriam a cidade. Os documentos d'este uso, encontram-se entre nós em varias locuções da lingua portugueza. Temos: «Viu-se o Diabo de botas, correu a cidade toda.» Temos o: *Fazer diaburas*, e *Fazer Diabos a quatro*, que se derivam dos velhos Mysterios; em Rabelais se lê: *la grande diablerie a quatre personages*, (1) porque de ordinario as peças eram tanto mais dispendiosas e gostadas do publico, conforme o numero de diabos introduzidos em scena. O Diabo nos Mysterios da edade media foi o percursor de *Pathelin*, da *Celestina*, de *Arlequino*, de *Sganarello* e de *Figaro*; Gil Vicente comprehendeu os grandes recursos comicos que podia tirar d'este personagem. Na lingua portugueza a locução: *Anda o Diabo ás soltas*, faz lembrar o privilegio que em Chan-

(1) *Pantagruel*, cap. iv, p. 52.

mont se dava aos que representavam de Diabo, podendo viver á discripção durante oito dias; (1) temos outros adagios em que o Diabo entra sempre comicamente, como: «*Onde quer, o Diabo dispara uma tranca.*» No *Auto da Alma*, o Diabo vem tentar a Alma, que entra para a stalagem com o Anjo Custodio, appresentalhe um *brial* e ajuda-lh'o a vestir, calça-lhe uns *chapins de Valença*, por que a Alma está em trajos de mulher; dá-lhe depois um *colar* esmaltado de ouro, dez *aneis*, um *espelho*, e dois *pendentes* para cada orelha.

Esta tentação é feita durante a caminhada para a stalagem da Egreja, o que dá ideia de um acto. Logo que a Alma entrou com o Anjo para a stalagem o Diabo fica fóra fazendo grandes tropelias: «*Em quanto estas cousas passam, Satanaz passeia, fazendo grandes rascas, e vem outro Diabo.*» «*Estas cousas, estando a Alma assentada á mesa, e o Anjo junto com ella em pé, tem os Doutores com quatro bacias de cosinha cobertas, cantando Vexilla regis prodeunt,*» e as põe na mesa, a qual benze Santo Agostinho. A Egreja lava as mãos e limpa-se a uma toalha: «*Esta toalha de que aqui se falla, he a Veronica, a qual Santo Agostinho tira d'ante os brios, e amostra á Alma; e a Madre Igreja, com os Doutores, lhe fazem adoração de joelhos cantando: Salve, sancta Facies.*» A Egreja logo apresentou as

(1) Charles Luandre, *Hist. du Diable*. Rev. des Deux Mondes, 1842, 15 de Agosto.

iguarias da sua meza; mostra a primeira: «*Esta iguaria em que aqui se falla, são os Açoutes; e em este passo se tiram os bacios e os presentam a alma e todos de joelhos adoram, cantando: Ave flagellum.*» «*Esta segunda iguaria de que aqui se falla, he a Corôa de espinhos; e em este passo a tiram dos bacios e de joelhos os Santos Doutores cantam: Ave Corona spinarum.*» A terceira iguaria é apresentada por Santo Agostinho: «*E a este passo tira Santo Agostinho os Cravos, e todos de joelhos os adoram, cantando: Dulce lignum, dulcis clavus.*» Depois de uma fala do Anjo: «*Despe a Alma o vestido e joias que lho inimigo deu.*» É então que Sam Jeronymo appresenta a quarta iguaria: «*Apresenta Sam Jeronymo á Alma hum Crucifixo, que tira d'antre os pratos; e os Doutores, o adoram, cantando: Domine Jesu Christe.*» «*E todos juntos, cantando Te Deum laudamus, foram adorar o moimento.*» Este Auto é de uma crença poetica profunda.

A parte exterior da decoração é de uma riqueza que só se poderia encontrar no palacio dos reis. Em guerra com o clero, era impossivel para Gil Vicente o obter as dalmaticas para os doutores e as insignias da paixão, se o não protegesse o grande gosto que por estas representações tinha a Rainha Dona Leonor, por quem fôra mandado compôr. Dom Manoel estimava mais as farças de folgar, como vimos na de *Quem tem farellos?* O Auto da Alma é um grande progresso na scena portugueza, no curto espaço de seis annos. A frequencia das representações não é tal, que possâmos induzir

a existencia de uma companhia de actores de que se servisse Gil Vicente; comtudo os divertimentos escholasticos, sempre em forma dramatica nas Universidades e Collegios, levam a crêr que Gil Vicente, tambem estudante nos seus principios, se servisse de escholares, que a pretexto de gosarem una noite no passo, se dariam ao trabalho de estudar um papel. No anno de 1509 Gil Vicente não representou; a Rainha Dona Maria dera á luz o Infante Dom Affonso; n'esse mesmo anno o venerando Dom Francisco de Almeida, Vice-Rei da India, fôra morto ás mãos dos Cafres no Cabo da Boa Esperança! Não era propicia a occasião para uma festa dramatica. Em 1510 representou Gil Vicente *duas vezes* o *Auto da Fama*, a primeira diante da rainha Dona Leonor, que sempre tomara a peito defender estas composições do poeta, a segunda diante de el-rei Dom Manoel, na cidade de Lisboa, em Santos o Velho. N'este Auto se conhece a illustração não vulgar de Gil Vicente, fazendo falar aos seus personagens francez, italiano e hespanhol, como nos velhos *descorts* da edade media. No fim do Auto apparecia em scena um carro triumphal, em que a Fama portugueza é coroada pelas virtudes. Esta peça é propriamente uma farça, a que se deu o nome já vulgar de Auto, signal de que foi muito conhecida; isto se vê pelo titulo *Farça chamada Auto da Fama*. O intento do poeta é mostrar como Portugal se engrandeceu sobre todas as nações com a descoberta do Oriente e com as grandes navegações. No argumento nos explica a disposição do scenario;

«E porque antigamente a fama d'esta nossa província era em preço de pequena estima, significando isto, será a primeira figura huma mocinha chamada Portugueza Fama, guardando patas, a qual será requerida por França, por Italia, por Castella, e de todas se escusará, porque cada hum a quererá levar; e provará por evidentes razões que este reino a merece mais de que outro nenhum. Pelo qual será posta no fim do Auto em carro triumphal per duas virtudes, s. Fé e Fortaleza.» — «Entra logo a Fama, com um Parvo per nome Joane consigo, careando suas patas.» «Deita-se Joane a dormir e entra o Francez.» É n'esta parte que Gil Vicente dirige os requebros á Fama segundo o genio de cada povo; a Fama excusa-os alludindo ao estado politico de cada um, mostrando a superioridade das conquistas portuguezas; baldados todos os esforços do Francez, Italiano e Castelhano, «a Fé e a Fortaleza rem laurear a Fama com uma coroa de louro... e a põe em seu carro triumphal com musica, e assy a levam e se acaba esta susodita farça.» Este recurso scenico introduzido pela primeira vez por Gil Vicente, era já empregado nas festas da corte de Dom João II. Por esta farça se vê, que foi Gil Vicente o poeta popular que primeiro sentiu a grandeza dos feitos portuguezes no Oriente, e não custa a acreditar que Luiz de Camões recebesse os primeiros estímulos para a composição dos *Lusiadas* d'esta farça muito conhecida, muito antes de se inspirar da leitura das *Decadas* de João de Barros. O motivo da composição do

*Auto da Fama*, acha-se nos successos militares portuguezes de 1510 ai citados:

E chegareis  
A Goa e perguntareis  
Se he ainda subjugada  
Por peita, rogo ou espada?  
Veremos se pasmareis.

N'este anno de 1510, Affonso de Albuquerque, Vice-Rei da India, para se desafrontar da derrota de Calicut no anno antecedente, foi contra a ilha e cidade de Gôa, enquanto os naturaes andavam distrahidos com guerra contra o rei de Morsinga; entrou sem grande resistencia, abrindo-lhe depois as portas. Lançados fôra os portuguezes pelo Hidalcão, Affonso de Albuquerque arremeteu de novo com uma grande armada, e tomada outra vez a cidade, foi tamanha a carnificina e a crueidade, que os habitantes vencidos entregaram-se aterrados pedindo-lhe piedade. A outro successo das armas portuguezes n'este anno, se referem estes versos:

Sabei em África, a maior  
*Flor dos mouros* em batalla,  
Se se tornaram de palha  
Quando foi na de Azamor.

E, sem combate  
A trinta leguas dão resgate,  
Comprando cada mez a vida;  
E a atrevida Almedina  
E Ceita se tornou parte.

Refere-se aqui o poeta á liga que os Mouros de Azamor e de Almedina fizeram para reconquistar Safi, d'onde era governador Fernando de Athayde; era grande o exercito dos mouros aliados, mas a disciplina dos soldados portuguezes os poz em fugida. Tristes glorias estas da devastação expoliadora, mas taes eram os sentimentos nacionaes no seculo XVI, e não ha povo que se não exaltasse com feitos que são hoje de vergonha. O Auto de Gil Vicente seria talvez escripto para alguma festa que celebrava estes triumphos; a ideia é engracada e original, e nenhum talento poderia tirar mais resultado de frias allegorias no theatro, a não ser da crença arrebatada dos mysterios religiosos. A primeira representação diante da rainha Dona Leonor, seria por ventura por uma delicada lisonja allusiva aos esforços de seu defuncto marido para a descoberta da India, que elle não chegou a ver realisada. Por todas estas conjecturas se recompõe a vida moral do poeta e da sociedade portugueza, mostrando que condições de existencia davam para o desenvolvimento do theatro.

No anno de 1511 não houve representação dramatica na corte; como em 1509, a posse de Gôa causara serios desastres. O Hidalcão pertendera reconquistal-a; morreu o governador da cidade no meio do assalto; não faltavam traições de Rosaleau, e conspiração dos negociantes ricos de Malaca para nos tirarem essa rica preza do Oriente. Todos estes successos explicam a ausencia dos divertimentos scenicos na corte durante este anno. Em 1512, as armas portuguezas alcançaram grandes

triumphos na India e na África; n'este mesmo anno a rainha Dona Maria dera á luz o Infante Dom Henrique, que veiu a ser o Cardeal rei. Eram tudo circumstancias que pediam um Auto do engracado poeta. N'este anno representou Gil Vicente a farça do *Velho da Horta*, em que apparece o typo de uma alcoviteira perfeitamente caracterisada, que por vezes faz lembrar o velho typo da *Celestina*, de Rojas, cujo nome anda na tradição oral portugueza na allusão á *Madre Celestina encantadora*. Esta farça do *Velho da Horta*, chamado Fernandianes, é do genero das farças dos *clercs de la Bazoche*, que deram mais amplitude aos *Mysterios da Confraria da Paixão*, creando as *Moralidades*, personificação allegorica e satyrica dos vicios, com referencias a personalidades. As *Moralidades* exigiam um scenario pouco complicado, por que a acção era tirada da vida burgueza; os personagens não passavam de dez. Os *clercs de la Bazoche* eram aprendizes de Direito e officiaes de justiça; n'esta mesma farça Gil Vicente não se esquece de citar a pena inflamante da carocha, e dos açoutes dados na Alcoviteira. Estas circumstancias mostram que a farça fôra representada em Lisboa, apesar de se não declarar na rubrica historica. Como em uma farça bazochiana, Gil Vicente allude na ladinha de Branca Gil aos fidalgos da corte de Dom Manoel e ás Damas, que provavelmente assistiam á representação; ahí dirige uma strophe a João Fogaca, poeta da corte (1), a Tristão da Cunha, e Simão de Sousa, poetas

(1) *Cancioneiro geral*, fol. 88, v. col. 3.

do *Cancioneiro* (1), a Martim Affonso de Mello, (2) a D. João de Menezes afamado nos serões do passo pelos seus versos, (3) a Dom Anrique (4) e ao Barão de Alvito tambem trovadores palacianos (5), a Garcia Moniz, a Gonçallo da Silva e Commendador Mór de Avis, cujas aventuras amorosas e chistes engracados se encontram nos versos do *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende. Gil Vicente allude a todas essas intrigas namoradas com as damas da côrte, o que prova que todos elles assistiram á representação da farça do *Velho da Horta*; na ladainha de Branca Gil, cita os amores das damas da côrte que alli estavam tambem presentes, Dona Maria Anriques, D. Joanna Mendonça (6), D. Joanna Manoel, Dona Catherina de Figueiredo namorada de Simão Sousa que tantas poesias lhe dedicava; nomeia Dona Maria de Calataud, e Dona Beatriz de Sá a quem os poetas do *Cancioneiro* tanto exaltaram cantando a sua esquivança. (7)

D. Beatriz da Silva, D. Margarida de Sousa, D. Violante de Lima, D. Isabel de Abreu, D. Maria de Athaide, ornavam o serão do paço n'essa noite do Auto; Gil Vicente distribuia as graças e as allusões aos amores escondidos e aos versos que elles motivavam; devia

(1) *Canc. geral*, fol. 193, v. col. 1, e folha 111, col. 1.

(2) Ibid. fol. 106, v. col. 1.

(3) Ibid. fol. 15, col. 2.

(4) Ibid. fol. 180, v. col. 3.

(5) Ibid. fol. 166, col. 3.

(6) Ibid. fol. 150, col. 1.

(7) Ibid. fol. 152, col. 1.

de ser um divertimento íntimo, como nenhuma corte da Europa então gozava. Tinha razão Sá de Miranda, quando no reinado de Dom João III, se queixava da decadência dos *celebrados serões* de Portugal.

O logar da cena era em uma sala do paço; fingia uma horta com flores, dentro da qual passeava um velho casado, que se apaixonou por uma rapariga que ali veio; uma alcoviteira veio oferecer-se para seduzi-la, e assim tira de uma vez ao velho trinta cruzados para um brial e uns toucados, de outra mais cem cruzados para uma vasquinha, tres onças de retroz e um firmal com rubis, e mais dez cruzados pela sua agencia. Não admira que este assunto não chocasse as damas da corte, porque nas trovas do *Cancionero* se encontram cenas decameronicas que se versejavam entre os pannos de raz ao serão, com uma frescura de palavras igual á dos contos do jardim de Pampinéa. Por efeito das muitas pestes que desvastaram Portugal no século XVI, não admira que na corte se adoptasse a receita que Boccacio diz se usara na grande peste de Florença de 1348. O melhor, que tudo, é que Gil Vicente, insensivelmente, no pensamento da farça, que se resume nestes versos:

Se os jovens namoradores  
Os mais tem fins desastradas  
Que farão as cans lançadas  
Na corte dos amadores?

fazia uma satyra futura contra El-Rei Dom Manoel, já velho, que tornou a casar pela terceira vez

com a Infanta Dona Leonor, namorada de seu filho Dom João III. Pelo menos o tempo tornou o *Velho da Horta* uma verdade da nossa historia. O gosto geral que produziu na corte esta *moralidade* de Gil Vicente, descobre-se porque o vemos apparecer successivamente nos dois annos seguintes; os seus Autos tornavam-se uma necessidade para o fausto aristocratico.

D'esta vez Gil Vicente adopta uma nova designação para as suas composições theatraes; a sua primeira *Tragicomedia*, foi representada em Lisboa em 1513, diante de El-Rei Dom Manoel, na partida de Dom Jaime, Duque de Bragança e de Guimaraes, que, em castigo ou recompensa de ter assassinado barbaramente sua mulher por suspeitas de aleivosia com o seu pagem nobre Antonio Alcoforado, foi mandado tomar Azamor, commandando uma frota de dezeseis mil infantes e dois mil cavallos. A *Tragicomedia* intitula-se *Exortação de guerra*; ai aparecem os heroes dos poemas novelescos do Cyclo greco-romano da edade media, Achilles, Anibal, Heitor, Scipião, Policena e Pantasiléa, misturados com dois Diabos e um Clerigo, nove figuras, tornadas talvez já convencionaes como as da *commedia sostenuta* italiana. O Clerigo é dado à Nigromancia, e faz as suas práticas em scena para conjurar dois Diabos, que aparecem de repente; aqui o poeta allude ao Infante Dom Luiz, que a este tempo tinha sete annos de edade, e por certo gostaria mais do que ninguem d'estes serões dramaticos; allude tambem ao principe Dom João:

E vós Príncipe excellente,  
 Dae-me alviçares liberaes  
 Que vossas mostras são tres  
 Que todo o mundo é contente.

D'estas mostras, diz Frei Luiz de Sousa: «crecia o Príncipe e descobria muito entendimento, e para tudo habilidade e engenho.» (1)

A este tempo escrevia João de Barros a sua novela cavalheiresca de *Clarimundo*, e o príncipe ia lendo os cadernos como saiam da mão do venerando historiador. Esperanças de Nero, que o rei-inquisidor fez tão cedo mentirem. N'esta Tragicomedia cita Gil Vicente a Infanta Dona Isabel, que casou com Carlos V:

Por vós mui formosa flor  
 Infanta Dona Isabel,  
 Foram juntos em tropel,  
 Por mandado do Senhor  
 O céo e sua companha,  
 E julgou Jupiter Juiz  
 Que fosseis Imperatriz  
 De Castella e Alemanha.

O casamento foi em 1526, celebrado tambem pelo poeta na Tragicomedia do *Templo de Apollo*. Na *Exortação de Guerra* cita o Infante Dom Fernando; mas a prophecia da tranquilidade e prosperidade saiu ao contrario. A sua desgraça explicará a ecloga *Aleixo*,

(1) *Annaes de D. João III*, p. 7.

de Sá de Miranda; (1) tambem cita Gil Vicente a Infanta D. Beatriz, que casou com o Duque de Saboya, apesar da prophecia:

Que haveis de ser casada  
Nas partes de flor de lis.

Aqui se dirige Gil Vicente aos Fidalgos da corte, que, por influencia da architectura italiana, começada a introduzir em Portugal no tempo de Affonso V, edificavam grandes e sumptuosos palacios:

Oh deixae de edificar  
Tantas camaras dobradas,  
Mui pintadas e douradas  
Que he gastar sem prestar.

-----  
Não queiraes ser *genovezes*,  
Senão muito portuguezas,  
E morar em casas pardas.

Depois se dirige ás damas, para que dêem os seus adereços para ajudar esta guerra santa; e não se esquece de atirar ao alto clero, que frequentava a corte, esta estocada de frente:

E vos priores honrados,  
Reparti os Priorados  
A Suiços e soldados,  
*Et cestum pro uno habetis.*  
A renda que apanhaes  
O melhor que vós padeis,

(1) Tratado na *Historia dos Quinhentistas*, inedita.

Nas igrejas não gastaes,  
 Aos felizes pouco daes,  
 E não sei que lhe fazeis.  
 Dae a terça do que houverdes  
 Para África conquistar.....

D'esta Tragicomedie se deduz, que assistiram á representação alguns dos soldados expedicionarios, como se vê n'esta allocução :

E a gente popular  
 Avante ! não refusar,  
 Ponde a vida e a fazenda,  
 Por que para tal contenda  
 Ninguem deve reciar.

O poeta em uma rubrica, descreve o modo como terminou o Auto: «*Todas estas figuras se ordenaram em caracol e a vozes cantaram e representaram....*» Cantando uma *soiça*, talvez um rufo com a boca imitando tambores, sahiram da scena. O que aqui não aparece de novidade scenographica, vemol-o na audacia com que o poeta verbéra alguns vicios da corte. Cresce o partido contra elle; por enquanto protege-o com a admiração pelas suas obras a velha rainha Dona Leonor. Ai d'elle quando se lhe acabar este valimento, que a historia não conta, mas que se encontra nas continuas instancias para que o poeta compozesse Autos engracados para as festas e serões da corte. A Tragico-medie *Extortação de Guerra*, seria representada a 14 de Agosto de 1513, porque a 15 d'este mez partiu o

Duque para a expedição de Azamor, como se vê pelas trovas de Luiz Anrriques:

A quinze d'Agosto de trezo e quinhentos  
 O duque eyçelente, nosso guyador,  
 dom James, da casa d'antigua Bragança,  
 de jente levando muy grande pujança  
 gerall capitam *partio* vencedor. (1)

Como se deduz, Luiz Anrriques também foi na expedição; e por certo estes e outros poetas da corte tomariam parte como actores e comparsas na tragicomédia de Gil Vicente.

Eram quatrocentas as velas d'armada  
 sobre cinqüenta, sem huma faltar...

A descrição de Luiz Anrriques é minuciosa e importante para a história; tiramos apenas o bastante para mostrar quanto influiria para a pompa da festa celebrada por Gil Vicente.

No anno seguinte, de 1514, representa Gil Vicente a comedia do *Viudo*; na rubrica historica não declara diante de quem e em que logar a representara, circunstância que levaria a acreditar ser talvez esta a primeira comedia que se representou fóra do paço, diante do povo. Não é assim; em uma scena em que o poeta se dirige a Dom João III, ainda príncipe, que

(1) *Canc. geral*, fol. 136, col. 1.

estava no serão, se vê que foi representada a farça do *Viuvo* diante de Dom Manoel.

A scena passa-se em Burgos; é um viuvo que tem duas filhas, e o principe Dom Rosvel para namoral-as finge-se criado bromia: «*Segue-se como D. Rosvel, principe de Huxonia, se namorou d'estas filhas do Viuvo; e porque não tinha entrada, nem maneira pera lhes falar, se fez como trabalhador ignorante, e fingiu que o arrepelaram na rua e entrou acolhendo-se em sua casa.*» É bello ver como Gil Vicente adivinhou este typo de Almaviva, que se apaixona pelas duas innocentes Rosinas. Dom Rosvel, conhecido com o nome de Juan de las Brozas, anda acarretando e cantando; o amor pelas duas irmãs encantadoras alegra-lhe a vida. N'isto Dom Rosvel despe as roupas de trabalhador, e mostra-se um verdadeiro principe.

Qual das namoradas escolherá? Aqui o genio inventivo de Gil Vicente descobre uma situação original; assistia ao serão o principe Dom João III, então de edade de doze annos, no periodo em que a imaginação não deixava perder nenhuma d'aquellas graças da scena portugueza. As duas noivas da comedia dirigiram-se para o principe real, pedindo que sentenciasse qual d'ellas deveria casar com D. Rosvel; com grande aprasimento da corte, Dom João III decidiu pela irmã mais velha. Eram estes os symptomas de entendimento que dava, de que fala Frei Luiz de Sousa. D'esta scena se conclue, que o theatro estava á mesma plana dos espectadores, que os actores representavam não em \*

tablado levantado, mas sobre o sobrado, e que os ouvintes estavam assentados em volta da sala onde se colocava o estrado real.

Eis como Gil Vicente indica a disposição da scena: «*Tirou D. Rosvel o chapeirão, e ficou vestido como quem era; e foram-se as moças a el-Rei Dom João III sendo principe, (que no serão estava) e lhe perguntaram, dizendo:*

Príncipe, que Dios prospere  
En grandeza principal,  
Juzgad vos :  
La uña Dios cazar quiere,  
Dicid ora, señor Real  
Cual de nos.

*Julgou o dito Senhor que a mais velha casasse primeiro...» «Andando D. Gilberto, irmão de D. Rosvel, correndo o mundo em busca de seu irmão, por inculcas veiu ter com elle... Tomou D. Rosvel a Paula pela mão, e D. Gilberto a Melicia. E n'este passo veiu o pae d'ellas, e cuidando que era d'outra maneira, se queixa...» N'isto o Vinho conhece a gerarchia e intenção dos namorados. «Vão-se as moças vestir de festa, e vem quatro cantores, que preenchem a scena até que vem as moças vestidas de gala, e entra o Clerigo com o Vinho, e casa-os, terminando a comedie com a moralidade do crescere et multiplicaminor. A estructura da comedie de Vinho é perfeita; Gil Vicente comprehendeu bem cedo como se podia transportar para a scena a vida da sociedade burgueza do seculo XVI; como artistas*

dramatico sabe crear o *carácter* e segui-lo na sua lógica inflexivel. Para bem definir esta composição, parece um *teau de ville* de Scribe, representado em um theatro moderno.

O motivo da representação d'esta comedia coincidirá, pelo facto de ser no anno de 1514, com as festas que precederam a grande embaixada que mandou el-rei Dom Manoel ao papa Leão x n'este anno. Ia na embaixada Tristão da Cunha, que assistira dois annos antes á representação do *Velho da Horta*. N'esta embaixada, em que o monarca de Portugal mandava para Roma as páreas do Oriente, foi uma panthera e um grandioso elephante, que assombrava o povo passando pelas ruas da cidade eterna. A contar d'este tempo os discípulos da eschola de Raphael introduziram a forma grotesca do elephante nos seus ornatos e arabescos.

O genio democratico de Gil Vicente não aceitava estas bajulações a Roma; assim a comedia, em vez de ser uma insipida allegoria á homenagem de Dom Manoel, foi uma engracada e bem urdida peça de costumes em que o poeta se elevou ao conhecimento do theatro moderno; não acontecia assim quando a festa era legitimamente nacional, então as allegorias e personificações tornavam-se realidades eloquentes. A Leão x, orgulhoso de appresentar na sua corte as comedias de Bartholomeu Torres de Naharro, contaria Tristão da Cunha os bons serões de Portugal, como se passavam entre os chistes e coplas dos trovadores guerreiros e os

Autos maliciosos de Gil Vicente. A contar d'este tempo é que a sua grande fama de auctor dramatico se espalhou pela Europa, chegando a representar-se-lhe mais tarde o *Auto da Lusitania* em Bruxellas, e a ser conhecido por Erasmo na Hollanda, asylo unico da liberdade da consciencia e da intelligencia no seculo XVI.

No anno de 1515, não representou Gil Vicente Auto algum ou comedia na corte; este anno viu a morte de Affonso de Albuquerque, deposto do logar de Vice-Rei da India por intrigas politicas e suspeitas de traição; os desastres da expedição de Africa, e os triumphos dos reis de Fez e Maquinés não permitiam a festa de um Auto, que era por assim dizer publica.

Bem vontade teria Gil Vicente de celebrar o nascimento do Infante Dom Duarte.

Grande tristeza reinaria na corte de Dom Manoel, e principalmente no reino em 1516, por isso que este anno não teve Gil Vicente occasião de representar algum Auto. Foram tamanhas as desgraças dos nossos guerreiros na Africa, tão grande a mortandade e a perda das conquistas, que Dom Manoel esteve a ponto de abandonar aquellas emprezas; a revolta dos Mouros de Vleidambran, commandados por Rah-Beuxamut, que queria rehaver a sua formosa mulher Hoté, que lhe fôra roubada, deu causa a um dos destroços mais atrozes da nossa historia. O lucto e descontentamento geral era profundo. Como poderia Gil Vicente continuar na senda engracada da farça de *Quem tem farellos?* do *Velho da Horta*, do *Viuveo?*

O *Auto das Fadas* não traz data na rubrica histórica que o dá como representado; por uma situação que ali apresenta, em que uma Fada vai oferecer sortes ao Rei, à Rainha, ao Príncipe, à Infanta Dona Isabel e à Infanta Dona Beatriz, se deduz que foi representada esta farça no reinado de Dom Manoel, estando ainda viva a rainha Dona Maria, e portanto antes de 1517; de facto no anno de 1515 e 1516 não aparecem Autos de Gil Vicente apontados como tendo sido representados na corte, e em um ou outro d'estes annos é provável que fosse representada, acrescentando que, durante o tempo que Gil Vicente representou na corte de Dom Manoel, nunca se passaram dois annos consecutivos que não produzisse algum Auto.

A corte portuguesa era fanatica, estimava mais as representações devotas, os assumptos da liturgia. Assim vemos Gil Vicente retrogradar á sua primeira maneira e representar um *Misterio* em 1517.

No *Auto da Barca do Inferno*, continuado em 1518 e 1519 no restante da assombrosa trilogia dantesca, vêmos impresso o carácter marítimo d'este povo. O *Auto da Barca do Inferno* é uma allegoria do paganismo tornada mais uma vez christã pela audácia de Gil Vicente. Ali a *Dansa dos Mortos*, que foi como um mal de San Guy das imaginações da edade media, ali aparece no alvoroto de uma viagem. Sobre tudo para o conhecimento dos recursos dramáticos de que Gil Vicente dispunha, é que se torna importantíssimo este Auto. A scena representa um golpho ou

braço de mar com duas barcas; já nas festas feitas por Dom João II em 1481, apareceram na sala muitas naus, que Gil Vicente, que frequentou a corte d'aquelle monarca, talvez visse ou ouvisse falar d'ellas. Ruy de Pina descreve esse *momo*, em que Dom João II: «entrou pelas portas da sala com hua grande frota de grandes navios, mettidos em pannos pintados de bravas e naturaes ondas do mar, com grande estrondo de artilherias que jogavam, e trombetas e atabales e ministrees que tangiam, com desvairados gritos e alvorocoços d'apitos, de fingidos Mestres, Pillotos e Mareantes vestidos de brocados e sedas, e verdadeiros e ricos trajos alemaes.» (1) Em uma nação que possuia o domínio dos mares, todos os folguedos ressentem-se da preocupação que a animava. N'este Auto representado em 1517, Gil Vicente aproveitava-se talvez do que restava da frota da festa de 1481; em um Auto representado em 1527, a *Nau de Amores*, aparece outra vez em scena um navio do tamanho de um batel. Gil Vicente em uma rubrica descreve o scenario da *Barca do Inferno*: «E por tratar d'esta materia põe o Autor por figura que no dito momento (da morte) ellas (as almas) chegão a hum profundo braço de mar, onde estão dois bateis: um d'elles passa pera a *Gloria*, outro pera o *Purgatorio*.» Como se fingiria o mar na scena portugueza em 1517, já o vimos pela descripção de Ruy de Pina. Gil Vicente dá o

(1) Chron. de D. João II, p. 126, — nos *Ineditos da Academia*.

nome de scena, ao que nós hoje chamamos acto. Faland o d'esta trilogia ou perfiguração diz: «*He repartida em tres partes, s. de cada embarcação huma scena.*» Tambem na rubrica da *Comedia de Rubena*, diz: «*A seguinte comedia é repartida em tres scenas.*» Estas scenas são partes ou continuações, que ás vezes se representavam com intervallo de annos. Quando o theatro portuguez inaugurado por Gil Vicente, se entregon á imitação da comedia hespanhola, fundaram-se estas denominações; as comedias começaram a ser divididas em *jornadas*. «E tambem os poetas, nas suas comedias, que são mais proprias para recreação e passatempo, dividiram a obra em actos, a que agora se chamam *jornadas*, e essas repartiram em scenas; e por divertida gravidade e decoro das pessoas introduzidas inventaram os comicos modernos Entremeses e bayles.» (1) O *Auto da Barca do Inferno*, pela natureza da composição era destinado para ser representado na capella do palacio; como a segunda mulher de Dom Manoel, a rainha Dona Maria, estava doente, foi representado na camera, para distraill-a: «*foi representada de camara, pera consolação da muito catholica e sancta rainha D. Maria, estando enferma do mal de que falleceu, na era do Senhor, de 1517.*» Para uma criatura fanatica e doente, este Auto seria um pezadello para os ultimos momentos da vida; a rainha morreu de trinta e cinco annos de edade, a 7 de

(1) Francisco Rodrigues Lobo, *Corte na Aldeia*, p. 232.

Março; portanto o Auto foi representado ainda em Fevereiro de 1517. Nos *Mysterios* francezes, como no da *Resurreição*, o Inferno era fechado, ao contrario do Purgatorio e Paraíso; abria-se em forma de uma grande bocca de dragão que lançava fogo pelos olhos e narinas. (1) Na scena de Gil Vicente, um Anjo está dentro de uma barca, servindo de arraes do céo, e ninguem entra para a sua barca; na do diabo, entram fidalgos, onzeneiros, um frade, uma aleoviteira, um judeu, um corregedor, um procurador, um enforcado e quatro cavalleiros, ao todo dezesete personagens; o fidalgo entra acompanhado do moço que lhe traz uma cadeira; o sapateiro entra carregado de fôrmas, signal allusivo, com que Gil Vicente dava a conhecer o officio; o frade traz uma moça pela mão, e joga a espada com o Diabo. O frade, pelo que se deduz, era de Sam Domingos, dos que introduziram em Portugal a Inquisição, contra os planos dos quaes tanto trabalhou Gil Vicente. A scena da esgrima é completa; o frade dá um golpe *contra sus*, um *fendente*, *espada rasgada*, *anteparada*, *talho largo*, um *revés*, *corte na segunda guarda*, uma *guia*, um *revés da primeira*, a *quinta da primeira guarda*, etc. Todos estes recursos ainda são empregados na scena moderna. As diversas figuras entravam para a barca por uma prancha; o judeu *traz um bode ás costas*; o corregedor annuncia a sua gerarchia chamando o da barca. Com o mesmo genio

(1) Fournel, op. cit., p. 6.

sarcástico de Rabelais, Gil Vicente apóda os jurisconsultos cesaristas, que firmaram o poder real. Sobre tudo, o genio inventivo do poeta revela-se no sublime final da *Barca do Inferno*; quando ella já está cheia, prestes a largar: «*Vem quatro cavalleiros da ordem de Christo, que morreram nas partes de Africa e tem cantando a quatro vozes uma letra...*» São os unicos que entram para a *Barca da Glória*. Esta scena devia produzir na corte uma emoção profunda, porque no anno antecedente, 1516, fôra o grande desastre da Africa, morrendo n'essa gigante catastrophe, preludio de Alcacer-Kibir, a flôr da cavalleria portugueza. Os anjos chamam os cavalleiros:

Oh cavalleiros de Deos  
A vós estou esperando;  
Que morrestes pelejando  
Por Christo, senhor dos ceos,  
Sois livres de todo o mal,  
Sanctos por certo, sem falha;  
Que quem morre em tal batalha  
Merece paz eternal.

Estas palavras do popular Gil Vicente ainda hoje lidas, conhecida a situação em que foram declamadas, depois de se vér a grandeza da mortandade de 1516, arrancam lagrimas e fazem estremecer. Por isto o poeta era amado da corte, porque sabia tirar vibrações immensas da alma portugueza. O melhor comentario das peças d'este homem de genio é a historia de Portugal no século XVI.

A *Barca do Purgatorio* é do numero das represen-

tações de *capella*; foi representada nas matinas do Natal de 1518, no Hospital de Todos os Santos em Lisboa, que teve o privilegio dos *pateos das comedias*, desde 1588 até 1743. Os personagens são lavradores; a este tempo já D. Manoel estava casado com a sua terceira mulher D. Leonor; o auto principia com uma *sympfonia* ou *barcarola-romance*, cantada a trez vozes pelos anjos que entram em scena remando; o lavrador vem com seu *arado ás costas*, com um largo *chapeirão*. A representação do Auto foi á noite, para o effeito da luz ajudar a illusão da scena:

Este serão glorioso  
Não ha de justiça não,  
Mas todo mui piedoso...

N'este Auto introduz Gil Vicente pela primeira vez uma criança; logo que os diabos puderam arrepender um taful, saem cantando uma cantiga muito desafinada; os Anjos cantando levam o menino.

O Auto da *Barca da Gloria* foi representado em Almada, diante de el-rei Dom Manoel em 1519; a demora da representação das trez partes da trilogia dependia da espera das trez epochas do anno em que se costumava representar *Mysterios*, o Natal, os Reis, e a Paschoa. Pela natureza d'esta ultima parte das *Barcas*, e pelo apparecimento de Jesus no fim do Auto, se vê que seria representado em sabbado da alleluia ou domingo da resurreição. Os personagens da *Barca da Gloria* demandam uma caracterisação riquissima;

Papa, Cardeal, Arcebispo, Bispo, Imperador, Rei, Duque, Conde, aparecem vestidos segundo as suas gerarchias. N'este cortejo a *Morte* é o personagem principal, que anda na vertigem da sua ronda arrebatando estas vidas. O que todos os outros povos fizeram pela Pintura e em poemas populares, Portugal deu-lhe a forma dramatica, imprimiu-lhe o sentimento maritimo de que estava possuido. Nos velhos Mysterios, os mortos que os Diabos arrebatavam, eram levados para fóra da scena em carretas e padiolas. Como representaria Gil Vicente o typo tremendo da edade media — a Morte! A scena representa ainda o mesmo braço de mar: «*Primeiramente entram cinco Anjos cantando, e trazem cinco remos, com as cinco chagas, e entram no seu batel.*» O Auto, à maneira dos Mysterios, abre com a costumada symphonia ou *rondel*; entra em scena o Diabo, sempre comicó, depois a Morte, e altercam entre si; a Morte vem trazendo para a scena o Conde, o Duque, o Rei e todos os outros altos dignatarios; tudo isto leva a crér que Gil Vicente conhecia os assombrosos poemas da *Dansa da Morte*, da velha poesia francesa, que se imitaram em todas as linguas da Europa; no seu Auto segue a mesma cathegoria dos personagens, como se seguia em todos os poemas em geral. A *Barca da Gloria* completa o quadro da edade media portugueza, ligando a nossa litteratura ás tradições poeticas dos povos latinos; no theatro assombrava mais as imaginações, do que na simples leitura de truncados poemas de folha volante. Logo que a Morte trouxe to-

dos os personagens, «Nota que neste passo os Anjos deferem a vela em que está o crucifixo pintado, e todos assentados de joelhos, lhe dizem cada um sua oração.» Os Anjos começam fazendo a manobra sem attenderem ás diferentes supplicas: «Não fazendo os Anjos menção d'estas preces, começaram a botar o batel ás varas, e as Almas fizeram em roda hua musica a modo de pranto, com grandes admirações de dor; e veiu Christo da ressurreição, e repartiu por ellas os remos das chagas, e as levou consigo.» Esta rubrica confirma que o Auto fôra representado no sabbado da Alleluia; o apparecimento de Christo revela grande progresso no machinismo scénico. No *Mysterio da Assumpçao*, do velho theatro francez, tambem Jesus Christo apparece em scena ao som de canto de orgão e de flâmmas brilhantes, para levar sua mãe; nos Mysterios não era a parte de Christo das mais faceis, que o que a representasse não fosse obrigado por um juramento; por que tendo de elevar-se para o ar, ou de desapparecer de repente, a imperfeição do machinismo scénico muitas vezes compremetteu a vida do pobre actor que piedosamente violava as leis naturaes.

A Trilogia das *Trez Barcas*, é a Divina Comedia popular portugueza; Dante reduziria o seu poema á esta forma quando o representou diante do povo sobre o Arno.

Nos *Exemplos* da edade media portugueza já se encontra a allusão ás *barcas*, como a representação da passagem da vida.

Vem no *Leal Conselheiro*, de El-Rei Dom Duarte: «tam grande sandyce he con atrevimento da boa vontade de Deus desprezar o estado das virtudes, e escoijher o estado dos pecados, como seria se algun quizesse passar algun ryo perigoso e tormentoso e achasse duas barcas, hua forte e segura e muy bem aparelhada, e em que raramente algun se perde, e por a mayor parte todos em ella se salvam, e a outra, velha, fraca, podre, rota, em que todos se perdem, ou alguns poucos se salvam. A barca firme, e segura, e forte, e bem aparelhada o estado das virtudes hé, e de boo e sancto viver, honesto e sem querella de Deos e do proximo, em que muy poucos parecem, e a maior parte se salva em tal estado, assy era a barca segura, (1) podem navegar seguramente, e passar sein perigo por as ondas da tormenta d'este mundo a porto seguro e de prazer que he a gloria. A barca fraca, pobre, rota, o estado dos pecados he, e da maa, corrupta e dessoluta vyda em tal estado assy como em barca podre nom pode com segurança e sem perygo os tormentos da presente vida passar, nem a porto de folgança e desejado aportar, e que alguns se salvem esto he de veentuira, ou por algum segredo juyzo de Deos, acerca d'algua singular pessoa...» (2) O pensamento da trilogia de Gil Vicente estava no gosto da sociedade portuguesa; o capítulo do *Exemplo* de Dom Duarte, mostra-nos que

(1) Gil Vicente: À barca, à barca segura!  
Guardar da barca perdida.

(2) Edição de Paris, p. 447.

muitas vezes seria esta comparação lançada do pulpito para um povo crente o entristecido por constantes provocações ao fanatismo.

Uma vez entrado na comedia burgueza, dos *clercs de la Bazoché*, Gil Vicente não estava á sua vontade nos *Mysterios*, que escrevia mais para comprazer com o humor sombrio da corte portugueza. A contar do anno de 1513, o poeta raras vezes tornou a representar um mysterio ou moralidade; a sua musa queria secularizar-se, em vez de allegorias devotas queria intrigas e peripecias das paixões da vida usual. Que immenso campo lhe não offereciam os novos costumes, os novos interesses e situações do commercio, navegação e guerra da India. Sá de Miranda, dizia que tinha mais medo a essas perfumarias, do que de todos os planos ambiciosos de Castella; e na perturbação dos costumes populares, vira correr o dinheiro indiano chamado *pardaus*, por Cabeceiras de Basto! Symptomas em que o genio comic profundo de Gil Vicente acharia largo assumpto para jocosas moralidades. Satisfeito o empenho da corte portugueza com o mysterio das tres *Barcas*, Gil Vicente lançou-se para explorar o campo que a vida social lhe estava indicando.

A *Farça dos Physicos* não traz data nem logar da representação; pela leitura d'ella se deduzem factos talvez suficientes para lhe determinar a epoca. O Phy-  
sico Torres começa assim um discurso:

Bisserto é o anno agora,  
Em Piscis estava Jupiter, etc.

e no fim da farça diz o Clerigo:

Vay me á la huerta de amores  
Y traere uma ensalada  
Por Gil Vicente guisada,  
E dix que otra de suas flores  
*Para Pascoa* tien sembrada.

Percorrendo os annos que foram bissextos desde o principio do séc. XVI, sómente no anno de 1508, terceiro bissexto, é que Gil Vicente representou nas Endoenças o *Auto da Alma*, nos Paços da Ribeira, por mandado de D. Manoel, diante da rainha D. Leonor, sua irmã. N'este mesmo anno de 1508 foi a tentativa da tomada de Malaca, e na farça se diz:

E elle fallou-me em Malaca.

Todas estas circumstâncias fariam crêr que a *Farça dos Physicos* fôra representada antes do *Auto da Alma*, no anno de 1508. Um outro facto nos faz attribuir esta farça ao anno de 1519, se é que na fala do Physico Torres se refere a celebre anedocta da arte de *Leste e Oeste*:

Topei alli com Mestre Gil  
E com Luiz Mendes, assi  
Que praticamos alli  
*O Leste e o Oeste* e o Brazil,  
E lá lhe dei rasão de mi.

Em umas trovas a Felipe Guilhem, conta Gil Vicente uma anedocta que parece explicar estes versos: «O anno de 1519, vein a esta corte de Portugal hum Felipe Guilhem, Castelhano, que se dizia que fôra boticario nel Porto de Santa Maria; o qual era grande logico, e muito eloquente de muito boa practica, que antre muitos sabedores o folgavam de ouvir: tinha alguma cousa de mathematico; disse a El-Rei que lhe queria dar a arte de *Leste a Oeste*, que tinha achada. Para demostra d'esta arte fez muitos instrumentos, antre os quaes foi um astrolabio de tomar o sol a toda hora.... Chamaram-se os sabios do reino, principalmente Francisco de Mello, que *sabia sciencia avondo*, e pela excelente informaçao que deram, deu o monarcha ao belfurinheiro uma grande tença; vindo á corte um mathematico do Algarve, conheceu logo o embuste e antes que o revelasse, Felipe Guilhem fugiu, sendo por denuncias prezo em Aldeia Gallega. Este facto concorda com o verso da *Farça dos Physicos*; a promessa do Auto para a Paschoa seria realisada no *Auto da Barca da Gloria*; porém para valer a hypothese é necesario que o verso:

*Bissexto é o anno agora*

se entenda como futuro: *bissexto rae ser agora*, porque o anno de 1520 o foi. Aqui ficam indicadas as duas conjecturas, sendo esta ultima a mais provavel; no anno de 1519, representou trez Autos e uma Tragicomedia,

ao todo cinco peças, se attribuirmos a este anno a *Farça dos Physicos*, o que ainda assim não chega à fecundidade do poeta no anno de 1527.

No anno de 1519, encontram-lo em Almada representando o *Auto da India*, farça assim chamada vulgarmente: «Á farça seguinte chamam *Auto da India*.» O que denota não ser o poeta quem a intitulou, mas aquellas pessoas que se deliciaram com ella.

O enredo é uma formosa anedocta, tirada dos novos costumes portuguezes: «*Foi fundada sobre que hua mulher, estando já embarcado para a India seu marido, lhe vieram dizer que estava desviado, e que já não ia; e ella de pezar está chorando.*» Camões também escreveu uns versos a favor de uma rapariga presa no Limoeiro, por não ter sabido guardar fidelidade a seu marido que estava na India. (1)

Gil Vicente pressentia largo assumpto para risadas; a comedia foi representada diante da Rainha Dona Leonor, não d'esta vez já a viúva de Dom João II. Aqui se abre um precipicio para Gil Vicente; reina na corte uma formidável intriga entre el-rei Dom Manoel e seu filho, o herdeiro da coroa, Dom João. Isto explicará talvez em parte as desgraças futuras do poeta.

(1) Petição feita ao Regedor, de sua nobre moça, presa no Limoeiro da Cidade de Lisboa, por se dizer que fizera adulterio a seu marido que era na India. Obras de Camões, Part. II, p. 47, edição de Franco Barreto, de 1669.

A 7 de Março de 1517 morrera a rainha Dona Maria do laborioso parto do Infante Dom Antonio; n'esse mesmo anno, em Septembro, mandou Alvaro da Costa propôr secretamente a Carlos V o casar com sua irmã Dona Leonor. A este proposito conta Frei Luiz de Sousa: «Espantou-se o reino, sentiu-se o Príncipe. Extranhava o povo vêr um Rei por muito prudente reputado, sem dar mais tempo ao nojo e memoria de uma Rainha de tanto merecimento, como era a defunta, (cousa que até entre gente popular causa escândalo) pôr em obra casar-se: e em idade crecida, com a casa cheia de herdeiros: e sobretudo com barbas brancas, buscar mulher muito moça e com fama de formosa para madastra do oito filhos; obrigar-se a si e aos seus a gastos superfluos e desnecessários.» (1) O desgosto do príncipe herdeiro, Dom João III, era: «tomar-se-lhe a dama que já em espírito era sua, e querer seu paes para si em segredo, e como a furto a mesma mulher, que para elle tinha muitas vezes publicamente pedido.» (2)

Em Novembro de 1518 entrou a rainha Dona Leonor em Castello de Vide, recebendo-se Dom Manoel no Crato; n'este mesmo anno, nas Matinas do Natal, representou Gil Vicente diante da nova soberana o *Auto da Barca do Purgatorio*, na capella do Hospital de Todos os Santos. Dom João III, veria por certo em

(1) *Annaes de D. João III*, cap. 4, p. 16.

(2) *Ibid.* p. 17.

Gil Vicente um partidário de seu paes; pelo menos os frades que elle combatia não se esqueceriam de fazer notar qualquer dito do poeta, qualquer vontade cumprida. O *Auto da India* foi escripto, e representado diante da Rainha Dona Leonor, em Almada; a este tempo andava na corte uma mania geral de falar hespanhol, de cantar trovas hespanholas e de vestir ao gosto da corte visinha; o principe Dom João III fazia-se distinguir pela sua constancia em trajar sempre á portugueza. No *Auto da India*, representado a pedido de Dom Manoel, diante da nova rainha, Gil Vicente tratou de lisongear a parcialidade do principe escrevendo a farça em portuguez.

A acção da farça passa-se em Maio, quando partia a *Nau de Viagem*, da carreira da India; ali cita a nau Garça, tão celebre na Historia dos Naufragios.

As festas que se fizeram pelo casamento da Infanta Dona Beatriz com o Duque de Saboya, contrastaram em grandeza e apparato com a miseria e fome publica de Portugal em 1521. Os ricos festejos da partida acham-se descriptos pelo chronista Garcia de Resende, no opusculo da *Hida da Infanta*. As grandes festas que se fizeram a 8 de Agosto de 1521 realçaram immenso com a Tragi-comedia de Gil Vicente intitulada as *Côrtes de Jupiter*, na qual vinha a Providencia mandada por Deos para que Jupiter celebrasse côrtes a fim das divindades se mostrarem propicias durante a viagem da Infanta. A este facto está ligada a encantadora tradição dos amores de Bernardim Ri-

beiro, e á tragi-comedia de Gil Vicente está unida a historia da restauração do theatro portuguez por Garrett.

Foi a tragi-comedia das *Côrtes de Jupiter* a ultima a que assistiu Dom Manoel, que morreu em Dezembro d'este mesmo anno.

A Providencia entrou vestida de Princeza com esphera e sceptro na mão; Jupiter entrou vestido de Rei, como se deduz do primeiro verso que lhe dirige a Providencia; os ventos Norte, Sul, Leste, e Oeste entram em figura de trombeteiros; tocam os Ventos suas trombetas e vem o Mar muito furioso; vem o Sol e a Lua bailando ao som das trombetas, e juntos com Venus cantam um vilancete. «Cantaram todas estas figuras em chacota a cantiga de:

Llevadme por el rio

*e os Ventos foram chamar o Planeta Mars, o qual veiu com seus sinos, Cancer, Leo e Capricornio.» Os Planetas e figuras cantam um romance a quatro vozes «para com as palavras d'elle e musica desencantarem a Moura Taes de seu encantamento a qual entra com o terçado e annel e didal de condão, que Mars disse que ella tinha em seu poder.» A moura Taes vem metter no dedo da Infanta o annel de condão, que lhe dirá todos os segredos que ella lhe perguntar. D'este annel e d'estes segredos tirou Garrett o bello pensamento do drama moderno o *Auto de Gil Vicente*. A Tragi-com-*

dia termina com a chacota ou musica e dança de todas as figuras, do romance *Llevadme por el rio*. As nossas relações marítimas e commerciaes com o Oriente, no principio do seculo XVI, não pouco influiriam para o apparecimento do theatro em Portugal, não do theatro *hieratico*, filho directo dos costumes nacionaes e dos *mysterios* franceses, mas do theatro aristocratico ou dos elogios dramaticos, como Gil Vicente usou na Tragi-comedia das *Côrtes de Jupiter*. No Oriente os elogios dramaticos eram muitos frequentes ; Fernão Mendes Pinto descreve-nos um que vira, representado om 1549 na cidade de Timplão, proxima ao reino do Pegu :

«Acabado isto houve uma Comedia, representada por doze mulheres muito bem vestidas e muito formosas, na qual veiu huma filha de hum Rei atrevessada na bocca de hum peixe, que depois ali em publico perante todos foi engolida do mesmo peixe; o que vendo as doze, se foram com muita pressa, e muitas lagrimas fugindo para huma Ermida, que estava ao pé de huma Serra, d'onde tornaram com um Ermitão consigo; o qual fazendo ao seu modo grandes orações ao Guiay Paturen, Deos do mar, que mandasse lançar aquelle peixe na praia, para se dar sepultura áquella donzella conforme aos altos quilates da sua geração, lhe foi respondido pelo mesmo Guiay Paturen, que convertessem aquellas doze donzelas seu pranto em musica suave, e agradavel a seus ouvidos, e que elle mandaria ao mar que lançasse logo o peixe fóra, e lho entregaria morto em suas mãos. E vindo então seis meninos com

corôas de ouro na cabeça e azas do mesmo, *da maneira que entre nós se pintam os Anjos*, porem nus, sem cousa alguma sobre si, se puzeram de joelhos diante das doze, e lhes deram tres harpas, e tres violas com outros alguns instrumentos musicos, em que entravam duas doçainhas, e lhes disseram que o Guiay Paturen lhes mandava do céo da Lua aquelles Caulanges, para com elles adormentarem os peixes do mar, e serem ellas pela suavidade da sua musica satisfeitas em seu desejo. — As doze tomaram com grande cerimonia de cortezia os instrumentos das mãos dos seus meninos, e tocaram e cantaram a elles com huma harmonia tão triste, e com tantas lagrimas, que alguns senhores dos que estavam na casa as derramaram tambem, e continuando em sua musica por espaço de quasi meio quarto de hora, viram sahir de baixo do mar o peixe que coméra a filha do Rei, e assim como arvoado pouco a pouco, veiu morto dar em secco na praia, aonde as doze da musica estavam; e tudo isto tão proprio, e tanto ao natural, que ninguem o julgou por cousa contrafeito, senão por verdadeira, e afora isto, era feito com grandissimo fausto, aparato de muita riqueza e perfeição. Huma das doze, arrancando então huma adarga de pedraria, que tinha na cinta, escalou com ella o peixe, por huma ilharga, e lhe tirou de dentro a filha do Rey; a qual ao som d'aquelle mesma musica foy beijar a mão ao Calaminhã, (1) que com grande honra

(1) O Calaminhã era o rei diante de quem se estava representando, depois da recepção de um Embaixador.

assentou comsigo. E esta moça se dizia que era sobrinha filha de hum irmão; e todas as outras eram filhas de Príncipes e grandes Senhores, cujos paes e irmãos estavam ali presentes. Houve tambem outras tres ou quatro comedias ao modo d'esta, representadas por mulheres moças muito nobres, com tanto apparato, primor, riqueza, e com tanta perfeição em tudo, que os olhos não desejavam ver mais.» Só no tempo de Dom Manoel é que poderia sentir-se em Portugal a influencia d'estas narrativas contadas pelos fidalgos e cavalleiros que vinham da India; a pompa das festas tem certa grandeza oriental, e em muitas peças de Gil Vicente se encontram caracteres que lhe não podiam vir do velho theatro europeu. Uma revolução se ia dar no Auto popular pelo renascimento da comedia latina; tarde chegou a Portugal essa influencia, que produziu uma reacção contra Gil Vicente.

## 2. Reinado de D. João III.

Vejamos agora como o poeta alegra o reinado sombático de Dom João III, como continua a representar o espírito secular na sociedade portuguesa, e como foi o primeiro que descobriu os tramas fradescos.

No anno de 1521 representou Gil Vicente uma farça no reinado de Dom João III, em Evora. «N'este tempo, diz Frei Luiz de Sousa, deixou el Rey a morada dos Paços da Ribeira, ou por se aliviar do nojo a sy e á Raynha com a diferença do sitio: ou porque já

deviam começar a sentir na cidade as mortes apressadas e principios de peste, que pouco depois se declararam demasiadamente.» (1)

El-Rei morou primeiro em Enxobregas, nas casas de D. Francisco d'Eça, depois em Santos o Velho, e em seguida achamol-o em Evora, distrahindo-se do terror com a *Comedia dos Ciganos*, ali representada por Gil Vicente, que acompanhara a corte. A *Comedia dos Ciganos*, pela disposição e numero das suas figuras, parece ter sido representada na entrada de Dom João III em Evora.

N'este mesmo anno de 1521 foi representada a *Comedia de Rubena* diante de Dom João III, *sendo principe*, isto é antes de 19 de Dezembro d'este anno, em que foi a acclamação, como se vê pelo romance popular com que Gil Vicente a celebrou; por tanto é de suppôr que a *Rubena* fosse representada ainda em Evora, apesar da rubrica não o declarar. A *Rubena* é dividida em tres *scenas* ou actos, que pelos finaes se conhecem terem sido representados successivamente e não no intervallo de annos, como os Autos das *Barcas*. A comedia começa com um prologo, em que um Licenciado vem expôr o enredo da peça; Gil Vicente mostra já mais largueza de composição, conhece a comedia classica, mas detesta a linguagem da prosa. Ali apparece uma Feiticeira, que por esconjurações faz surgir quatro Diablos para arrebatarem Rubena, que tem de dar á luz

(1) *Annaes de Dom João III*, cap. 6, p. 27.

uma criança, sem que o saibam em casa; levam-na para fóra da scena em um andor; e torna outra vez fóra o Licenciado do prologo, a fazer um epilogo, dizendo o que vae suceder a *Rubena*, e assim prepara os expectadores para o segundo acto. Este Licenciado, representa aqui a acção do côro antigo, que nas comedias da edade media, estava substituido, segundo os irmãos Parfaict, pelo *meneur du jeu*, actor que tinha por officio compringmentar o publico, annunciar e recapitular a peça, e explicar o machinismo scenico, que precisava de explicação. (1) No segundo acto, os Espíritos trazem um berço para embalar a criança, entra um côro de Fadas cantando, até que torna outra vez a aparecer a Figura do Licenciado a explicar a mutação da scena em que se vê um prado com Cismena guardando cabritos:

Hagamos agora mención y querena,  
 En esta segunda cena en que estamos,  
 De como enviaban los villanos amos  
 Guardar el ganado la niña Cismena, etc.

A scena denunciada é toda entre crianças que viam gado, o que seria difficult de representar pelo grande numero de versos; no acto terceiro aparecem umas lavrandeiras cantando, um criado parvo entra com um cesto de maçãs, e «com o prazer da fructa cantam as larrandeiras.»

(1) Fournel, *Origines du théâtre moderne*, p. 12.

Um novo effeito dramatico inventou Gil Vicente na scena que se passa em um deserto, em que a Felicio, queixando-se, lhe respondia um ecco. Este genero de poesia era conhecido dos gregos e romanos, como se vê por um epigramma de Marcial e pela Anthologia; é natural que Gil Vicente conhecesse esta forma, empregada pela primeira vez na edade media por Giles de Vimiers, poeta do seculo XIII, em uma canção. (1) Em Rabelais, quando Panurgio consulta Pantagruel para saber se deve casar-se, as respostas fazem sempre ecco com a ultima palavra do consultante. Todas estas pequenas circumstancias provam que Gil Vicente conheceu o theatro e a litteratura franceza, e a elles deu o seu progresso. A scena do Ecco, em Gil Vicente, é de um lyrismo inimitavel; a sua extensão não deixa aqui reproduzil-a. A *Comedia da Rubena* foi representada em Evora; n'este tempo ali vivia um famulo do Bispo Dom Affonso de Portugal, chamado Affonso Alvares, tambem poeta, e auctor de Autos. A sua muita parcialidade pelos frades ao mando de quem escrevia os seus Autos, fazem suppôr que os mesmos frades satyrisados por Gil Vicente, quizessem crear em Affonso Alvares um rival para derrocar o poeta chistoso da corte de Dom Manoel.

De 1521 ao fim do anno de 1523 não representou Gil Vicente Auto algum na corte; desgraças e grandes intrigas palacianas ocupavam o animo do monar-

(1) Lalanne, *Curiosités Litteraires*, p. 33.

eha recentemente acclamado. No principio do reinado de Dom João III, é que se deu a estranha anedocta da queixa do Conde de Marialva, Dom Francisco Coutinho, contra o Marquez de Torres Novas que dizia ter casado clandestinamente com Dona Guiomar, filha do Conde, a qual estava promettida ao Infante Dom Fernando, no testamento de el-rei Dom Manoel. O arruido d'esta polemica foi immenso. A este tempo tambem frequentava a corte o poeta philosopho Sá de Miranda, e parece que na sua ecloga *Aleixo*, se encerram allusões profundas a esta catastrophe, allusões que vieram a produzir o seu ostracismo voluntario. (1)

D'aqui se infere que Gil Vicente conviveu tambem na corte com Sá de Miranda, e adiante veremos que as suas relações litterarias não foram amigaveis. Começava-se a introduzir o espirito italiano, ou da renascença, que se ria dos velhos mysterios do nosso poeta, e que condenava a comedia em verso. Negando a invenção dos Autos a Gil Vicente, não lhe tiraram a originalidade da contextura, mas reconheciam a prioridade do theatro francez. Emfim, começava então a grande lucta da eschola italiana, contra a chamada *eschola velha* ou hespanhola.

Já em 1523 encontramos Gil Vicente a braços com a miseria, e atacado pelas mais injuriosas calumnias. Foi n'este anno de 1523, que elle escreveu a celebre

(1) Desenvolvemos esta investigação na *Vida de Sá de Miranda*.

farça de *Inez Pereira*, representada no Convento de Thomar, diante del-rei Dom João III. «*O seu argumento he que, porquanto 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 thema sobre que fizesse: s. hum exemplo commum, que dizem: Mais quero asno que me leve, que cavallo que me derube. E sobre este motivo se fez esta farça.*»

Que eloquencia n'esta simples rubrica, aqui traçada pelo poeta; é uma delatação á posteridade, um raio de luz para dentro de uma alma, que ria, mas que sangrava e suava no seu horto, como Molière! Depois da morte de Dom Manoel, o partido clerical tomou um grande ascendente no animo de Dom João III; tantas vezes satyrisado por Gil Vicente, calumniava-o para se vingar. A farça de *Inez Pereira* foi o repto, nobremente levantado pelo infamado dramaturgo; é uma comedia de *caracter*, moderna na perfeição da contextura, antiga pela natural simplicidade. O rifão dado por thema pelos homens de bom saber, parece um motejo! formula pratica da vida, o poeta soube pôr-lhe em relevo toda a sua realidade.

Este rifão sobre o qual Gil Vicente escreven a farça de *Inez Pereira* era popular, e ainda o encontramos repetido por Francisco Rodrigues Lobo na *Corte na Aldeia*: «A mim me parece em rasão d'aquelle proverbio: Antes asno que me leve, que cavallo, que me deribe.» (1)

(1) P. 82, da ediç. 1722.

Na rubrica da farça de Gil Vicente, a phrase *certos homens de bom saber* refere-se especialmente aos adeptos da litteratura culta da renascença, que condenando em Gil Vicente o espirito original e atrevido da edade media, queria fazer valer em Portugal o gosto italiano e o classicismo. Se abrirmos as Cartas de Sá de Miranda, companheiro de Gil Vicente nos sérões do paço e nas palestras poeticas do *Cancioneiro geral*, percebe-se o sentido da seguinte quintilha:

Que troca vêr lá Pasquinos  
 Desta terra cento a cento,  
*Quem o vê sem sentimento*  
*Tratar os livros dívinos*  
*Com tal desacalamento.*

O que se não deve ousar  
 Até, se em giolhos não,  
*(Que graças para chorar)*  
 Torcem fazendo falar  
 Ao som da sua paixão. (1)

Todas as grandes obras, foram inspiradas nos trances d'este martyrio. Sophocles cria a tragedia sublime de *Philoctetes*, quando se vê forçado a provar que não está doudo, e se appresenta para lel-a aos juizes atheniensés. O que é o *Prometheu* de Eschylo, concatenado aos rochedos caucasicos, devorado pela aguia, que lhe vae dilacerando as entradas? É o vulto do grande tragico, depois de haver revelado sobre a scena os mysterios reconditos do antropomorphismo grego,

(1) Carta a Antonio Pereira, est. 33 etc. pag. 208, ed. 1677.

ameaçado pelos sacerdotes e hierophantes, arrastado pela plebe turbulenta ante o Areopago! Eschylo defende-se; o seu triumpho é só completo sobre o palco, a sua arma é o terror, com que amedronta e faz gelar de espanto. Elle apresenta as Eumenides desgrenhadas no grande côro do bárathro, e as mulheres abortam, as crianças morrem enfiadas de susto inaudito. Exemplos d'estes encontram-se nas origens de quasi todas as grandes obras d'arte, que fazem lembrar aquella luta sublime do nosso velho Plauto, Gil Vicente, Iudibria-do na corte de D. João III, pela clerezia infrenne, cujos tramas inquisitorios e nefandos o poeta ia desmascarando nas allusões dos seus Autos. A vingança foi atroz; voltaram-se contra elle dizendo que as comedias não eram da sua invenção, negaram-lhe o talento, e mais que tudo os sentimentos de pae. O poeta generoso quiz desaggravar-se, e do thema ridiculo que lhe deram, tirou armas contra a calumnia, apresentando a primeira comedia de *caracter*, a farça de *Inez Pereira*. N'este drama sente-se mais do que em nenhum outro o auctor; o excesso de rigor, com que verbera a calumnia, é porque elle é a primeira victima, e transfigura-se, esconde-se nos typos que phantasia, como Eschylo na andacia do *Prometheu*; mas essas criações, que elle traz ao festim do proscenio, soffrem com o seu espirito, é a grande ceia em que dá a comer a sua carne e a beber o seu sangue, como disseram já de Shakespeare. Deixa-lo suar no seu horto de agonias, porque as bagas, que agora lhe escorrem da fronte, são

no futuro as pérolas do seu diadema. Deixa-l-o experimentar as dôres do passamento, porque a cada morte vem um novo canto do cysne. Elle prosegue impellido pela fatalidade irresistivel do genio creador, Mazeppa, que se precipita á voz que lhe brada—*Atcay!* e baqueia em terra para se levantar um dia rei, cuja soberania é reconhecida quando está já no tumulo da sua dynastia, a quem se alevantam cipos, estatuas, muitas vezes depois de o deixarem morrer de fome. É porque o genio precisa ser visto a distancia, como um foco de muita luz; o homem, que anda entre nós, que nos aperta a mão nas ruas, que se ri tambem commosco e se dóe das nossas dôres não é digno da apotheose.

A desgraça do poeta, apesar do seu completo triunpho, por isso que achamos a Farça de *Inez Pereira* continuada em *Almeirim* com o titulo de *Juiz da Beira*, com o intervallo de um anno, a desgraça, no reinado dos frades e da hypocrizia, era inevitavel. A 24 de Dezembro d'este mesmo anno de 1523, acompanhou a corte para Evora, representando ali na capella o *Auto Pastoril portuguez*. Gil Vicente entrou em scena vestido com trajos de lavrador, expõe qual ha de ser o entredo da peça, enumera as figuras, e diz:

E hum Gil... hum Gil... hum Gil  
 (Que má retentiva hei!)  
 Hum Gil... já não direi :  
 Um que não tem nem ceitil, etc.

Palavras desoladoras e de morte, no anno em que

triumphou dos seus inimigos e detractores com a farça de *Inez Pereira*. O pedido de um *Auto pastoril* para a noite do Natal, seria talvez mais para aperrear o poeta, que tinha já bastante esgotado o assumpto. O poeta bem conhece que não é a admiração pelo seu talento, e queixa-se n'esses versos do prologo. O scenario representa um bosque; uma pastora entra em scena com o seu gado; no meio dos varios dialogos de pastores vem *Margarida, pastora, que achou hua imagem de Nossa Senhora, e tral-a escondida n'um feixe de lenha...*» N'isto entram quatro Clerigos, e resam á imagem o hymno *O gloriosa Domina*, reduzido a farsiture por Gil Vicente, e os pastores saem cantando em chaeota uma deliciosa cantiga.

O triumpho da Farça de *Inez Pereira* não esqueceria; durante o anno de 1524 esteve Gil Vicente afastado da corte. Desenfadando-se dos trabalhos da administração publica em Almeirim, no sitio onde Dom João III na mais tenra edade levantara um convento para os frades de Sam Domingos, ali quiz o monarca distrair-se com mais uma farça de Gil Vicente. Foi em 1525, que o poeta representou a continuação da farça de *Inez Pereira*; intitula-se o *Juiz da Beira*, e representa uma audiencia de um juiz imbecil, que não percebe os factos e direitos que se allegam. Aqui aparece o espirito sarcastico de Rabelais quando acusava de falta de philosophia os jurisconsultos antigos. Seria talvez a farça de *Juiz da Beira* uma satyra contra a alluvião de processos e incerteza de direitos, que

resultaram da reforma dos *Foraes*, por Dom Manoel? Gil Vicente quer a secularização da sociedade, mas ainda não comprehende a democracia.

Os Autos de Gil Vicente, segundo a velha usança, tornavam-se parte integrante das festas nacionaes e do regosijo publico. Frei Luiz de Sousa descreve o gosto com que a fidalguia portugueza se preparava para o casamento de Dom João III; deseobrindo a grande sensualidade do monarca, diz como fôra aconselhado por todos os poderes para que escolhesse esposa; Dom João III dilatava a realização do pedido allegando que seu pae lhe impuzera, primeiro que tudo, casar a Infanta Dona Isabel; desposou-a o imperador Carlos V, e a irmã d'este, a infanta Dona Catherina, casou com Dom João III. A escriptura do casamento, conservada por Dom Antonio Caetano de Sousa, mostra quanto a riqueza nacional era delapidada pelo fausto real explorado pelas outras côrtes. A infanta Dona Catherina, contava dezoito annos de edade; a 14 de Fevereiro de 1525 partiu para Portugal, Dom João III esperava-a no Crato, indo passados dias juntos para Almeirim. Neste anno, e em Almeirim representou Gil Vicente a farça do *Juiz da Beira*, mas nenhuma allusão ahi dá a entender que fosse já diante da nova rainha; pelo contrario encontram-lo tomando parte nos festejos que se fizeram em Evora pelo desposorio de Dom João III. Na rubrica da *Fragoa de Amor*, dá a entender que não representara esta tragicomedia diante do monarca: «representada na festa do desposorio do

*muito poderoso e catholico Rei de gloriosa memoria,  
Dom João o terceiro d'este nome, com a Serenissima,  
Rainha D. Catherina, nossa senhora, em sua ausencia,  
na cidade de Evora, na era de Christo nosso Senhor de  
1525.» Nos festejos pelo desposorio do rei, Evora quiz  
ter um Auto de Gil Vicente; era então uma das maio-  
res pompas; costumada a estes divertimentos scenicos,  
se é que o seu poeta Affonso Alvares ahí representara  
os Autos que escreveu, quiz honrar-se com uma com-  
posição do velho poeta palaciano, que deliciara já duas  
côrtes. A *Fragôa de Amôr*, foi escripta para estes fes-  
tejos, e representada na ausencia do monarca; é por  
tanto esta a primeira tragicomedia representada dian-  
te do publico. A pobreza em que Gil Vicente estava,  
como vimos na sua queixa em Evora em 1523, levaria  
aquella cidade a convidal-o para a composição da tra-  
gicomedia. A *Fragôa de Amôr* abre com a entrada de  
um Peregrino, que procura um Castello afamado: «*E  
o Castello que aqui se falla he por metaphor, por que  
se toma Castello por Catherina.*» Passadas algumas  
scenas, apparece este quadro bastante espectaculoso,  
que Gil Vicente indica em uma rubrica: «*Em este pas-  
so foi posto um muito formoso Castello, e abriu-se a  
porta d'elle e sahiram de dentro quatro Galantes em  
trajo de caldeireiros, com, cada hum, sua serrana mu-  
ito louçan pela mão, e elles mui ricamente ataviados,  
cubertos de estrellas, porque figuram quatro Planetas.  
e ellas os Gosos do Amôr; e cada hum delles traz um  
martello muito façanhoso, e todos dourados e pratea-**

*dos, e huma muito grande e formosa fragoa (bigorna) e o Deos Cupido por Capitão d'elles: e estas Serranas trazem cada hua sua tenaz do teor dos martellos, para servirem quando lavrar a Fragoa d'Amôr. E assi sahirão do dito Castello com sua musica, e acabando fazem o razoamento seguinte para declaração do significado das ditas figuras, e cada Planeta fala com sua Serrana.» A figura de um Negro que viera de Tordesillas, onde se assignaram as escripturas do casamento do Rei: *Entra... na Fragoa, e andam os martellos todos quatro em seu compasso, e cantam as Serranas quatro vezes ao compasso dos martellos esta cantinga... feita pelo Autor ao proposito.*» Era Gil Vicente, como bastantes vezes o dá a entender, o que ensoava, ou punha em musica as chacotas dos seus Autos. Esta tragicomedia é uma especie de magica; o Negro na Fragoa, tornou-se lépido: «*Sae o Negro da Fragoa mui gentil homem branco, porém a fala de negro não se pôde tirar na Fragoa...* «Aqui faz Gil Vicente uma satyra profunda á justiça do reino; «*Vem a Justiça em figura de hua velha corcovada, torta, muito mal feita, com sua vara quebrada.*» Vem pedir que a endireitem, e que lhe façam as mãos menores para não aceitar as dadivas d'esses Senhores que a entortam. «*Andam os martellos forjando a Justiça com a dita musica*... e «*Tornam os Planetas a dar outra calda, e a Serrana Primeiro-goso-de Amôr, tira da fragoa com umas tenazes hum par de gallinhas.*» «*Andam segunda vez os martellos, e a Serrana Segundo-goso-de amôr, tira da**

*fragoa um par de passaros.» — «Tornam outra vez a dar outra calda e tiram as Serranas Terceiro e Quarto-goso-de-amôr, duas grandes bolsas de dinheiro da fragoa.» «Sae a justiça da fragoa mui formosa e direita.» Aqui vem uma satyra pungente contra os frades. Indo-se a Justiça, vem um Frade pedir para ser refundido e desfradar-se:*

Sômos mais frades que a terra  
 Sem conto na Christandade,  
 Sem servirmos nunca em guerra,  
 E haviam mister refundidos  
 Ao menos tres partes d'elles,  
 Em leigos, e arnezes n'elles,  
 E mui bem apercebidos,  
 E então a Mouros com elles.

Indo-se o Frade, passadas duas scenas, entra novamente com um saco de carvão, para ser refundido, com a licença do seu Superior, para elle e mais sete mil. Gil Vicente termina a tragicomedia com uma aria final, e dá a entender, que será continuada. A *Frogoa de Amor*, é importantissima para o conhecimento dos recursos da scena de que o poeta dispunha; ali nos descobre como caracterisava os Planetas, que tantas vezes entram nos seus Autos. N'ella se revela o genio que o fez sempre triste; em um festejo de consorcio real, a veia sarcastica diffunde-se á larga; toca o assumpto apenas por allegoria.

Depois da chegada da rainha Dona Catherina ao Crato, Dom João III partiu com ella para Almeirim,

o logar da sua predilecção; ali foi representar Gil Vicente a farça do *Clerigo da Beira* em 1526, provavelmente, na vespera do Natal, como da mesma farça se deprehende; e portanto foi ali primeiramente representada a tragicomedia do *Templo de Apollo*, na partida da Infanta D. Isabel, irmã de Dom João III, que casou com Carlos V. O casamento da Infanta celebrara-se a 17 de Outubro de 1525; um grande saraú real, como conta Frei Luiz de Sousa commemorou o dia do desposorio; estava prestes tudo para a jornada da nova imperatriz na sua ida para Castella; « mas sendo visto o Breve por pessoas curiaes e doutas, assentaram que convinha passar-se em mais ampla forma, vistos os muytos vinculos de parentesco que entre os contrahentes avia.» (1) A impetração e vinda de outro Breve dilatou-se ao anno de 1526; n'este meio tempo soffreu Gil Vicente um duro goipe, nada menos do que a morte da sua unica e disvelada protectora, a rainha Dona Leonor, viúva de Dom João II, e tia de el-rei Dom João III. D'aqui em diante veremos agoniarem todas as esperanças do poeta. Quando no principio do anno de 1526 foi a partida para Castella, a corte estava de luto; não se fizeram as festas com a pompa que se projectava. Apenas o desgraçado Gil Vicente, que estava doente de febres malignas, foi convidado para compôr uma tragicomedia para ser representada na partida da imperatriz Dona Isabel, filha de

(1) Frei Luiz de Sousa, *Annaes de D. João III*, p. 137.

el-rei Dom Manoel; as febres de que esteve doente eram de calenturas ou sezões. A tragicomedia intitulada *Templo de Apollo*, abre com um prologo em que Gil Vicente fala e se desculpa da imperfeição da obra: «*Entra primeiramente o Autor. E por quanto os dias em que esta obra fabricou esteve enfermo de grandes febres, tem desculpando-se da imperfeição da obra para tão alta festa, e diz:*

#### AUTOR

Teniendo fiebre continua  
 Aquestos dias passados,  
 La muerte posta a mis lados  
 Diciendo-me — *aina, aina*  
*Que tus días son llegados!*  
 Y tomado ansi entre puertos,  
 Me pareció que morria...

-----  
 Dice todo em Castellano,  
 El sprito mio ausente ;  
 Y pues la obra es doliente,  
 Valgame el deseo sano  
 Que estuvo siempre presente.

Admittida a deducção do anno em que nasceu Gil Vicente, em 1470, n'esta doença contava já cincuenta e seis de sua edade; cada vez se lhe toldava mais o horizonte e se lhe tornava mais difficult a lucta. Não se podendo fazer devidamente as festas na partida de Dona Isabel pelo luto da corte com a morte da rainha Dona Leonor, convidaram o poeta para uma tragicomedia com que entreter o serão; já havia passado o entusiasmo por estes divertimentos dramaticos. No argumento da peça, diz Gil Vicente:

Este palacio ensalzado  
 Para este Auto es tornado  
 Muy fermosissimo templo  
 De Apollo, dios adorado  
 Y aquelle es su altar, etc.

Por estes versos se descobre a decoração da sala e a disposição do scenario. O poeta, no seu argumento, escusa-se de explicar o entrecho da peça, fiando-se na ilustração dos cavalleiros que o escutam :

Y pues la presente obra  
 Hade ser representada  
 En esta corte sagrada,  
 Donde sé que el saber sobra,  
 No declaro d'ella nada...

N'esta tragicomedia, representou um filho de Gil Vicente o papel de Porteiro do Templo, como se deduz dos versos de Apollo :

Ora sus, alto, *Gilete*, etc.

E esta parte, no meio das allegorias de *Vencimento*, *Cetro Omnipotente*, *Tempo glorioso*, *Flor da Genteza*, *Fama*, *Gravidade*, *Sabedoria*, é que espalha o sal comico, que tornaria a festa do paço jovial. Foi a 10 de Março de 1526, que o Imperador Carlos V e a infanta Dona Isabel receberam em Sevilha a benção nupcial dada pelo arcebispo de Toledo. D'esta aliança das duas cōrtes, resultou para Portugal uma paz segura, que durou até 1534. (1) N'este mesmo anno um

(1) - Schoefer, *Hist. de Port.*, p. 596.

grande terremoto deixou em ruinas as cercanias de Lisboa; a corte fugiu para Coimbra; Gil Vicente acompanhou a corte, e ali a distraiu com a sua *Farça dos Almocreves*, representada em 1526. « *O fundamento d'esta farça he, que hum fidalgo de muito pouca renda usava muito estado, e tinha capellão seu e ourives seu, e outros officiaes, aos quaes nunca pagava.* » Com esta farça indicaria Gil Vicente uma lei sumptuaria? D'aqui em diante é que começaram a ser decretadas. O tipo do Fidalgo caloteiro, perseguido pelo Capellão, pelo Ourives, pelos Almocreves e outro fidalgo, e respondendo sempre com boas palavras, pagando com grandes promessas, é o primeiro esboço da criação do Mercadet de Balzac. Gil Vicente comprehendeu que o problema da arte dramatica é o *caracter*. Falta-lhe a liberdade para compôr livremente; se alguma cousa avança é protegido pela facecia e pela condição infamante da vida de actor, que a este pretexto se tornaria então como irresponsavel. N'este anno de 1526 procurava entrar a Inquisição em Portugal! No mez de Dezembro d'este anno já a corte se encontrava outra vez em Almeirim; o papa Clemente VII enviaava a Dom João III o presente com que a curia romana brindava os Reis benemeritos da egreja, a Rosa sagrada, com jubilos para o monarcha e indulgencias para mais de cem pessoas que nomeasse. As festas com que foi recebido este mensageiro do Papa, que trazia a Rosa, talvez dessem origem ao Auto que Gil Vicente representou em 1526 em Almeirim. A farça do *Clerigo da Beira*,

é uma satyra aos clérigos que viviam em mancebia, e que se entregavam ao prazer da caça, esquecendo os officios divinos. Em scena, o Clerigo resa o Breviario, gritando ao mesmo tempo aos cães, que buscam os coelhos; as orações de um Preto ladrão parodiadas em giria mostram a audacia do poeta, estando já em vigor a Inquisição. Aqui cita os nomes dos varios personagens, que estavam presentes á representação da Farça, o Embaixador de Carlos v, Monsieur de la Xaus, Carlos Popet, que recebera por procuração a Infanta Dona Isabel; cita tambem o velho Conde de Marialva, cavalleiro da corte de Affonso v, de Dom João II e Dom Manoel; o poeta allude á sua avançada edade:

Com todas suas feridas,  
E muito enferma canseira,  
Contratou-se de maneira,  
Que Deos lhe deve trez vidas,  
E esta he inda a primeira.

A farça do *Clerigo da Beira* é a primeira que termina sem a chacota do estylo. De repente interrompeu Gil Vicente a direcção secular que levava a sua musa dramatica, e volta outra vez aos Autos religiosos da edade media. Eram as exigencias de uma corte catholica e fanatica que o obrigavam a esta decadência. Em 1527, estando ainda a corte em Almeirim, ali representou diante de Dom João III e da rainha Dona Catherina sua mulher, o Auto intitulado *Breve Summario da Historia de Deos*, peça importante para

se conhecer os recursos de scenographia de que já podia dispôr Gil Vicente, e que descobre a origem francesa d'onde o poeta tirou a primeira ideia dos seus Autos. Aragão Morato, na *Memoria sobre o theatro portuguez*, foi o primeiro que aventou esta opinião hoje sómiente comprovada. Aragão Morato reconhece que a *Historia da Vida de Christo*, de Jean Michel, tem suas analogias com o Auto da *Historia de Deos*, de Gil Vicente.

A este proposito cumpre transcrever aqui as palavras de Barreto Feio, no prologo da edição de Hamburgo, em completa contradicção com a sua hypothese sobre a origem hespanhola dos Autos de Gil Vicente:

«É possivel que Gil Vicente, uma vez empenhado na carreira dramatica, por suas proprias diligencias ou por intervenção da corte, viesse a deparar com as composições francesas. Com effeito, quem comparar qualquer d'estas peças, particularmente a *Historia de Deos*, com os Mysterios representados em França, poderá achar algum fundamento para esta conjectura. Assim estes titulos e dignidades de que o poeta reveste os diferentes Diabos que põe em scena, mais parecem formar uma especie de sistema adoptado por todos aquelles que trataram similhante assumpto, do que casual invenção do poeta portuguez. Se nos Mysterios franceses Lucifer é sempre o Principe dos Demonios, em Gil Vicente é o Maioral do Inferno; na peça portugueza Belial é chamado o Meirinho da Corte infernal, nos Mysterios o vemos designado por *Procureur des*

*Enfers*, e em ambas as partes mostra um carácter igualmente violento, em oposição á astucia de Satanaz, que, assim no Auto portuguez como nos Mysterios francezes é encarregado por Lucifer de tentar tanto os homens como a Christo. É tambem digno de se notar de que na peça de que estamos falando, deixa Gil Vicente a versificação nacional e se aproxima da franceza.<sup>(1)</sup> (1) De facto o Auto da *Historia de Deos* é quasi todo escripto em endeixas, ou verso alexandrino. Pela leitura do Auto se deprehende que a scena não podia ter a disposição ordinaria de um tablado unico, mudando-se os logares da acção com a mudança da decoração; á maneira dos Mysterios francezes, em que havia tantos palcos sobrepostos quantos os incidentes da acção, sendo geralmente dividido em tres andares, o de cima para as scenas do céo, o do meio para a terra, e o debaixo para o inferno, na *Historia de Deos* encontra-se este mesmo arranjo. Um Anjo vem fóra fazer o prologo da peça, pedindo que os ouvintes se não enfadem; naturalmente o Anjo fez a sua allocução no tablado superior; Lucifer, o maioral do inferno, Belial, meirinho da sua corte, e Satanaz, fidalgo do seu conselho, entram em scena para o tablado inferior; Lucifer senta-se, e queixa-se de Deos ter dado a Adão e Eva as prerrogativas que lhe tirara; manda Satanaz ao Paraíso para tentar Eva, por meio de astucia; Belial

(1) Obras de Gil Vicente, edição de Hamburgo de 1834, t. I, p. xxiv.

fica-se queixando por não ter sido enviado, porque os havia de fazer-peccar á força. Passado pouco tempo entra Satanaz com a sua obra consummada. Pouco depois entra um Anjo com um Relogio na mão, apoz elle vem o Mundo vestido como Rei, e o Tempo adiante, como seu Vedor; em seguida entram Eva e Adão banidos do Paraíso. A Morte tambem apparece em scena e com ella saem do Auto Adão e Eva; seu filho Abel entra cantando um mimosissimo vilancete, porém o Tempo pouco depois o manda sair da scena, por ter os seus dias acabados: «*Entra Abel na escuridade do limbo e diz:*

Depois de viver vida trabalhada  
Depois de passada tão misera morte,  
Este é o abrigo, esta he a pousada.

Como se vê por esta rubrica, Abel saiu de um tablado, o do mundo, e entrou n'outro escurecido, que representava o limbo. Por seu turno, Adão e Eva, que se tinham apartado do Auto, saem 'por mandado do Tempo, e «*Entrando na casa de sua prisão, e achando Abel, seu filho, preso naquella infernal estancia, fizeram todos um pranto, cantando a tres vozes, etc.*» Depois que acabaram de cantar e chorar, entra no tablado da terra Job, onde é tentado por Satanaz, que o toca e fica coberto de lepra.

Esta rubrica revela algum recurso artificioso, como se usava nos mysterios francezes: por exemplo, no *Mysterio dos Apostolos*, vinha uma serpente euro-

Jar-se a um carvalho, e ali se desfazia em sangue. A Morte, chama Job para fóra da scena; nos mysterios os que morriam eram levados para fóra da scena em carroças ou ás cavalleiras; saindo da terra, torna a aparecer no limbo, que lhe fica inferior. Entram os grandes patriarchas Abrahão, Moyses, David, e prophetisam a vinda do Messias; provavelmente vinham vestidos de dalmaticas, segundo os velhos mysterios. Por seu turno descem para o limbo. Aqui principia a segunda parte do Auto, em que trata da Lei da graça; do sitio em que o Precursor representa, via-se o limbo:

Leva-me morte ; quero-me ir d'aqui,  
Que já mostrei Christo a todos vivos ;  
Irei dar a nova áquelles captivos  
Cujo cativeiro terá cedo fim.

*«Entrando Sam João n'aquelle prisão, com admiração de grande alegria cantaram os presos o romance... que o faz o mesmo auctor ao mesmo proposito.»*

Depois de Lucifer estar com receio d'aquellos que tem á sua guarda: «*Entra a figura do nosso Redemptor; e o Mundo, o Tempo e a Morte assentam-se de joelhos, etc.*» Lucifer dá a Satanaz um habito de Monge para ir tentar a Christo; em uma rubrica em que Christo se dirige ao povo, dá Gil Vicente a entender, que o Auto não foi representado só diante da corte. Christo saé para ir sofrer os tormentos da paixão. Consummado o sacrificio «*Em este passo vem os cantores, e trazem hua tumba onde vem hua devota imagem de Christo morto;*»

em quanto dura a procissão, os Diabos queixam-se da perda do seu poderio. «Aqui tocam as trombetas e charangellas, e apparece hua figura de Christo na ressurreição, e entra no Limbo e soltará aquelles presos bem aventurados. E assi acaba o presente Auto.» Todas estas representações simultaneas não podiam ser feitas em um mesmo tablado. Aqui a figura de Christo na ressurreição eleva-se para entrar no Limbo; tambem no velho *Mysterio da Creação*, Lucifer e os seus anjos eram elevados por meio de uma roda impellida debaixo para cima, como indigita a rubrica.

O *Dialogo da Ressurreição*, não indica ter sido representado, nem a época da sua composição; parece uma continuação do *Auto da Historia de Deus*, e como tal seria talvez representado em Almeirim, em 1527.

Neste mesmo anno de 1527 fugiu a corte para Coimbra com medo da peste; estava a este tempo n'esta cidade Sá de Miranda, já da sua volta de Italia; foi elle que fez o discurso em nome da Cidade a D. João III. Em uma satyra verbera os fidalgos da corte que suspiravam por Almeirim; para suprir a falta de divertimentos, foi encarregado Gil Vicente de compôr uma comedia; neste anno ali representou a *Comedia Sobre a Divisa da Cidade de Coimbra*: «Na qual se trata o que deve significar aquella Princeza, Leão e Serpente e Calix ou fonte, que tem por divisa; e assi este nome de Coimbra donde procede, e assi o nome do rio, e outras antiguidades de que não he sabido verdadeiramente sua origem. Tudo composto em louvor e honra da sobredita ci-

*dade.» O Selvagem Mondrigon vinha «muito desfigurado cuberto de cabello e com hua braga de ferro». Fóra da scena toca-se uma musica em surdina «hua doce musica de longe». «O selvagem Mondrigon com as suas armas arremette a Celiponcio. Toca Celiponcio pela sua bosina, pela qual a Serpe e o Leão conhecia sua necessidade; os quaes acodem mui apressadamente, e matam o selcage Mondrigon: e logo se vão ao seu castello e tiram a princeza Celimena e suas donzellas e irmãos.» Säem todos da scena, e em quanto não voltam, um Peregrino, que fez o argumento da peça, vem explicar os successos, e encaminhar as attenções do auditorio, até que—«Entra Celimena e suas Damas com seus irmãos, com grande apparato de musica e a Serpe e o Leão acompanhando a dita princeza.» Nos Mysterios francezes a entrada dos monstros em scena, como Leões ou Tigres, chamava-se *apparições*; esta apparição era vulgar no nosso povo, acostumado a acompanhar na procissão de Corpus a Serpe e o Drago. No fim do Auto faz Gil Vicente honrosas allusões á nobreza dos arredores de Coimbra, aos Silvas e Silveiras, aos Sousas, aos Péreiras, Mellos, e Menezes.*

Em uma terça feira, 15 de Outubro de 1527, deu à luz a rainha Dona Catharina, mulher de Dom João III a infanta Dona Maria; ao feliz sucesso d'este parto foi chamado Gil Vicente para tomar parte nos festejos da corte; diante do monarca representou a tragico-comedia pastoril da *Serra da Estrella*, a qual terminou com uma chacota cantada de *canto de orgão*, ao gosto

dos Mysterios francezes. N'este mesmo anno de 1527 voltou a corte para Lisboa, depois de aplacada a peste; a Tragieomedia *Nau de Amores* foi representada diante de Dom João III, á entrada da rainha Dona Catharina; a peça é bastante espectaculosa: «*Entra a Cidade de Lisboa, vestida de Princeza com grande apparato de musica, falando com suas altezas.*» Em outra rubrica diz Gil Vicente: «*Foi posta no serão onde esta obra se representou hua nau de grandesa de hum batel, aparelhada de todo o necessario para navegar, e os fidalgos do Principe tiraram suas capas e gibões, e ficaram em calções e gibões de brocado, como carafates; os quaes começaram a carafetar a nau com escopares e maçanetas douradas, que para isso levaram ao som d'esta cantiga.*» Na corte de Dom João II, nas celebradas festas pelo casamento do principe Dom Affonso, vira Gil Vicente entrar nos moinhos do serão uma nau mui bem equipada; aqui repetiu o mesmo apparelho, talvez bastante apreciado pela corte portugueza ocupada de expedições marítimas. O Auto acaba com uma d'aquellas sentidissimas cantigas dos mareantes portuguezes: «*Começam a cantar a prosa, que commumente cantam nas náos a salve, que diz:*

Bom Jesu Nosso Senhor  
tem por bem de nos salvar, etc.

*O velho cantava como velho, o negro apoz elle como negro, e respondiam-lhe os passageiros a quatro vo-*

*zes de canto de orgão; e com isto se vão com a nau, e fenece esta tragicomedia.»* Barreto Feio disse, que dos Autos de Gil Vicente pouco se tirava para a historia do theatro portuguez; as rubricas disseminadas por suas obras, encerram factos authenticos por onde ella inteiramente se recompõe.

N'este mesmo anno de 1527, tornou pela sexta vez á scena com um Auto religioso, representado em Lisboa nas matinas do Natal, o heroico poeta Gil Vicente. Não sendo por vezes chamado senão com o intervallo de annos, parece que Dom João III quiz desmentir a sua animosidade contra Gil Vicente, encomendando-lhe em um mesmo anno seis Autos, representados ora em Almeirim, ora em Coimbra e Lisboa. O poeta resente-se d'esta violencia, e a sua musa tornase cada vez mais sarcastica; o *Auto da Feira*, representado nas matinas do Natal de 1527, é inteiramente em portuguez, e de tal forma independente e repassado de ironias contra o partido clerical, que bem se pôde considerar Gil Vicente como um dos propugnadores da *Reforma* em Portugal. Mercurio, em vespera do Natal vem abrir uma feira:

E por quanto nunca vi  
Na corte de Portugal  
Feira em dia de Natal  
Ordono uma feira aqui  
Para todos em geral.

Acabado o prologo «*Entra o Tempo, earma huma tenda com muitas cousas...*» Como já vimos em outro

logar, os Astros eram sempre caracterisados com roupas pretas semeadas de estrellas; o Tempo como allegorico, trazia os symbolos da ampulheta e da foice, ainda que no prologo já estava prevenido o espectador:

Faço Mercador mó  
Ao Tempo que aqui vem.

O auto deveria chamar-se, segundo a intenção do Autor, a *Feira das graças*; nunca Rabelais assentou golpes mais bem dados e fundos na gente clerical, do que Gil Vicente n'este Auto. O Seraphim que vem mandado por Deos á feira, verbera os pastores altos e os Papas adormidos. Como ninguem faz caso das suas mercadorias «*Entra hum Diabo com huma tendinha diante de si, como bufarinheiro.*» Logo que Roma vem á feira, diz o Diabo:

Quero-me eu concertar,  
Porque lhe sei a maneira  
Do seu render e comprar.

O poeta refere-se aqui á venda das Indulgencias e da independencia da egreja franceza.

É inacreditavel, como na corte de Dom João III, no reinado da Inquisição, tivesse Gil Vicente tamanha audacia. É sublime a linguagem do senso communum, quando Mercurio diz a Roma:

Oh Roma, sempre vi lá  
Que matas peccados cá,  
E leixar viver os teus.

Por tudo isto, e talvez por grandes resentimentos da classe sacerdotal, não representou Gil Vicente nos annos 1528 e 1529 Auto algum nos serões do Paço. A influencia da Inquisição espalhara nos animos uma tristeza geral; o desenvolvimento do fanatismo no genio bondoso do povo, o odio contra a raça judaica, tiraram a alegria franca e puramente nacional. Na Tragicomedia *Triumpho do Inferno*, queixa-se Gil Vicente.

No prologo d'esta tragicomedia, em que Gil Vicente fala em seu proprio nome, descreve a alteração profunda que se dera no caracter portuguez desde o reinado de Dom Manoel; esta exprobação geral é como um resultado da sua mudez de dois annos.

Depois do Natal de 1527, só em Fevereiro de 1530 é que tornou a ser convidado para representar na corte, pela occasião do nascimento da infanta Dona Brites, filha de Dom João III e de sua mulher Dona Catherina. Nasceu a infanta em Lisboa em uma terça feira 15 de Fevereiro, e fôra o seu nascimento como que uma consolação para a rainha para compensal-a da perda da infanta Dona Isabel em 1529; foi por esta razão que Gil Vicente intitulou esta farça *Triumpho de Inferno*. Falando dos antigos tempos de alegria, talvez os da corte de Dom João II, diz:

Se neste tempo de gloria  
Nascera a Infanta sagrada  
Como fora festejada,  
Sómente pela vitoria  
Da Rainha alumuada.  
Já tudo leixam passar,

Tudo leixam por fazer,  
 Sem pessoa perguntar,  
 A este mesmo pesar  
 Que foi d'aquelle prazer.

A sorte do theatro, a que Gil Vicente dera origem, não poderá medrar n'esta esterilidade da corte. Por este tempo tambem Sá de Miranda perguntava pelos bons tempos dos serões de Portugal, quando figurava Dom João de Menezes com as suas engracadas coplas. A poesia fôra banida da corte pela severidade monastica; o Auto de Gil Vicente ao nascimento da infanta, appareceu como para festejo dado pela cidade de Lisboa:

Porem co'a ajuda dos céos  
 Imaginei uma festa  
 À nossa Julia modesta etc.

.....  
 Quando vi de tal feição  
 Tão frio o tempo moderno  
 Fiz um triumpho de Inverno  
 Depois será o do Verão.

N'este mesmo argumento nos explica o poeta a razão porque tantas vezes fez falar aos seus personagens em lingua hespanhola:

E porque melhor se sinta  
 O Inverno vem selvagem,  
 Castellano en su decir;  
 Porque quem quiser fingir,  
 Na Castelhana linguagem  
 Achará quanto pedir.

Já no *Clerigo da Beira*, referindo-se ao Embaixador de Carlos V, Monsieur de Xaus, diz:

... tão sabio e humano  
De condição tam graciosas,  
Que não tem em nada grossa  
*Sendão em ser Castelhano.*

Como Jorge Ferreira, Gil Vicente não quereria que o ouvido portuguez andasse aforado a trovas castelhanas, mas tendo de representar diante de rainhas e embaixadores de Castella, a força das circumstâncias obrigava-o a abandonar a sua língua. Na tragicomedia *Triumpho do Inverno*, aparece no segundo acto uma tempestade em cena e um navio para naufragar. O Inverno, que faz o argumento, diz:

Verna un piloto bozal  
Y un marinero sossados  
Buen maestro especial:  
Y tres grumetes bobazos,  
Todos cinco navegando,  
El piloto iforando,  
El marinero carpazos  
Oireis que le va dando.

Logo que começa a tempestade ouve-se um apito que assobia, para acudirem á manobra. Só transcrevendo esta scena inteira é que se pôde fazer uma ideia de grandeza do espectaculo apresentado por Gil Vicente; deram-se fuziladas vermelhas, e trovoada ao longe fingindo uma noite escuríssima; ouve-se o mar bater na

costa, com a força de vento vê-se a nau soçobrar; os marinheiros sobem pelos mastros a colher a mezena, a amainar o papa-figo, em quanto outros invocam o céo; rasgam-se as velas, quebra a tranca do garupez. Os Marinheiros fazem promessas á Senhora do Loreto, a Sam Pedro Gonçalves; outros começam a dar á bomba, e alijar o que sai no convez, e a deitar as areas ao mar. No meio do temporal estala um mastro, e os marinheiros gritam contra o Piloto que os não sabe dirigir.

É bastante longa esta scena, e deveria ser surprehendente! Só na corte de um rei opulento, como era então o de Portugal, se poderiam fazer representações tão dispendiosas. N'este acto da tempestade de mar, Gil Vicente inspirou-se das medonhas relações do naufragio dos galeões da India, que andavam então em folha volante de mão em mão; aqui faz elle uma satyra e accusação pungente, como indicando ao monarcha portuguez que a grande perda dos galeões da India é devida nos pilotos ignorantes:

Esta é huma errada  
Que mil erros traz consigo,  
Offício de tanto p'risgo  
Dar-se a quem não sabe nada.

Depois d'esta grande tempestade, aparecem trez Sereias á tona de agua, cantando todas tres um vilanete. Gil Vicente, fazia de Inverno, n'este Auto, e quasi no fim d'elle se dirige a Dom João III, dizendo:

Y por que vá enlaqueciendo  
 Mi fuerza delante vos,  
 Para decir lo que entiendo  
 Señora, diga le Dios,  
 Que yo ya voy pereciendo.

N'isto manda as tres Sereias cantarem diante de Dom João III um Romance que é como uma recapitulação da historia de Portugal. A segunda parte d'esta tragicomedia trata do *Triunfo de Verão* como o poeta promettera no prologo; a parte principal e verdadeiramente admiravel para o tempo é apresentar em scena um jardim encantado, representando symbolicamente as virtudes do Monarca.

«*O Verão vai apresentar o Jardim a El-Rei*»; e parece que Dom João III entrou na folia com que remata o Auto, como se vê pela rubrica: «*Os Cintrãos em folia com o Príncipe se vão cantando*». No argumento do Auto, Gil Vicente diz: «*representada ao excellente Príncipe El-Rei Dom João III*», o que dá a entender que a rubrica final se referia ao Rei.

Tambem nas festas do casamento do príncipe Dom Affonso, El-Rei Dom João II tomou parte nos festejos, vestido de *Cavalleiro do Cysne*; por certo Dom João III não era de caracter mais severo e taciturno. No anno de 1531 achava-se Gil Vicente em Santarem, fora da corte, como se vê pela Carta que escreveu a Dom João III ácerca do terremoto de 26 de Janeiro d'este anno. Esta Carta mostra a grandeza de coração do poeta, que pela energia do seu caracter, sal-

vou de uma horrivel carnificina os christãos novos de Santarem. Por esta Carta se vê tambem o grau de intimidade que o poeta tinha com o monarcha. Assim como no *Triumpho de Inverno* do anno antecedente, fala agora de estar *muito visinho da morte*; contaria por certo sessenta e um annos, como por deduções se descobriu. Estão acabados os bons serões de Portugal; só o nascimento de algum Infante, prestará extraordinariamente occasião para Gil Vicente compôr algum Auto. Em uma quarta feira, 1 de Novembro de 1531, nasceu o Príncipe Dom Manoel, em Alvito; em 1532 representou Gil Vicente, para festejar o nascimento, a farça intitulada *Auto da Luzitania*:

Para que corpidamente  
Aito novo inventemos,  
Vejamos um excellente  
Que presenta Gil Vicente  
E por hi nos regeremos.  
Elle o faz em louvor  
Do Princepe nosso senhor,  
Porque não pôde em Alcito,  
Logo virá o relator,  
Veremos com que primor  
Argumenta bem seu dito.

Por estes versos se vê onde foi o logar da representação; e principalmente dá a entender que os seus Autos começavam a ser imitados. Referir-se-hia por ventura aos Autos de Affonso Alvares, protegido pelos honrados conegos de São Vicente? No argumento, o

Licenciado fala de Gil Vicente, de um modo que se creia serem dados biographicos se não fosse repassado de ironia o que ali se descreve. D'esta vez o relator da peça termina o argumento em prosa.

A 25 de Maio, de 1532, em uma terça feira, foi o nascimento do principe Dom Philippe; para festejar este sucesso, representou o poeta diante de D. João III a tragicomedia intitulada *Romagem de Aggravados*, em Evora, onde fora o parto da rainha Dona Catherine.

A indole da tragicomedia está caracterizada por Gil Vicente n'estas palavras da rubrica historica: «*Esta tragicomedia seguiente he satyra*». O retrato de Frei Paço, que «*entra com seu habito e capello, e gorra de veludo, e luvas e espada dourada, fazendo meneios de muito doce cortezão*», é completo e inimitável; em si resume toda essa especie neutra ou hybrida que enchia a corte de Dom João III. É sublime a coragem com que Gil Vicente escalpeliza a sua hediondez moral; Frei Passo faz o prologo do Auto, e fica sentado em scena para ouvir os aggravos dos que entram. A rainha Dona Catherina tambem assistira á representação, como se vê pelos versos finaes. N'este mesmo anno, estando a corte ainda em Evora, representou diante de Dom João III a tragicomedia cavalheiresca *Amadis de Gaula*. Depois da morte da rainha Dona Leonor, viúva de Dom João II, Gil Vicente só encontraria protecção contra o partido monachal no Infante Dom Luiz, irmão de Dom João III, apaixonado pela arte drama-

tica, e imitador dos Autos que vira na corte; não é só por se lhe attribuir a comedia de *Los Turcos*, que leva a esta indução, mas o julgar-se que é de lavra sua a Tragicomedia de *Dom Duardos*. Na escolha do assunto, mostra Gil Vicente o querer lisongear o gosto do monarca, que na sua infancia recolhia das mãos de João de Barros os cadernos do *Clarimundo* para ir seguindo a aventura cavalheiresca; na escolha do *Amadis de Gaula*, segue o gosto do theatro francez, que tambem punha em scena a historia dos *Quatro filhos de Aymon*. Quasi todas as obras mais perfeitas de Gil Vicente foram representadas em Evora, o que dá a entender, que ali a eschola dramatica começada por Afonso Alvares precisava de ser convencida da superioridade do mestre. No *Amadis*, a parte espectaculosa é brilhante, apparece a corte do Rei Lisuarte com suas damas; Oriana e Mabilia sentam-se na borda de um tanque, e a scena representa um pomar no qual se passam as aventuras do mais leal amor. Pela primeira vez apparece em scena um Anão; ali Amadis veste os habitos de Ermitão para fazer penitencia. Pelos nomes dos personagens se vê que Gil Vicente não conhecia o poema francez de *Amadas y Ydoine*; a versão hespanhola de *Amadis* de Garcí Ordonhes de Montalvo fôra feita entre 1492 e 1504; nos versos dos poetas da corte de Dom João II muitas vezes se allude a *Amadis*, e á continuaçao de Montalvo intitulada *Las Sergas de Splandian*; tendo frequentado essa corte, é natural que Gil Vicente seguisse para a composição da tragicome-

dia a versão hespanhola, bastante conhecida e vulgarizada em 1519 e em menos de um século traduzida em italiano, francez, inglez e allemão. O arruido causado então por essa novella, e o gosto do monarca, faria por certo com que o poeta a escolhesse, como um assunto de occasião. A linguagem toda castelhana em que está escripta a tragicomedia, mostra a sua derivação. A versão original portugueza, como manuscripta, não se podia vulgarisar tanto, e talvez que andasse já perdida, por isso que só em 1589 é que o filho de Antonio Ferreira fala da existencia do Manuscripto na casa de Aveiro, já como uma preciosidade unica.

Na tragicomedia de *Amadis de Gaula*, seguiu Gil Vicente pela primeira vez o processo de extrahir as situações dramaticas de uma composição novellesca. Seguiu instinctivamente o mesmo progresso que levou os tragicos gregos a tirarem as suas composições da Ilíada. Barbosa Machado e Manoel de Faria e Sousa atribuem ao Infante Dom Luiz a tragicomedia intitulada *Dom Duardos*; o auctor da *Vida do Infante* seguiu esta asserção. As obras de Gil Vicente foram por elle classificadas para a impressão, e apesar de se dar a este trabalho já cansado da velhice, não podia incluir como sua uma obra estranha n'essa collecção. *Dom Duardos* foi representado diante de Dom João III, como se vê pela rubrica; porém não se declara ai o logar nem o anno. Depois do apparecimento do *Amadis*, a grande influencia litteraria que produzira deu origem a outras novellas do mesmo genero, e d'ahi data o cyclo dos

*Palmeirins.* É natural que Gil Vicente representasse o *Dom Duardos* ainda em Evora; n'este mesmo anno de 1533, se imprimiram as aventuras de Primaleão, seguidas das de Platir, neto de Palmeirim. As novellas de cavalleria estavam agora em moda na corte portugueza, e a este tempo já o livro das *Saudades* de Bernardo Ribeiro andava por mãos que o tornaram em parte apocrypho. Representando em uma corte opulenta, para distracção de monarca faustoso, Gil Vicente dava a estas composições cavalheirescas um espectáculo esplendido. «*Entra primeiro a corte de Palmeirim com estas figurias, s. Imperador, Imperatriz, Flerida, Artada, Artrandria, Primalião, Dom Robusto; e depois d'estes assentados entra Dom Duardos a pedir campo ao Imperador com Primalião, seu filho, sobre o aggravo de Gridonia.*» Dá-se o combate em scena; separados os cavalleiros por Flerida, entra Mai-monda «*a mais feia creatura que nunca se viu*»; isto nos indica o emprego da caracterização usada no velho theatro portuguez. Na scena abre-se uma porta que dá para um jardim onde Dom Duardos entra vestido de hortelão; na fonte do jardim enche-se uma cópa encantada para Flerida beber, as damas tocam seus arrabiles e cantam; conhecido o principe Dom Duardos, Flerida segue-o, ao som de um romance que se tornou popular no seculo XVI, chegando a entrar no celebre *Cancionero de Romances* de Anvers. É impossivel fazer sentir as bellezas litterarias d'estas composições em um capitulo destinado a mostrar os recursos materiaes de que dispunha o Theatro portuguez.

Por documentos legaes datados de 1534, se vê que a corte estava ainda em Evora n'este tempo; ali, ás matinas do Natal representou Gil Vicente o *Auto da Mofina Mendes*; descobre-se alguma cousa ácerca da disposição do scenario, nos versos:

Mandaram-me aqui subir  
Neste sancto amphitheatro,  
Para aqui introduzir  
As figuras que hão de vir  
Com todo seu apparato.

N'este prologo, feito por um Frade, a modo de pregação, dá Gil Vicente a este Auto a denominação francesa de *Mysterio*.

Depois de acabado o prologo: «*Em este passo entra nossa Senhora, vestida como rainha, com as ditas donzelas (Pobreza, Humildade, Fé, e Prudencia) e diante quatro Anjos com musica: e depois de assentados, começam cada hua a estudar per seu livro.*» Prudencia tem na mão as prophecias da Sybilla Cimeria, a Pobreza lê as prophecias da Sibylla Erithrea, a Humildade lê nos vaticinios de Isaias e o Cantico dos Canticos. «*Neste passo entra o anjo Gabriel;*» vem anunciar á Virgem que n'ella se realizarão as prophecias que acaba de ouvir; feita a saudação, vae-se «*o anjo Gabriel, e os anjos á sua partida tocam seus instrumentos, e cerrase a cortina.*» Esta rubrica nos mostra aqui o meio empregado para dividir as jornadas. A scena abre-se novamente com uma pastoral, em que os zagaes se juntam para o tempo do nascimento. Aqui introduziu Gil Vi-

cente a fabula oriental da *bilha de azeite*, tão imitada na poesia da edade media. É natural que Gil Vicente a conhecesse da tradição oral, ou então do *Conde de Lucanor* de Dom João Manoel.

Os pastores deitam-se a dormir, «*e logo se segue a segunda parte, que he hua breve contemplação sobre o Nascimento*». Apparece outra vez a Virgem fazendo sua oração; «*S. José e a Fé vão accender a candeia, e a Virgem com as Virtudes, de joelhos, a versos resam psalmos*». A Fé volton com a rela sem lume, porque nenhum visinho acordou ou a quiz accender; a scena está algum tanto escurecida, e a Virgém está com os dôres do parto. Nos velhos mysterios francezes não se usava *cortina*, a não ser em certas passagens escabrosas, como por exemplo no leito em que Santa Anna dava á luz a Virgem. Gil Vicente não indica o ter-se servido de cortina para resguardar o parto de Nossa Senhora: «*Em este passo chora o Menino, posto em hum berço, as Virtudes cantando o embalam*». O Anjo vai acordar os Pastores, os outros Anjos tocam seus instrumentos, as Virtudes cantam, e os pastores bailam, saindo todos ao mesmo tempo. N'este mesmo anno de 1534 representou Gil Vicente pela primeira vez fóra da corte; estava em moda pedirem as corporações religiosas algumas composições dramaticas aos poetas do tempo; os Cenegos de Sam Vicente pediram a Affonso Alvares o *Auto do Apostolo Sam Thiago*; tambem a Abbadesa de Odivellas pediu a Gil Vicente que escrevesse um Auto sobre o Evangelho da *Cananea*: «*Este Auto que*

diante se segue fez o Autor por rogo, da muito virtuosa e nobre Senhora Dona Violante, Dona Abbadessa do muito louvado e Santo convento do mosteiro de Odivellas, a qual Senhora lhe pediu que por sua devoção lhe fizesse *um Auto sobre o Evangelho da Cananea.*» Em scena apparece Jesus Christo, e com elle seis Apostolos; nos Autos franceses os Apostolos aparecendo vestidos de dalmaticas, é provavel que Gil Vicente se servisse do mesmo guarda roupa liturgico; o hymno *Clamarat au-*  
*tem,* mostra que o Auto fôra intercalado com as cere-  
monias do culto.

No anno de 1535 não representou Gil Vicente; uma grande desgraça acoutecera na corte, a morte mysteriosa do Infante Dom Fernando e de sua mulher Dona Guiomar, condessa de Marialva. O lucto da corte e as differentes versões d'este caso, a interpretação do sonho das tres tumbas, tudo fazia com que as attenções se afastassem de um serão dramatico. Tambem n'este anno partiu o Infante Dom Luiz, poeta e imitador de Gil Vicente, para a conquista da Goleta.

Na rubrica final da comedia *Floresta de Enganos*, representada em Evora a Dom João III, em 1536, se lê, é «a derradeira que fez Gil Vicente em seus dias.» Aqui vemos terminada a sua carreira dramatica desde 1502, exercida corajosamente durante trinta quatro annos. D'aqui em diante o theatro deixou de ser animado pela corte portugueza, e só por tradição se diz que o Auto de Antonio Ribeiro Chiado, da *Natural Incenção*, fôra representado diante de Dom João III.

N'esta comedia *Floresta de Enganos*, vem os versos que diz Justiça Mayor:

Ya hice sesenta y seis,  
Ya mi tiempo es passado, etc.

d'onde inferiu Barreto Feio, que a referir-se esta passagem ao poeta, nascera elle em 1470; o que é plausivel, porque frequentando a corte de Dom João II em 1493 e tomando parte nos galanteios poeticos dos serões do paço, tinha então vinte trez annos. Eis ahí estao indicados os primeiros annos e os mais brillantes da vida dramatica do theatro portuguez, verdadeiramente popular nos assumptos, e aristocratico na intenção. Um terrivel inimigo se levanta contra elle, o *Theatro classico*; fundado na imitação de Plauto e Terencio, por influencia da Italia, são fracas as condições de vitalidade que apresenta. Adiante faremos a historia da tradição dramatica ou eschola de Gil Vicente.

*QUADRO SYNOPTICO da representação dos Autos de Gil Vicente, e prospecto  
chronológico para a recomposição da sua vida.*

ANNO	AUTO	LUGAR DA REPRESENTAÇÃO	PLANO DE QUEM	POD QUO MOTIVO
1502	<i>A Visitação ou Monólogo do Vaqueiro.</i>	Nos Paços do Castelo, na câmara da rainha Dona Maria.	D. Manoel, D. Maria, sua mulher, D. Leonor, viúva de D. João II, e de D. Beatriz, Duquesa de Bragança, mãe de D. Manoel e D. Leonor.	Pelo nascimento d'el-rei D. João III; dois dias depois do parto da rainha, isto é, em 4.º feira, 8 de Junho. (Começa a peste.)
1502	<i>Auto Pastoril Castelhano.</i>	Talvez no Mosteiro de Enxobregas. (Vid. 1503.)	Diante da rainha D. Leonor, viúva de D. João II.	Na véspera do Natal, a 24 de Dezembro
1503	<i>Auto dos Reis Magos.</i>	Nada declara a rubrica, o que faz suppor o mesmo sítio.	"	A 7 de Janeiro, na Festa dos Reis. (Pesto.)
1503	<i>Auto da Sybilla Cassandra, Auto da Fé.</i>	Representado em Enxobregas. Em Almeirim.	"	A 24 de Dezembro.
1504			A el-rei D. Manoel.	Nas matinas do Natal, a 24 de Dezembro. (Estas duas épocas similhantes dão como certo o anno de 1504 não declarado narubraca.)

ANNO	AUTO	LOGAR DA REPRESENTAÇÃO	DIANTE DE QUEM	POR QUE MOTIVO
1504	<i>Auto de S. Marti- nho.</i>	Nas Caldas.	Dianto da rainha D. Leonor.	Na Procissão da Corpus- Christi, a 11 de Junho. (Não declara o motivo; tal- vez em algum sorriso.)
1505	<i>Farça de Quem tem farelhos?</i>	No Paço da Ri- beira.	A D. Manoel.	No Natal, a 24 de Dezem- bro.
1505	<i>Auto dos Quatro templos.</i>	Em Lisboa nos Pa- ços de Alcaceva.	A Dom Manoel por pe- dido de D. Leonor.	Pelo nascimento do Infante D. Luiz. (N'este anno dár- so a grande mortandade dos judeus pelo famati- mo do dois dominicanos,
1506	<i>Sermão em verão.</i>	Em Abrantes para onde a corte fu- gira por causa da pesto.	A D. Manoel.	Nos Endoenças,
1508	<i>Auto da Alma.</i>	Nos Paços du Ri- beira.	A rainha D. Leonor, por mandado de D. Manoel.	Nos Endoenças,
1510	<i>Auto da Famá.</i>	Em Santos o Velho	A rainha D. Leonor e D. Manoel.	Talvez por motivo dos suc- cessos do reinado de D. Manoel.
1512	<i>O velho da Horta.</i>	Em Lisboa?	A D. Manoel.	Talvez pelo nascimento do infante D. Henrique que depois foi cardeal.
1513	<i>Exortação Guerra.</i>	Em Lisboa,	A D. Manoel, a 15 de Agosto.	Na partida de D. Jayme, para Azamor, com uma frota de 16:000 infantes e 2:000 navallons, etc.

ANNO	AUTO	FOGAR DA REPRESENTAÇÃO	DIANTE DE QUEM	POIS QUE MOTIVO
1514	<i>Comedia do Viuuo.</i>	Não traz logar; talvez em publico.	Não traz diante quem.	Não apresenta na rubrica o motivo.
1516	<i>Auto das Fadas,</i>			
1517	<i>Auto da Barca do Inferno,</i>		Dinante da rainha D. Maria.	Bor causa da doença da rainha, da qual morreu a 7 de Março, com 35 annos de idade.
1518	<i>Auto da Barca do Purgatorio,</i>	Na capella do Hospital de Todos os Santos.	Á rainha D. Leonor, torciera mulher dº D. Manoel.	Nas Matinas do Natal; é continuaçao da antecedente.
1519	<i>Farça dos Physicos,</i>			
1519	<i>Auto da India,</i>	Almada.	A' rainha D. Leonor, terceira mulher de D. Manoel.	
1519	<i>Auto da Barca da Eau Almeirim.</i>		A Dom Manoel.	
1521	<i>Farça dos Ciganos</i>	Em Evora.	A D. João III.	
1521	<i>Contes de Jupiter.</i>	Paços da Ribeira.	Ao Casamento e partida da infanta D. Beatriz para Saboya.	
1521	<i>Comedia de Rubena?</i>	Talvez em Evora?	A D. João III, sôndo principe.	
1523	<i>Auto Pastoril etc.</i>	Em Evora.	A D. João III.	No Natal.

ANNO	AUTO	LOGAR DA REPRESENTAÇÃO	DIANTE DE QUEM	POU QUÉ MOTIVO
1523	<i>Ines Pereira.</i>	Convento de Thosmar. Em Almeirim.	A D. João III. v	Contra os que negavam a originalidade do auctor. Continuação da antecessor.
1525	<i>Juiz da Beira.</i>	Em Evora.	A D. João III, em sua ausencia,	No seu casamento por pro- curingão com D. Catherine
1525	<i>Fragoa de Amor.</i>	Em Lisboa?	A D. João III.	Na partida da infanta Dona Isabel, irmã do rei Dom João III. (10 de Março.)
1526	<i>Templo de Apollo.</i>	Em Lisboa?	v	Por causa do terremoto. A' vinda do um Legado do Papa.
1526	<i>Farça dos Amoer.</i>	Em Coimbra. Em Almeirim.	v	Pelas Endoenças? Talvez continuaçao do antec-
1526	<i>O Clerigo da Beira</i>		v	cedente. No tempo da peste.
1527	<i>Historia de Deos.</i>	Em Almeirim.	A D. João III e Rainha D. Catherine.	Pelo nascimento da Infanta
1527	<i>Dialogo sobre a Resurreição.</i>	(Talvez não fosso representado.)	v	D. Catherine. (3.ª feira 15 de Outubro.)
1527	<i>Comed. sobre a di- via de Coimbra.</i>	Em Coimbra.	A D. João III.	No regresso de Coimbra.
1527	<i>Tragicomedia pa- toril da Serra da Estralla.</i>	Em Coimbra.	A D. João III.	Pelo Natal.
1527	<i>Nau de Amores.</i>	Em Lisboa.	A D. João III.	Pelo nascimento da Infanta
1527	<i>Auto da Feira.</i>	Em Lisboa.	A D. João III.	D. Brites.
1530	<i>Triunpho de In- verno.</i>	Em Lisboa.	A D. Catherine.	

ANNO	AUTO	LOCAZ DA REPRESENTAÇÃO	DIANTE DE QUIÉM	RON QUÉ MOTIVO
1532	<i>Auto da Lusitania.</i>	Em Alvito,	À D. João III,	Pelo nascimento do Príncipe D. Manoel. (4.ª feira, 1 de Novembro de 1581.) O auto foi no princípio do anno novo.
1533	<i>Romagem de Ag- gravados.</i>	Em Evora,	Ao parto da Rainha D. Catherine,	Nascimento de Dom Phillippe. (3.ª feira, 25 de Maio.)
153?	<i>Dom Duardo.</i>	Não declara,	À D. João III.	Attribui-se no Infante D. Luiz.
1533	<i>Amadis de Gaula.</i>	Em Evora,	"	Nas matinas do Natal.
1534	<i>Auto da Moçina</i>	Em Evora.	"	
	<i>Moudeas.</i>		"	
1534	<i>Auto da Cananéa.</i>	Em Odivellas,	À Abbadeessa D. Vio- lante.	
1536	<i>Floresta de Enga- nos.</i>	Em Evora.	A Dom João III,	Na rubrica diz: «A dorra- deira que fez Gil Vicente.» Circunstância notável! N'este anno da morte de Gil Vicente, estabeleceu-se em Portugal a Inqui- sição, em Evora, sendo o primeiro inquisidor Dom Diogo da Silva, professor de D. João III, o Bispo de Ceuta.

## CAPITULO IV

## Typos e costumes portuguezes dos Autos de Gil Vicente

A verdade nas creações dramaticas. — O genio comicó e o sentimento da justiça. — Os escravos das conquistas de Africa, no seculo xvi, citados nos romances populares. — A Carta de Nicolau Cienardo, confirma os retratos de Gil Vicente. — O typo do Fidalgo pobre, na farça dos *Almocreves* e na de *Quem tem farelos*. — Os amores das escravas. — Miseria dos Ju-dens. — A farça dos *Physicos* lembra o *Malade imaginaire*, de Molière. — Gil Vicente conheceu a *Celestina*, nos typos de Leonor Vaz e Branca Gil. — O Frade palaciano. — Gil Vicente propaga as ideias da Reforma.

A intuição metaphysica da Shakespeare fizera-lhe comprehender as creações dramaticas como o espelho da natureza, *the mirror up to nature*, tão bem definidas na scena II do acto terceiro de *Hamlet*. Gil Vicente não teve tradições no theatro portuguez, como teve Shakespeare, por isso não pôde attingir a perfeição na architectura dos seus Autos; mas a parte philosophica, a linguagem da natureza e da verdade foi-lhes commun pela ubiquidade do genio. Shakespeare depois da leitura dos *Ensaios* de Montaigne, é que se immergiu na profundidade das situações dramaticas; Gil Vicente pertencia á mesma familia de pensadores, dos que arvoram o senso commun e a naturalidade em criterio supremo. A influencia exterior a que obedeceu Shakespeare, em Gil Vicente foi ingénita, e a elle poderiamos com rasão chamar o nosso Montaigne.

Assim como, durante as luctas da edade media, o povo se defendeu sempre contra todos os abusos da autoridade com o espirito da parodia e do grotesco, a mesma corrente se repete no século XVI, na véspera da Reforma, não parcialmente, mas em individualidades distintas. A Rabelais em França, a Skelton na Inglaterra, ao Cavalheiro de Hutten na Alemanha, aos Varões Obscuros da Italia, corresponde em Portugal Gil Vicente. Ele entra n'este côro da grande gargalhada homérica, pela força das circumstâncias; como *mosarabe* é sentimental e apaixonado, lyrico e sonhador; ama os symbolos religiosos, repete todas as lendas, e é a elle que lhe cabe o inaugurar a edade da prosa, o falar a linguagem da burguezia e do senso commum.

Era preciso que se dêsse em Portugal uma grande preversão do senso moral, um grande desenfreamento na hypocrisia monastica, uma degeneração no sangue e caracter nacional, para que elle rompesse com furia, como Juvenal: *nunquamne reponam, vexatus toties?*

Foi este o sentimento que levou Gil Vicente a sair da apathia da nobreza, a que pertencia, para retemperar a alma portugueza secularisando-a; os seus Autos são o espelho da sociedade do século XVI, n'elles se vê o estado dos espiritos, dos costumes, da lingua, da literatura, e da historia politica. Alguns factos nos bastam para pôr isto em evidencia.

Escolheremos de preferencia aquelles de tal forma characteristicos, que foram notados pelos estrangeiros que vieram a Portugal. Admira como, tendo vi-

vido sempre em contacto com os habitos e tendencias nacionaes, teve este senso critico para apodar o lado mau das cousas e impressionar-se dos seus ridiculos, que só a um estranho se tornam mais reparaveis. Em 1534 veiu a Portugal um estrangeiro notavel, representante da erudição dos Paizes Baixos; era o celebre Nicolau Clenardo. Em uma Carta ao seu amigo Latomus, descreve os costumes portuguezes; mas tudo quanto encontra de insólito que o impressiona, vem notado já nos Autos de Gil Vicente. N'essa Carta escripta de Evora, a 26 de Março de 1535, fala da grande quantidade de escravos, que havia em Evora e Lisboa: «Os escravos pullulam por todas os lados. Todo o serviço é feito por negros, e mouros captivos. Ha em Lisboa uma tal quantidade d'essa fazenda, que se acreditaria que excede em numero os portuguezes livres. Encontrareis difficilmente uma casa onde não haja ao menos uma criada d'esta especie. É ella que vae comprar as cousas necessarias, que lava a roupa, limpa as casas, *acarreta a agua* (1) e despeja a certas

(1) Nos romances populares da Beira Baixa, ainda se allude a estes costumes :

Deu sete voltas á céreca  
Sem n'ella poder entrar ;  
Viu lá entrar uma preta  
Que se estava a pentear.

horas as immundicies de todo o genero; em uma palavra, é escrava, e só se distingue pelo vulto, de uma besita de carga. Os mais ricos tem escravos de dois sexos. Ha individuos que não tiram pequeno lucro da venda de jovens escravos, que criam como pombos para levar ao mercado. Longe de se escandalisarem com as travessuras dos seus escravos, vel-os-hiam com alegria tornarem-se animaes de lançamento, porque o fructo segue o ventre, etc.» Mais adiante fala Clenardo da cidade de Evora, que Gil Vicente visitava com frequencia acompanhando a corte: «mas apenas puz pé em Evora, julguei-me transportado a uma cidade do inferno: por toda a parte via negros, raça que me inspira uma tal aversão, que isso bastaria para me fazer abalar.» Na farça do *Clerigo da Beira*, introduz Gil Vicente um preto, grande ladrão; é de notar, que nos romances populares da Beira, ainda se allude ao costume de ter criados pretos. Havia a mania de forçar essa raça escrava e estúpida a professar a religião cathólica, cheia de abstrações e sophismas; Gil Vicente conhecia o contrasenso, e mette na bocca do preto um *padre nosso* e uma *salve-rainha*, estropiados em uma

Quem me dera aqui *meus prelos*,  
Ou meus velozes cavallos, etc.

Ibid. n.º 25, p. 62.

A um *pretinho* que tinha  
Uma lança lhe ha dado.

Ib. p. 63.

giria de quem nada percebe: «*Pato nosso santo Pacéto*, etc.» E: «*Sabe a regina Matho misecoroda nutra d'hum cego savel até que vemos*, etc.»

Esta immensa quantidade de escravos, espalhada pelo reino, veiu a produzir nos costumes uma grande inercia, e como consequencia, uma certa indigencia acobertada com pompas exteriores. Gil Vicente foi o primeiro que notou o typo do Fidalgo pobre na sua Farça dos *Almocreezes*; mas para comprehendêr melhor a grande verdade do typo, vejamos o retrato feito pelo celebre Nicolau Clenardo: «Se quizesse condescender com os costumes do paiz, começaria por sustentar uma mula e quatro lacaios. Mas como seria? jejuando em casa, em quanto brilhava fóra, e teria o pesar de dever mais do que aquillo que poderia pagar. Isto faz-me lembrar um individuo pelo qual julgarei os outros. Aquelle de quem quero esboçar o retrato, andava de rixa com um estrangeiro, creio que francez, que viera para Portugal no tempo de el-rei Dom Manoel, fazendo parte da corte da rainha Leonor. O portuguez levava-lhe a palma pelo fausto exterior, o francez tinha melhor meza. Conhecendo os habitos locaes, e impelido pela curiosidade, procurou déstramente obter o livro onde o seu antagonista registava as suas despezas diárias. Deu com os olhos em cousas bastantes comicas, e totalmente portuguezas. Encotrara para cada dia:

«Quatro ceitis para agua,  
 «Dois reaes para pão,  
 «Um real e meio de rabanetes.

« E como durante toda a semana continuavam estas sumptuosidades, imaginou que o domingo seria destinado a algum banquete menos sóbrio; mas n'esse dia o que viu elle? *Hoje nada, por não haver rabanetes na praça.* Chovem aqui, meu caro Latomus, esses *rappanophagos*, e todavia a maior parte conduz pela rúa, apoz si, maior numero de escravos do que gastam em casas reaes. Ha muitos que não são mais ricos do que eu, e que andam acompanhados de outo creados que sustentam, não direi á custa de um abundante alimento, mas pela fome e outros meios, que sou demasiadamente estúpido para aprender nunca em dias de minha vida. Afinal, não é custoso recrutar uma turba inutil de servidores, porque esta gente tudo prefe á fadiga de tomar qualquer profissão. Mas para que serve um tal respeito? Vou-me explicar: se os tratantes são de uma formal priguiça, qualquer d'elles emprega-se em alguma cousa: dôis caminham adiante, o terceiro traz o chapeo, o quarto o capote, se por acaso chove, o quinto pega na rédea da vossa cavagadura, o sexto apodera-se dos vossos sapatos de seda, o septimo de uma escova, o oitavo mune-se de um panno de linho para limpar o suor do cavallo, enquanto o seu amo ouve missa, ou conversa com um amigo. O nono offerecer-vos-ha um pente para alisar os cabellos, se tendes de cumprimentar alguem de importancia. Nada digo que não tenha visto por meus proprios olhos. Com similhantes costumes pensaes acaso, que alguem, gerado de paes livres, se decida a dedicar-se a qualquer genero de trabalho? »

No argumento da Farça dos *Almocreves*, diz Gil Vicente: «*O fundamento d'esta farça he, que hum Fidalgo de muito pouca renda usava muito estado, e tinha capellão seu, e ourives seu, e outros oficiaes, aos quaes nunca pagava, etc.*» Esta farça é de 1526, e a Carta de Clenardo de 1535. Primeiramente vem o Capellão pedir os seus ordenados ao Fidalgo, que o embala com boas promessas de o arranjar para Capellão do rei ou da rainha. Já desilludido, o faminto Capellão diz-lhe:

E vos fazeis foliadas  
E não pagaes ó gaitero ?  
Isso são balcarriadas,  
Se vossas mercês não hão  
Cordel para tantos nós,  
Vivei vós áquem de vós,  
E não compreis gavião  
Pois que não tendes piós.  
Trazéis seis moças de pé  
E acrecentai'l-os a capa,  
Com'o rei, e por mercê  
Não tendo ss terras do Papa,  
Nem os tratos de Guiné,  
Antes vossa renda encurta  
Como os pannos de Alcobaça.

Responde o Fidalgo :

Todo o fidalgo de raça  
Em que a renda seja curta  
He por força que isso faça.

Apoz o Capellão vem o Ourives pedir o pagamento de um saleiro que fez ; chega tambem um Almocreve, um Pagem, e todos vão pagos com vento. A farça dos

*Almocreves* foi representada em Coimbra, em 1526. Esta critica aos fidalgos pobres, que apresentavam um grande estado, não escapou ao douto Sá de Miranda na sua Epistola a Pero Carvalho, escripta por este tempo tambem em Coimbra. (1) No *Fidalgo Aprendiz*, de D. Francisco Manoel de Mello, Gil Cogominho é ainda o mesmo typo do *rappanophago* portuguez, como vimos descripto na Carta de Clenardo. O fidalgo pobre, de Gil Vicente, é aquelle que Sá de Miranda na citada Epistola descreve vivendo á custa dos habitantes de Coimbra, mas dizendo mal da terra e suspirando sempre pela corte de Almeirim; este mesmo typo, no reinado de Dom João IV, quer comprazer com os usos italianos e franceses da corte, e sobre a sua grande indigencia enfatuada dá-se ao ridiculo de querer aprender a dançar a *pareana* e a *gallarda*, que andavam na moda. Em um seculo os costumes portuguezes não variaram; é por isso que o theatro tambem apresenta certa pobreza de typos. E que ficámos nós sendo até hoje, no meio das transformações sociaes da Europa, sem industria e sem aspirações, senão o mesmo Fidalgo pobre?

Apezar da rigidez do seu catholicismo, a mocidade portugueza, no seculo XVI, levava uma vida dissipada. Na sua Carta, escripta em 1535, dizia Clenardo: «Venus, em toda a Hespanha, parece-me merecer o nome de Publica, exactamente como outr'ora em Thebas; e

(1) Desenvolvido na *Vida de Sá de Miranda*, cap. II.

isto é mórmente em Portugal, onde é uma raridade vêr um mancebo contrahir uma ligação legitima. Em vista d'esta revelação do observador estrangeiro, comprehende-se o typo do Escudeiro da farça de *Quem tem farellos?* que anda sempre namorando por becos e esquinas, especie de Dom João esfaimado. O escudeiro apaixonado e cantador de trovas de cancioneiro, é uma segunda feição do typo do Fidalgo pobre. Abre a scena, com o dialogo de dois moços de esporas, que andam a comprar farellos :

- ORDONHO : Como te vás, companero ?  
 APARIÇO : S'eu moro c'hum Escudeiro,  
               Como me pode a mi ir bem ?  
 ORD. : Quien es tu amo ? di, hermano !  
 AP. : E' o demo que me touse :  
       Morremos ambos de fome  
       E de lazeira todo o anno.  
 ORD. : Con quien vive ?  
 AP. : Que sei eu ?  
       Vive assi per hi pellado,  
       Como podengo escaldado.  
 ORD. : De que sirve ?  
 AP. : De sandeu.  
       Pentear e jejuar,  
       Todo o dia sem comer,  
       Cantar e sempre fanger,  
       Suspitar e bocejar.  
       Sempre anda falando só,  
       Faz unhas trovas tão frias.
- . . . . .
- Tres annos ha que sou seu  
 E nunca lhe vi cruzado ;  
 Mas segundo nós gastamos  
 Um testão nos dura um mez.

Bastantes vezes se aproveita Gil Vicente das su-

perstições populares, ora recitando em cena os ensalmos, ora pedindo benevolencia para as feiticeiras, que então eram queimadas em Hespanha, ora retratando o typo da alcoviteira, como na *Comedia do Viuço*; esta ordem de observações foi aprendida por Gil Vicente da celebre comedia da *Celestina*, bantante conhecida em Portugal, citada por João de Barros, por Jorge Ferreira de Vasconcellos e por Camões. Gil Vicente embora não a cite, conheceria a *Celestina* por qualquer das edições de Salamanca, de 1500, ou de Sevilha, de 1501. Durante a vida de Gil Vicente, fizeram-se nove edições d'esta protentosa comedia, fonte d'onde se derivou todo o theatro nacional da Peninsula.

A Farça chamada *Auto da India*, mostra as peripécias que se davam na classe baixa; que recursos cômicos não tira da partida dos galeões para o Oriente! N'esta farça resume elle o argumento: « Foi fundada sobre que uma mulber, estando já embarcado para a India seu marido, lhe vieram dizer que estava desaviado, e que já não ia; e ella de pezar está chorando. » Que malicia no dialogo da ama com a moça :

AMA : Quem se vê moça e formosa  
 Esperar pola ira má.  
 Hi se vai elle a pescar  
 Meia legoa pelo mar,  
 Isto bem o sabes tu ;  
 Quanté mais a Calecut !  
 Quem ha tanto d'esperar ?  
 .....  
 Partem em Maio d'aqui,  
 Quando o sangue novo atiça...

No entanto está a Ama com um rascão, chamado Lemos, e manda a moça fóra comprar de comer. De repente acode a moça esbaforida, contando que vira o marido da Ama, que era chegado da India; esta fica enfurecida e tem logo uma ideia luminosa :

Quebra-me aquellas tigellas  
E trez ou quatro panellas,  
Que não ache que comer.  
Que chegada, e que prazer!  
Fecha-me aquellas janellas.  
Deita essa carne a esses gatos,  
Desfaze toda essa cama.

Entra pouco depois o marido, e ella diz :

E eu oh quanto chorei,  
Quando a armada foi de cá!  
E quando vi desferir,  
Que começaste de partir,  
Jesu! eu fiquei finada;  
Tres dias não comi nada,  
A alma se me queria sair.

N'esta farça, Gil Vicente não incita a jocosidade com palavras desenvoltas; é um perfeito Molière, comprehende profundamente o coração humano, e segue as mais desencontradas paixões com uma logica fatal. Tambem na farça de *Inez Pereira*, um marido ruim morre a sete leguas de Arzilla, e a mulher, que receia va tornar-lhe a cair nas mãos, casa com um lórpa, sobre quem se vinga da vida passada.

A grande quantidade de pretas escravas que faziam de criadas em todas as casas do reino, além da

desenvoltura notada por Clenardo, tambem dava causa a uma grande perversão nos costumes e decadencia da raça. Antes de Camões celebrar uns amores com a *Barbara escrava*, já conta Gil Vicente na farça do *Juiz da Beira* estes amores de um escudeiro :

Eu andava naminhado  
De uma moça *pretinha*,  
Muito galante Mourinha,  
Um ferretinho delgado,  
Oh quanta graça que tinha !  
Então amores de Moura,  
Já sabéis o fogo vivo,  
Ella captiva, eu captivo :  
Ora que má morte moura,  
Se ha hí mal tão esquivo.

No prologo do *Auto da Luzitânia*, representado em 1532, descreve Gil Vicente a vida intima dos Judeus em Portugal ; é um quadro de interior, mas defumado e triste, com um certo vazio de morte. N'esse prologo refere-se ao costume das danças judengas, exigidas dos Judeus como serviço feudal. É por occasião do nascimento do príncipe Dom Manoel ; os judeus ajuntam-se para convencionarem os festejos que hão de fazer :

Fallemos tu e eu sós.  
Que invenção faremos nós,  
N'um Aito bem acordado,  
Que tenha ave e piões ?  
Que *folias*, já são frias,  
E as *pellas*, as mais d'ellas,  
E os *touros*  
Matarão um mista-moíros,

\*

E a ussa já não se usa,  
E a festa não se escusa,  
Pois andamos nos peloiros.

Tambem na farça de *Inez Pereira*, a rica e comerciante classe dos judeus, está reduzida a um estado miseravel; aí aparecem dois judeus, Latão e Vidal, que vivem do officio de casamenteiros. No entanto a Hollanda ia prosperando com as consequencias da estupidez de Dom Manoel.

De proposito, Gil Vicente, quando mette em scena os Judeus, é sempre sem importancia, para não exaltar mais odios contra a sua crença e invejas contra os seus captaes. Pelo contrario, João de Barros, na *Ropica pneuma*, descreve o Judeu como um explorador ávido de todos os imperios, como planta parasita que deve de ser queimada: « Depois que Tito e Vespasiano totalmente destruiram sua cidade, aconteceu-lhes como aos Troianos, que a causa da sua destruição foy pera maior sua gloria e imperio, porque estando em Troya eram senhores do seu, e depois foram senhores do mundo: assy estes derramados per elle, nam como povo desprezado, mas como planta digna de ser plantada em toda a terra, foram recolhidos em populosas cidades e os principes d'ellas os plantaram na parte mais segura de perigos, por serem arvores que dam saborosos fructos de rendimentos. D'onde vem serem mui guardados e favorecidos de leis e armas, porque os povos travessos não lhe comam algum pômo de bom sabor. E posto que de todos sejam zombados, possuem

a grossura da terra, onde vivem, mais folgadamente que os naturaes; porque nam lavram, nem plantam, nem edificam, nem pelejam, nem acceptam officio sem engano. E com esta ociosidade corporal n'elles se acha mando, honra, favor e dinheiro: sem perigo das vidas, sem quebra de suas honras, sem trabalho de membros, sómente com um andar meudo e apressado, que ganha os fructos de todos os trabalhos alheos. » (1) Qual veria o Judeu com mais philosophia, o historiador ou o poeta? *Zombado de todos*, como diz João de Barros, só Gil Vicente, que zombou de tudo, não tem alma para ferir o inerme e perseguido Judeu.

A representação da tragicomedia das *Côrtes de Júpiter*, na partida da infanta Dona Beatriz para Saboya, deu á festa do paço um colorido de saudade, augmentado pelas doces lendas do amor de Bernardim Ribeiro. Conhecemos a infanta por estas tradições poeticas; os historiadores estrangeiros fazem d'ella um retrato muito differente, de uma hombridade taciturna que só as pessoas estupidas sustentam. Transcrevemos esse retrato, para que se veja em que meio e para quem, Gil Vicente despendeu as mais bellas flores da sua alma. Spon, na *Historia de Genova*, descreve-nos assim a recepção da Duqueza de Saboya, a infanta Dona Beatriz: «A mocidade da cidade estava lepidamente vestida de damasco e de tela de prata, armados cada um de uma lança na mão. O que se achou

(1) *Ropica*, edição de 1869, p. 181.

de mais galante foi uma companhia de amazonas, que eram mulheres soberbamente vestidas, arregaçadas até ao joelho, tendo na direita um dardo, e na esquerda um pequeno escudo prateado. A que as commandava era uma hespanhola, mulher de Francisco de S. Miguel, senhor de Avouilly, a qual devia fazer o cumprimento, em sua lingua, á duqueza. A porta-bandeira era uma grande e bella mulher, filha de um boticario chamado o Gram Jacques, a qual floreava a bandeira tão galhardamente como um alferes.

«A entrada foi da seguinte maneira: A Duqueza passou á quem da ponte d'Arve sobre um carro de triumpho, puchado a quatro cavallos cobertos de ouro e de pedrarias que deslumbravam os olhos. O Duque, seu marido, seguia, montado em uma mula, com o Abbade de Boumonte e um de seus escudeiros, todos trez egualmente vestidos, com mantos cinzentos e capuzes. A duqueza tendo passado a ponte, encontrou primeiramente as amazonas, cuja capitanea lhe apresentou um soneto em hespanhol com elogios, titulos soberbos e offertas por parte da cidade; a Duqueza não agradeceu, e nem se dignou mesmo olhar para as amazonas. Os homens vieram depois recebel-a, e tambem não lhes fez melhor acolhimento, com que os burguezes ficaram muito indignados, dizendo que não faziam estas honras por dever, como subditos, mas por affeição, como amigos. Pelo contrario, a Duqueza que era Portugueza, mostrava que os não tinha a elles só por subditos, mas por escravos, á maneira dos portu-

guezes. Houve alguns que aconselharam de ir escangalhar os theatros e palanques que se lhe tinha preparados, como se ella não gostasse d'elles. Fazia-se melhor, diziam outros, empregar o dinheiro que se despende em honrar o Duque e a sua nova esposa em fortificar a cidade e a fazel-os ficar da parte de fóra, e não attrahil-os ali, para serem feridos com as suas proprias armas.

« Apesar de tudo a festa proseguiu, acompanharam-os nas ruas cheias de gente, com concertos e outros signaes de alegria. Desculpavam a soberba da Duqueza dizendo: *Que eram os costumes de Portugal.* Ella deu um apparatoso festim ás damas, seguido de bailes, de mascaradas e de comedias; de sorte que desde o tempo do duque Philibert, não se tinham divertido tanto. Fizeram torneios e os mancebos da cidade mostraram-se tão apóstos como os palacianos. Emfim, durante este anno não se tratou mais do que divertir o duque e a duqueza, ministrando-lhes a elles e ao seu séquito viveres e moveis para o necessario e para o recreio. Pôde-se mesmo dizer, que eram mais obedecidos em Genova por cortezia, de que em Chambery por obrigação.» (1) Foi a esta duqueza, e em uma corte aonde prevaleciam os costumes que a tornavam odiosa no estrangeiro, que Gil Vicente escreveu, e deu vida ao theatro portuguez.

Para se vêr os typos que Gil Vicente retratou na

(1) Spon, *Hist. de Genève*, t. I, p. 352.

sua farça dos *Physicos*, basta notar que a Medicina portugueza do seculo XVI, ainda influenciada pela escola arabe que já estava banida da Europa, prevalecia em Portugal, não limitada já ao empirismo, mas às práticas supersticiosas da astrologia judiciária. Na farça dos *Physicos*, Gil Vicente antecede Molière; a verdade dos seus retratos comprova-se com esta descrição do seu contemporâneo João de Barros, na *Ropica pneuma*: «Sómente por causa da Medicina ouvi alguns livros de Aristoteles com a primeira e segunda parte do Avicena: e logo me dei à prática, tomando primeiro esta. Se me achava entre médicos de língua-gem falava latim, e outros latinos em grego huns versos de Homero, que trazia decorados: com que nam ousavam de me responder; cuidando serem autoridades originaes de Galeno ou Diescórides. E com esta sagacidade, quando nos ajuntavamos vinte e trinta em conselho de huma effímera d'algum príncipe, todos à huma voz se hiam com a minha: porque também andava eu para isso autorizado com a minha beca de veludo, e par de anéis com suas torquezas às quedas da mula: e a qualquer propósito alegava com os *aphorismos* de Ipocras e *Trezentas* de João de Mena. Isto sómente bastava para ser médico de um rei, quanto mais de huma cidade populosa, onde se acham muitas vidas para fazer experiências e ser bom pratico.» (1) João de Barros traçará este retrato dos médicos do

(1) Op. cit., p. 87, edição de 1869.

seculo XVI no tempo da peste em 1531. Gil Vicente, que divertia a corte quando as grandes pestes da Europa invadiam Portugal, teve bastante razão para cobrir de ridículo este tipo do *Physico*, na sua inimitável farça; elle não inventava, copiava o natural. Com que empáfia o Physico Torres diz á cabeceira do Clerigo doente de amores:

Mas hade saber quem curar  
 Os passos que dā uma estrella,  
 E hade sangrar por ella  
 E hade saber julgar  
 As aguas n'uma panella.  
 E hade saber proporções  
 No pulso se é ternario,  
 Se altera, se he binario,  
 E saber quantas lições  
 Deu Plotomeu a el-rei Dário.  
 E quem isto não souber  
 Vá-se beber d'isso mesmo:  
 E mestre Nicolau quer,  
 E outros curar a esmo!

Outro Physico, Mestre Fernando, fala assim ao doente:

Dizem os nossos doutores  
 Ouvil-o? ouvis que vos digo?  
*Nou est bona purgatio, amigo,*  
*Illa qui incipit cum dolores.*  
 Porque traz flema consigo.  
*E illa qui incipit cum tarantran,*  
*Quia translarum est.*  
 Ouvil-o? De physico sou eu mestre,  
 Mais que de sulurgião, etc.

De todas as fórmas da arte da litteratura portu-

gueza, é o theatro a unica que se inspira do grande movimento intellectual e moral do seculo XVI. Homem de genio, Gil Vicente não escrevia sómente para divertir reis fanaticos, quando proclamava em scena as fecundas ideias da Reforma. Assistindo á renovação da sua época, vendo a imprensa, a navegação, a industria e a burguezia tomarem de dia para dia um desenvolvimento que ia transformando a organisação social da Europa, elle sente que em Portugal é necessário implantar esse espirito da secularisacão e do individualismo, para que se não extinga de todo a raça dos Mosarabes. A primeira vez que elle proclamou o verbo da Reforma foi em 1506, onze annos antes do primeiro grito de Luthero. Em 1506 recitou Gil Vicente o celebre Sermão em verso, pelo nascimento do Infante D. Luiz em Abrantes. Ái diz :

No quiero deciros las opiniones

Ni alegar texto antigo ó moderno

Si el Papa si puede dar tantos perdones ?

Ni el precito que está condenado

Nel saber divino si tiene alvedrio,

Ni disputar se el Romano Papado

Tiene poderio en el Purgatorio.

Gil Vicente deve ser considerado como um precursor da Reforma; em 1506, entrava Luthero no mais alto grau do seu fervor religioso, ainda não tinha ido a Roma ver como Leão x se gabava de explorar a fábula de Christo. Portanto estas ideias são um echo das

doutrinas de João Hus, e foi Gil Vicente uma das primeiras aguias que renasceu das suas cinzas. João Hus adherira às quarenta e cinco proposições de Wiclef, e entre elles ha uma sustentada por Gil Vicente, na tragicomedia *Exortação de guerra*, representada em 1513, quatro annos antes de começar a Reforma: « Sustenta que é contra a Escriptura que os ecclesiasticos possuam bens como proprios. — Não quer que haja frades mendicantes. » Durante o periodo do maior trabalho de Gil Vicente, rebentaram na Alemanha e na Europa inteira as luctas da liberdade de consciencia, e da secularisacão da sociedade. Todos os nossos escriptores contemporaneos maldisseram a Reforma; o nosso João de Barros, em 1531, na sua *Ropica pneuma*, considerava esse movimento brilhante ainda como o papa Leão X, uma altercação de frades. Só Gil Vicente comprehendeu o espirito novo, mas bem cedo viu a intolerancia monastica repellir-o de Portugal com as fogueiras da Inquisição.

Foi em 1517, que Luthero levantou o primeiro grito da consciencia contra a simonia do papa que andava a negociar com os dominicanos a venda das Indulgencias, para acabar com esse dinheiro a sumptuosa basilica de Sam Pedro. Quando Gil Vicente escreveu o seu *Auto da Feira*, em 1527, já a Reforma estava consolidada, já se tinham passado as Dietas de Worms, de Nuremberg e de Shira. No *Auto da Feira*, ou a satyra da Simonia, com que fervor religioso diz o poeta:

Á feira, á feira, egrejas, mosteiros.  
 Pastores das almas, Papas adormidos ;  
 Comprae aqui pannos, mudae os vestidos,  
 Buscae as çamarras dos outros primeiros  
 Os antecessores.  
 Feirae o carão que trazeis dourado ;  
 Oh Presidentes do crucificado, etc.

O Diabo é que fala n'este auto a linguagem do  
 senso commun :

E se o que quizer bispar  
 Ha mister hypocrisia,  
 E com ella quer caçar ;  
 Tendo eu tanta em porfia  
 Porque lha heide negar ?

Oh Roma, sempre vi lá  
 Que matas peccados cá,  
 E leixas viver os teus.  
 E não te corras de mi :  
 Mas com teu poder fecundo  
 Assolves a todo o mundo,  
 E não te lembras de ti  
 Nem vês que te vás ao fundo.

Em 1525, Luthero casou com Catherina Bore, e a este proposito dizia: « Segundo uns, commeti um acto que me deve tornar desprezivel ; comtudo tenho a segurança de ter feito o regosijo dos anjos e o dësespero dos demonios. Pareceu-me conveniente confirmar pelo meu exemplo a doutrina que ensinei; » etc. Na tragicoedia *Fragoa de Amor*, representada n'este mesmo anno, Gil Vicente já allude a este facto; é só confrontando os successos do tempo, que se comprehendem es-

tes versos do Frade que vem á Fragoa de Amor para ser desfradado :

Aborrece-me a corda,  
O capello e o cordão,  
O habito e a feição,  
E a vespera e a noa,  
E a missa e o sermão.

Parece-me bem jogar,  
Parece-me bem dizer :  
— Vae chamar minha mulher,  
Que me faça de jantar,  
Isto, eramá, he viver.

Em 1526, escreveu o *Clerigo da Beira*, que é um padre que anda á caça e resa matinas com os filhos.

Em 1532 deu-se o triumpho completo e formal da Reforma, triumphára o sensu communum; em 1533, representou Gil Vicente a *Romagem de Aggravados*, em que introduz Frei Paço, a personificação do clero ambicioso que dominava o espírito do monarca, e que impediu por todos os meios infames a entrada das novas ideias. Guerras immensas varreram a Europa em consequencia das transformações políticas que a Reforma produziu; só a Península permanecem estavel, hirta diante das fogueiras do Santo Ofício, em Espanha, como traça política para conservar a paz interna, durante a guerra dos Paizes-Baixos; em Portugal, apenas como um arrastamento de um fanatismo cego.

## CAPITULO V

## Gil Vicente conhecido fóra de Portugal

Seria Gil Vicente conhecido em Roma em 1514, no tempo da embaixada de Tristão da Cunha? — O *Auto da Lusitania* representado em Bruxellas diante do Embaixador D. Pedro de Mascarenhas, em 1532: Assistem a elle André de Resende e Damião de Goes. — Falaria Damião de Goes a Erasmo ácerca de Gil Vicente? — Ticknor, sustenta que Lope de Vega imitou o *Auto da Barca do Inferno*, na sua *Viaje del Alma*. — Calderon imita Gil Vicente no auto sacramental *El Lirio y la Azucena*.

Logo depois da primeira manifestação do seu gênio dramático, teve Gil Vicente uma terrível concorrência com o renascimento do *theatro classico* na Europa; 1528, e 1535 são as duas datas em que Jorge Ferreira e Sá de Miranda tentaram introduzir a comédia de Terencio, adoptando a linguagem em prosa.

Gil Vicente tinha dotes eminentemente superiores que o tornavam invencível: o instineto da observação, o sentimento lyrico, a inspiração comica, e mais do que tudo a alma do seu seculo, que, no meio do fanatismo da sociedade portugueza, fazia com que insensivelmente proclamassem as ideias da Reforma. Quando D. Manoel mandou a sua embaixada ao Papa Leão x, com as páreas da India, na corte de Roma representou Bartholomeu Torres de Naharro uma comédia allegórica, *Trofea*, em honra do Monarca portuguez.

Em 1514, tempo da embaixada, tinha Gil Vicente representado já então treze comedias, autos, e farças.

Era o bastante para que citassem o seu nome em Roma, na corte do opulento Leão x, que se vangloriava de ter os espectáculos de Bartholomeu Torres de Naharro. Quatro annos antes da sua morte, isto é em 1532, o embaixador Pedro de Mascarenhas, nas festas que deu em Bruxellas pelo nascimento do Infante D. Manoel, que morreu de tenra edade, mandou representar o *Auto da Lusitania*, n'este mesmo anno desempenhado em Alvito ou Lisboa por Gil Vicente.

Das festas sumptuosissimas de Bruxellas André de Resende nos deixou uma longa descripção em verso.

De toda a descripção a parte mais importante é a que trata da noticia curiosissima, que ai nos dá de um Auto de Gil Vicente, representado no fim dos festejos:

Cunctorum heinc acta e magno comoedia plausu,  
 Quam Lusitana Gillo auctor, et actor, in aula  
 Egerat ante, dicax, atque inter vera facetus.  
 Gillo, jocis levibus doctus perstringere mores,  
 Qui si non lingua componeret omni vulgi,  
 Et potius Latia, non Graecia docta Menandrum  
 Ante suum ferret, nec tam Romana theatra,  
 Plautinosve saleis, lepidi vel scripta Terenti  
 Jactarent, tanto nam Gillo praeiret ntriusque,  
 Quanto illi reliquis inter qui pulpita rore  
 Oblita Corycio, digitum meruere faventem.

N'esta passagem, André de Resende, que conhecia pessoalmente Gil Vicente, nol-o dá como o proprio actor das suas comedias; o Auto representado em Bruxellas já havia sido representado em Lisboa, por

isso diz *egerat ante*. André de Resende elogia o poeta, como um dos poucos que n'este tempo lhe fazia justiça, mas lamenta o não ter elle abandonado a língua portugueza, para escrever em latim e vir a ser um Terencio, um Plauto, e pôr para o canto o proprio Menandro! Até aonde chega a intolerancia classica, que queria perverter o genio mais nacional, que temos tido! Resende n'esta descripção, diz-nos a hora em que se acabou o espectaculo:

Tertia defessis lux absumenda ministris  
 Extulit alma caput, cuncti revocantur in aedeis,  
 At que diem impendunt epulis, fine inque sub ipsum  
 Legatus placido ore docens, et laetus honore  
 Ingenti celebrasse diem natalis herilis  
 Nobilib. fando grates agit, omnibus aquas. (1)

A estas festas tambem se achou presente Damião de Goes:

At Lusitana testi de pube ministri  
 Quinquaginta, omnes generoso sanguine creti  
 Circum aderant, quorum primi *Damianus*.....

Seria talvez por este tempo que Erasmo tomaria conhecimento do genio de Gil Vicente, elle que estava como uma atalaya, observando com a sua critica inflexivel o movimento intellectual da Europa. Por aqui

(1) Genethliacon Principis Luxitani, ut in Gallia Belgica celebratum est, a viro clariss. D. Petro Mascaregna, regio legato, Mense Decembri, MDXXXII. Joannes Baptista Phaelius Bononienses Bononiae impressit Anno Incarnationis Domini-  
 cae, MDXXXIII. Mense Januario. Fol. 19. v., não numerada.

vêmos que Gil Vicente, que conheceu e tratou de perto com os dois Resendes, Garcia e André, também foi conhecido por Damião de Goes, espírito da tempra de Erasmo e seu familiar.

A fama do poeta crescia de dia para dia, como se descobre pela guerra acintosa que lhe faziam o clero e os poetas da escola culta italiana. Verdadeiro homem de gênio, não compreendido, as suas ficções cômicas apesar de serem ideadas para divertirem uma corte decadente, encerravam o sentimento profundo de justiça que ateou na Europa a Reforma. Nem de outro modo se comprehende a anedocta contada por Barbosa Machado, na *Biblioteca Lusitana*, onde diz que o celebre crítico Erasmo se deliciava com a leitura de Gil Vicente, e que para melhor o comprehendêr apprendera a língua portuguesa. Ainda que tomassemos este facto como uma lenda tradicional, encerrava para nós a homogeneidade d'aqueles dois espíritos que trabalharam para secularizar a sociedade. Para a Alemanha se estendeu também a fama de Gil Vicente. O conhecimento que Erasmo poderia ter das obras de Gil Vicente, ser-lhe-hia dado pelos Judeus portugueses que haviam emigrado para a Holanda, e que para ali se acolhiam a cada nova perseguição dos imbecis monarcas portugueses, ou melhor, pelas conversas com Damião de Goes, *inter pocula*.

Os exemplares das obras de Gil Vicente que sairam de Portugal em 1562, seriam também levados pelos Judeus portugueses que acharam n'ele sempre um hu-

mano defensor. A esta circumstancia se deve o ter-se encontrado na Bibliotheca de Goethingue o unico exemplar conhecido da primeira edição, ainda não deturpada pelo Santo Officio. Ticknor, na *Historia da Literatura española*, cita o *Auto da Fé*, desempenhado por Gil Vicente em 1504, como tendo sido representado com algumas modificações em Hespanha, em uma das Procissões de Corpus Christi de Madrid, no tempo de Calderon. (1)

Tendo escripto na lingua portugueza e hespanhola, Gil Vicente estava destinado a exercer uma influencia litteraria no theatro d'estes dois povos; a escola de Gil Vicente em Portugal foi extensa, mas sempre combatida, nunca apresentou um genio que o excedesse.

Em Hespanha não aconteceu assim. Lope de Vega, o maior escriptor dramatico dos tempos modernos, conheceu o theatro de Gil Vicente, e d'elle se aproveitou nas suas primeiras composições. Na novella que se intitula *Peregrino en su Patria*, traz Lope de Vega um auto sacramental, no primeiro livro, a que deu o titulo de *Viaje del Alma*, que é imitação dos Autos das *Barcas do Inferno, do Purgatorio e do Paraíso*, representadas por Gil Vicente de 1517 a 1519. Para tratar com mais independencia este assumpto nacional, preferimos extractar para aqui a opinião de Jorge Ticknor:

(1) *Hist. cap. xiv, fine.*

«Os tres Autos das tres *Barcas*, que transportam as almas para o Inferno, Purgatorio e Paraíso, deram evidentemente a Lope de Vega a ideia e os materiaes de uma das suas primeiras comedias moraes.» (1) Em nota desenvolve explicitamente esta asserção: «A comedia moral de Lope de Vega, cuja ideia parece tirada d'estes Autos, tem por título *Viaje del Alma*, e se acha no primeiro livro do *Peregrino en su Patria*. O começo da comedia de Gil Vicente assemelha-se singularmente aos preparativos da viagem que faz o Demônio em Lope. Além disso, a ideia geral das duas fábulas é quasi a mesma.» Lope de Vega, como verdadeiramente fecundo e creador, aproveitou-se simplesmente da ideia, dando-lhe uma forma original e mais perfeita; os diferentes personagens de Gil Vicente, foram por Lope de Vega personificados na Alma, e o Diabo, que nas *Barcas* trabalha só, aqui é ajudado pela Memoria, pelo Apetite, pelos Vicios, etc. O estribilho para dar à vela lembra a forma lírica usada por Gil Vicente; a decoração é também o que revela que Lope de Vega conheceu os velhos Autos portuguezes. No *Auto da Barca da Glória*, traz Gil Vicente esta rubrica: «...os anjos defferem a vela, em que está o crucifixo pintado....» No final do Auto de Lope de Vega o mastro da nave da Penitencia é uma cruz, cujos aparelhos eram os cravos, a lança, a esponja, a escada e os açoutes. Na *Barca* de Gil Vicente aparece um papa; no

(1) Id. ibid.

\*

Auto de Lope de Vega, vae ao timão o Papa que então regia a egreja.

No Auto portuguez, vem Christo da Ressurreição e é quem comanda a *Barca*. No Auto de Lope também acontece o mesmo, como se vê por esta rubrica: «*Christo em pessoa, como mestre da Nave, com alguns anjos como officiaes d'ella.*» (1) Finalmente o sentimento geral da *Viaje del Alma*, mostra mais do que a homogeneidade de crença, o conhecimento de um modelo d'onde foi tirada a primeira impressão.

Apezar da vastidão da intelligencia creadora de Lope de Vega, os tres Autos de Gil Vicente levam-lhe vantagem. Ponhâmos de parte a invenção, porque os symbolos christãos tirados do navio pertencem aos primeiros séculos da egreja. Tambem nas miniaturas da edade media a Cruz serve de mastro ao Navio; em um Mosaico de Giotto no Vaticano, a egreja é representada na forma de um navio que leva Christo por Piloto. (2) Lope de Vega não fez mais do que desenvolver o symbolo por continuadas allegorias. Em Gil Vicente encontra-se mais do que a tradição popular do christianismo, transparece o espirito critico da Renascença e da Reforma, que o genio sombrio hespanhol abafou em Lope de Vega. No sentimento lyrico, o velho dramaturgo não foi excedido. Tendo recebido de

(1) *Peregrino en su Patria*, pag. 97, ed. de Sevilha, 1604.

(2) Alfred Maury, *Essai sur les légendes pieuses au moyen age*, p. 103, n. 1.

Hespanha as primeiras inspirações das Eclogas de Juan de la Eneina, se é que, na falta dos factos, se deve repetir o que disse Garcia de Resende que Gil Vicente ridicularisava, e não da velha comedia francesa, pagámos bem esse primeiro impulso da arte scénica, dando elemento para a formação de Lope de Vega. O author da *Dorothea* e das mil e quinhentas comedias que ainda hoje são a maravilha do theatro europeu, deve considerar-se como o primeiro discípulo do mal compensado poeta portuguez.

Ticknor tambem cita o fecundo e catholico Calderon, como imitador de Gil Vicente, mas sem precisar os factos: «por ultimo, o Auto em que a Fé declara e explica aos pastores a origem e mysterios do Christianismo, poderá mui bem ter servido, ligeiramente alterado, para o Auto composto por Calderon de la Barca para uma procissão de Corpus Christi em Madrid.» (1) O Auto a que Ticknor allude, é o que se intitula *El lirio y la Azuzena*, escripto para a festa de Corpus no anno de 1660, em que tomava como motivo o tratado de paz e casamento da infanta D. Maria Thereza. (2)

Na Loa é aonde Calderon se aproxima bastante da ideia de Gil Vicente; ali se trata da exposição dos mysterios da transubstanciação, mas sem o lyrismo mystico do nosso poeta; no Auto do *Lirio e a Azeucena*, tambem apparece em scena uma barea, viendo-se

(1) *Historia de la Literatura española*, t. I, esp. xiv, p. 306.

(2) *Autos Sacramentales*, Part. III, p. 115, edição de 1717.

*en ella la Gracia y el Rey;* todas estas circunstancias dão grandes visos de verdade à hypothese de Ticknor.

Mas por estas duas leves imitações de Gil Vicente feitas pelos dois genios dramaticos mais ferteis de Hespanha, temos de soffrer dois seculos de esterilidade, extinguindo-se totalmente o theatro portuguez no seculo XVII, desapparecendo completamente os actores portuguezes, escripturando-se sómente actores hespanhóes para virem animar a especulação caritativa dos *Pateos das Comedias*.

Depois de ter exposto como os estrangeiros soubiram admirar Gil Vicente, vejamos se os elementos nacionaes que introduziu nos seus Autos chegaram a formar uma eschola dramatica. O verso de redondilha, regeitado pela Eschola classica que impoz a comedia em prosa, é um dos caracteres exteriores por onde se conhece a eschola de Gil Vicente; os typos nacionaes e a forma hieratica são já uma feição mais intima. São numerosos os poetas que continuaram a tradição, alguns d'elles, astros de primeira grandeza, como Luiz de Camões; mas nenhum até ao seculo XIX foi mais fecundo, mais engracado, mais lyrico, nem teve influencia ou missão mais salutar; nenhum concentrou em si tanto tanto o genio nacional, a ponto de vêrmos nas suas obras o espelho da sociedade portugueza do seculo XVI.

## LIVRO II

### ESCHOLA DE GIL VICENTE

Homem verdadeiramente de genio, tendo comprehendido o seu seculo, e as necessidades moraes da sociedade portugueza, servindo-se da arte para apostolar a sua ideia, Gil Vicente foi durante a vida combatido por dois principios aueroritarios e intolerantes, o catholicismo e a cultura classica. A sua obra apesar de brillante estava destinada a morrer com elle. Assim aconteceria se a impressão que deixou não fosse profunda. Nas terras aonde ia, deixava o rasto da sua luz; ficava o germen para florir de futuro. Representou bastantes vezes em Evora, a cidade da erudição, e de Evora saem o poeta hieratico Affonso Alvares e os dois irmãos Antonio Ribeiro Chiado e Jeronymo Ribeiro; trabalha em Santarem na composição dos seus

Autos e ai se revela o talento de Antonio Prestes, que ja recolhera a tradição do mestre. Acompanhando a corte para Coimbra, distrahindo-a ali durante o terror das grandes pestes, é em Coimbra que se exercita pela priimeira vez o talento comic e profundamente popular de Jorge Ferreira de Vasconcellos, na sua *Eufrosina*, escripta ao pé dos verdes sinceiraes em 1527. Seria por ventura em Lisboa, antes de 1536, que Luiz de Camões recebeu as primeiras impressões dramaticas do theatro de Gil Vicente, por isso que mais tarde cursando a Universidade nunca trocou a forma nacional da redondilha, pela forma das comedias classicas.

O theatro portuguez começava a ter uma tradição, estava fundada uma eschola. O mesmo systema e ordem de observações encetadas por Gil Vicente eram seguidos pelos novos poetas. Mas os dois principios aueritarios continuavam a exercer-se duramente: o *classicismo* com a imitação forçada de Plauto, de Terencio e de Seneca, e o catholicismo com o seu tremendo *Index Expurgatorio*. É por isso que todos os poetas da eschola dramatica nacional não foram tão férvidos, tão originaes, nem tão atrevidos como o iniciador.

## CAPÍTULO I

## O Infante Dom Luiz

Gosto dos nossos reis e príncipes pelo teatro nascente. — Gil Vicente celebra o nascimento do Infante Dom Luiz. — A comédia de *Los Turcos*, ou o *Auto das Copticos* será do infante Dom Luiz? — Lenda que se atribuía a Gil Vicente, o moço. — A Tragicomédia de *Dom Duardos*, de Gil Vicente, atribuída ao Infante Dom Luiz. — É lhe também atribuído o *Palmeirim de Inglaterra*, de Francisco de Moraes. — Depois da morte da rainha Dona Leonor, viúva de D. João II, foi o Infante Dom Luiz o protector de Gil Vicente.

A corte de Dom Manoel excedia na pompa das festas, e na graça e poesia dos seus serões todas as cortes da Europa. Se o papa Leão X gosava a representação das Comedias de Bartholomeu Torres de Naharro, o monarca português distrahia-se dos cuidados da guerra, afugentava os terrores da peste, festejava o nascimento dos Infantes com os engraçados Autos de Gil Vicente. Este gosto dramático, manifestado pela rainha D. Leonor, viúva de Dom João II, que tanto animava Gil Vicente, seguido por Dom Manoel e Dom João III, pelo Cardeal Dom Henrique que mandou representar as Comedias de Sá de Miranda, pelo príncipe Dom João que aceitava as comedias de Jorge Ferreira de Vasconcellos, e por el-rei Dom Sebastião que se deliciava com os Autos do velho Gil Vicente, apareceu no Infante Dom Luiz com as faculdades inventivas.

Nasceu o Infante Dom Luiz em Abrantes em 1506, d'el-rei Dom Manoel e de sua segunda mulher a rainha Dona Maria. A este tempo tinha Gil Vicente representado na corte um grande numero de Autos hieraticos, ao todo oito peças dramaticas. Desde 1592 que elle inaugurara o theatro em Portugal. Pelo nascimento do Infante, lembrou-se Gil Vicente de inventar um festejo original, e em vez de um Auto de muitas figuras, lembrou-se de pregar um Sermão em verso, sobre umas palavras escriptas a carvão nas paredes de uma sala do paço de Abrantes: *Non volo, volo et deficio.* O Sermão é de uma graça e originalidade surpreendente. Os frades, que acompanhavam a corte, oppuzeram-se a que Gil Vicente o pregassem, apresentando o escrúpulo de que homem leigo não podia pregar. Não valeram os obstaculos; Gil Vicente recitou essa admirável poesia, cheia das ideias da Reforma. Assim teve o Infante Dom Luiz o baptismo poetico de Gil Vicente. Em muitos outros Autos o poeta refere-se a elle, como quem assistia ao serão, maravilhado pelo espetáculo. O Infante começou a mostrar gosto pela poesia, e d'elle existem alguns sonetos. Até ao anno de 1536, ultimo em que Gil Vicente representou na corte, teve occasião de assistir aos Autos que então completavam as festas pelo casamento das Infantas suas irmãs, ou pelas tres grandes festividades religiosas do Natal, Reis e Paschoa. É de suppor que durante os grandes desgostos que assombream o reinado de Dom João III, e depois da morte da velha rainha D. Leonor, fosse o

Infante Dom Luiz, o que motivava nas representações frequentes dos Autos do velho Gil Vicente, e o que mais o sustentou contra as rivalidades da escola italiana e dos odios monásticos. Não fôra o Infante Dom Luiz auctor dramático, não se poderia inferir esta conjectura. Por este tempo também a Rainha de Navarra, Margarida de Angoulême, auctora de *Heptameron* escrevia comedias, como a da *Natividade*, a da *Adoração dos Reis*, a *Comédia dos Inocentes*, e a *Comédia do deserto*, e muitas outras farças. A educação litteraria do tempo adoptava a composição e representação dramática como um meio de comprehender a antiguidade. Durante a vida académica é que Sá de Miranda, Ferreira, Vasconcellos e Camões, escreveram ou tomaram o conhecimento da scena para escreverem as suas comedias. A educação litteraria do Infante Dom Luiz levava-o naturalmente para esta prática.

Sobre as comedias do Infante, laboram grandes e intrincaveis duvidas. Attribue-se-lhe a Tragicomedia de *Dom Duardo*; são d'esta opinião Manoel de Faria e Sousa, que nos seus Commentos a Camões espalhou muitas tradições litterarias, Diogo Barbosa Machado, o Conde de Vimioso Dom José Miguel João de Portugal, na *Vida do Infante Dom Luiz*, o P.<sup>o</sup> Thomaz de Aquino, e todos aquelles que seguiram estas unicas authoridades. No *Index Expurgatorio* da Inquisição de Hespanha, publicado em 1559, prohíbe-se o *Auto de Dom Duardo*, sem declarar o nome do auctor. No *Index* de 1624, quando trata das obras de Gil

Vicente que precisam ser expurgadas, vem: «A Tragico-comedia de *Dom Duardos*, da impressão mais antiga se proíbe, por andar outra já correcta da impressão de 1586 pera cá, começa: *Famosissimo senhor*, etc. E também se entende ser proibida a que andou fóra do corpo de todas as obras, se for impressa conforme aquellas antigas, como acima fica geralmente advertido. A do anno de 1613 em Lisboa, por Vicente Alvares, é das correctas.» D'aqui se conclue, que não só no corpo das obras de Gil Vicente, mas também em uma folha volante, a Tragico-comedia de *Dom Duardos* era atribuída ao fundador do nosso theatro.

As obras de Gil Vicente foram por elle mesmo colligidas e oferecidas a Dom João III, e no livro terceiro das Tragico-medias traz o *Dom Duardos*, como tendo sido por elle representado diante d'este monarca. Costumando indicar o anno, o logar da representação, e às vezes o motivo que a originou, na rubrica de *Dom Duardos* nada d'isto declara.

O estylo do *Dom Duardos* e o metro differem algum tanto do *Amadis*; e, quando não pertencesse completamente a Gil Vicente, o mais que se poderia admittir era ter o Infante Dom Luiz colaborado, para o que também não ha provas.

Attribue-se igualmente ao Infante Dom Luiz a comedia de *Los Turcos*, ou os *Cativos*. No Index de 1559, (a pag. 20, col. 2,) vem prohibido o «*Auto dos Captivos, chamado de Dom Luiz e dos Turcos.*» Da mesma sorte e pelas mesmas palavras vem prohibido no Index

de 1624, (p. 9, clas. A.) Por estas duas passagens dos *Index Expurgatorios* se infere, ser o *Auto dos Cativeiros* obra do Infante Dom Luiz, a que o vulgo chamou *Dom Luiz e dos Turcos*; d'esta opinião é tambem Barreto Feio no *Ensaio sobre a vida de Gil Vicente*. (1) O P.<sup>o</sup> Thomaz de Aquino, no quinto tomo da sua edição de Camões, reproduzindo a lenda de Faria e Souza que attribue a Comedia dos *Turcos* a um filho de Gil Vicente, (2) diz em uma nota: «Não faltou quem entendesse que este Auto de *Dom Luiz e de los Turcos* fôra obra do mesmo Infante Dom Luiz, e não de Gil Vicente o Moço; e que elle o compozera para n'elle referir alguns dos successos que lhe haviam acontecido na memorável guerra de África onde se achou...»

Não só pelo título do Auto, mas por esta allusão ao factod as guerras de África, o *Auto dos Captivos* foi escripto depois do anno de 1535, quando foi tomada a Goleta, onde foram livres com a tomada de Tunis, vinte dois mil christãos que ali estavam captivos. É de suppôr que este Auto, hoje perdido, fosse fundado sobre algum episodio da guerra de Tunis e Goleta, como o da grande sêde dos soldados, da adoração da Cruz, ou da revolta dos renegados que entregaram Tunis a Carlos v. Do Auto restam estes versos, que traz o P.<sup>o</sup>

(1) *Obras*, t. 1, p. xvi.

(2) Faria e Souza attribue ao filho Gil, e Baptista de Castro, a Luiz Vicente.

Thomaz de Aquino: «o tal Auto, conforme li em uma Memoria, principiava d'esta sorte:

Viver em mingoa, temendo  
De morrer, é viver falto :  
Morrer eu por bem tão alto,  
Fico tão vivo morrendo,  
Quanto no querer me exalto.  
Arrisco-me n'um proposito  
Que me sobe a tanto bema,  
Que arriscar-me me convem :  
Pouha-se a vida em deposito ;  
Perca-se, pois causa tem.» (1)

Nas Memorias e documentos recolhidos por Frei Luiz de Sousa para os seus *Annaes de Dom João III*, encontrou uma Informação de Pero d'Alcaçova Carneiro, mandada ao Cardeal Dom Henrique em 17 de Março de 1573, do que se deve notar quando se escrever a vida e feitos do Infante Dom Luiz. Ai se diz que o Imperador Carlos V confessava que a elle devia o bom sucesso da tomada da Goleta e de Tunis. (2) Foi também este Infante que introduziu em Portugal a Archi-

(1) É de suppor pelo tempo em que foi escrito o *Auto dos Capíticos*, tendo já aparecido na corte as comedias de Jorge Ferreira de Vasconcellos e de Sá de Miranda, imitadores do theatro latino, fosse este Auto uma tradução ou imitação dos *Capíticos* de Plauto, segundo o gosto que seguiu Camões na sua imitação dos *Amphytrites* de Plauto, escrita no tempo em que cursava a Universidade de Coimbra.

Na *Vida do Infante Dom Luiz* pelo Conde de Vimioso, se lê a pag. 141: «Escreveu também o excellente *Auto de Dom Duardo*, que se estampou em nome de Gil Vicente, a quem elle o havia dado para representar.»

(2) *Annaes*, pag. 460.

tectura italiana nas fortificações do reino. Pero de Alcaçova Carneiro não fala dos seus meritos litterarios, nem tam pouco das suas poesias e obras dramaticas, porque no seu tempo se julgavam inferiores á gloria de Principe. Como aqui todos os poetas dramaticos, o Infante Dom Luiz tambem teve o desejo de metter-se a frade; morreu em 1556.

Ao Infante D. Luiz foi tambem attribuido o *Palmeirim de Inglaterra* de Francisco de Moraes; facto insustentavel, mas que em todo o caso depõe a favor da hypothese que o dá como auctor do *Dom Duardos* de Gil Vicente; demais a tragicomedia de *Dom Duardos* não traz data, circunstancia que revela não ter sido recolhida pelo poeta, mas por seu filho Luiz Vicente no intervallo que medeia entre 1537 e 1561. É natural que a tragicomedia, representada na corte, se achasse entre os papeis de Gil Vicente, e que seu filho ignorasse a proveniencia. A tragicomedia andou em folha volante, talvez em vida do poeta, e foi condemnada pelo Santo Officio, o que vae tambem de encontro á hypothese que a dá ao Infante Dom Luiz.

## CAPITULO II

## Os Autos de Affonso Alvares

Evora, sede da eschola dramatica de Gil Vicente. — Affonso Alvares vive os seus primeiros annos em Evora. — Vem para Lisboa em 1522. — Hypothese sobre a sua rivalidade com Gil Vicente. — Relações intimas com os Conegos de S. Vicente, que lhe ecosmendaram os seus Autos. — Affonso Alvares não tem originalidade: paradigmas dos seus Autos com a *Legenda Arreia de Voragine*. — Affonso Alvares também soffrem com o *Index Expurgatorio*.

Pouco se sabe da vida d'este poeta, pelo que diz Barbosa Machado, e Iunocencio Francisco da Silva. Foi criado do Bispo de Evora Dom Affonso de Portugal, «filho de D. Affonso Marquez de Valenca, que nasceu primogenito do primeiro Duque de Bragança, D. Affonso.» (1) *Criado dos mais estimados*, diz Barbosa, attendo aos seus meritos litterarios, que não pouco contribuiriam para guerrear o infeliz Gil Vicente pelos seus detractores. O Bispo D. Affonso de Portugal morreu em 1522; em 1521, representou Gil Vicente em Evora a *Farça dos Ciganos*, e ali em 1523 representou tambem o *Auto Pastoril portuguez*, onde tão amargamente se queixa da sua miseria:

E um Gil... um Gil... um Gil.

(1) *Annaes de D. João III*, p. 28.

Pelo menos o partido clerical mostrava-se mais parcial de Affonso Alvares, do que de Gil Vicente, cujos Autos eram apenas pedidos pela viúva de D. João II, a rainha D. Leonor, e encomendados para alguma festa da corte; Affonso Alvares compunha Autos «*a pedimento dos muy honrados e virtuosos conegos de São Vicente*», como lhe aconteceu no *Auto de Santo António*, e talvez no *Auto de São Vicente Martyr*.

É indubitável que Affonso Alvares encontrara Gil Vicente em Évora, quando em 1521 acompanhou a corte de Dom João III; e parece mais, que o velho poeta se picasse diante do seu rival, compondo por este tempo a *Comedia de Rubena* em tres grandes scenas ou actos, com prologo á antiga, com effeitos scenicos de fadas e Ecos, e sobretudo pelo complicado enredo e excellente lyrismo. A *Comedia de Rubena* foi representada em 1521 diante de D. João III, sendo príncipe, d'onde se conclue que antes da volta a Lisboa, onde foi acclamado, estivesse ainda em Évora. N'esta cidade representou Gil Vicente em 1526 a *Frágua de Amor*, e em 1533 a *Romagem de Agradados*, e o *Amadis de Gaua*, e em 1536 a *Floresta de Enganos*. Évora honrou-se com as creações mais bellas do genio dramático de Gil Vicente; a esta sua permanência ali com a corte se deve attribuir os trabalhos e estudos de Affonso Alvares, talvez seu actor em muitos serões do paço. Affonso Alvares era então moço, como se deduz do antagonismo que tinha contra o poeta Antonio Ribeiro Chiado falecido em 1591. Antonio Ribeiro, poeta sa-

tyrício, fôra frade franciscano, e por causa da sua vida airada desfradara-se; em um dos seus momentos, em que a veia comica o impelia, escreveu uma petição em verso ao Commissario Geral dos Franciscanos, talvez para largar o habito fradesco; Affonso Alvares, a este tempo, residia em Lisboa, exerceendo o officio de mestre de lêr e escrever, e compôz uma resposta em verso á dita petição ao Commissario geral de Sam Francisco, que andam hoje juntas na reimpressão dos *Lefreiros sentenciosos do frade disidor*. Chiado persegui-o com as suas satyras, e em umas quintilhas dá-a entender que elle era *mulato*. Nada mais natural depois do que sabemos de Evora pela Carta de Clenardo. Affonso Alvares veiu provavelmente para Lisboa depois da morte do Bispo de Evora em 1522; aqui escreveu por certo os dois Autos citados, pedidos pelos conejos de Sam Vicente, e talvez representados entre elles, como usavam os Jesuitas. Affonso Alvares escreveu mais o *Auto de Sam Thiago Apostolo*, e o *Auto de Santa Barbara Virgem e Martyr*. No *Index Expurgatorio* de 1624 por D. Fernando Martins Mascarenhas, vêm prohibidos, a pag. 92, os Autos do poeta protegido pelos Conejos de Sam Vicente; proíbe o imprimirem-se «*não se eman dando como se fez no Expurgatorio*». Este Expurgatorio refere-se ao *Index* de 1580, portanto todas as edições já do século XVII andavam amputados pelo Santo Officio. Entre os livros de cordel ainda se encontra o *Auto de Santa Barbara*; todos os mais desapareceram completamente. A razão porque só este sobrenan-

dou à voragem do tempo está no mesmo *Index*, que em pouco o amputou para poder correr. Uma cousa nos surprehende! É vêr, em um folheto de cordel, em que anda esse Auto, ainda lido nas aldeias do Minho, intactas aquellas partes mandadas riscar pelo Santo Ofício.

Diz o *Index* de 1624: «No *Auto de Santa Barbara*.... se advirta que se não hade representar o baptismo da Santa.» No Auto que anda na edição moderna está a scena disposta para o milagre de apparecer a fonte aonde a virgem se hade baptizar. Diz mais: «e se risquem as palavras seguintes: *Baptisar-se-ha Santa Barbara e cantarão em louvor de Deos um mote.*» Esta pobre rubrica está tambem intacta, por onde podemos ter a certeza de lér um Auto genuino de Affonso Alvares; aí veremos os recursos scenicos de que podia dispor, e ao mesmo tempo como desenvolve uma acção dramatica. A scena abre com uma vista de campo, onde estão dois pedreiros fazendo uma torre com duas janellas; entra Santa Barbara acompanhada de duas donzellas e pergunta para quem é aquella morada. Os pedreiros respondem-lhe que seu pae a manda fazer para a encerrar ali. Santa Barbara despede as suas donzellas, e faz uma oração a Deos para que lhe faça aparecer ali uma fonte para se baptizar:

Pelo teu grande poder  
Que faças apparecer  
Aqui uma fonte de agua.

Na rubrica se lê: «Aqui apparece uma fonte,» e ao mesmo tempo aparece um Anjo que a baptiza: «Baptizar-se-ha Santa Barbara, e cantará em louvor de Deos um motete...» Depois d'esta canção ao gosto de Gil Vicente, em que apenas indica o sitio para o canto, deixando á liberdade do actor o escolher a toada de algum romance ao divino, ou algum hymno da Egreja, entra Dioscoro, pae da santa, a tomar conta do trabalho dos pedreiros. Dioscoro extranha encontrar sua filha sósinha, e pergunta-lhe a rasão por que mandara fazer trez janellas aos pedreiros? Barbara responde com o symbolismo do mysterio da Trindade. Saindo a Virgem da scena, entra um Embaixador do Duque Theodoro com propostas de casamento, que Dioscoro aceita, promettendo que hade mandar a resposta ao Duque. «Aqui se vae o Embaixador, e entram dous Pastores, um chamado Silvino, e outro Guilan.» N'isto segue Affonso Alvares a tradição dramatica seguida por Gil Vicente, servindo-se da lingua castellhana para os personagens rudes. Na Comedia *Triumpho de Inverno*, representada em Lisboa em 1530, diz Gil Vicente, descrevendo a figura e modo de falar do interlocutor Inverno:

O Inverno veni selvagem  
Castellano en su decir.

A scena dos pastores é verdadeiramente rude, e sem a graça dos pastores que Gil Vicente introduz nas

sus peças hieráticas; n'esta parte Affonso Alvares é-lhe absolutamente inferior. Os pastores deitam-se ao pé da fonte, e entra Dioscoro com a filha, propõe-lhe o casamento com o Duque Theodoro; mas Barbara regeita-o, dizendo que é casada com Jesus Christo. «Aqui arranca *Dioscoro a espada*, querendo matar a Santa Barbara e ella metter-se-ha pelo mato, onde estão os pastores.»

Fogem os pastores, «e virá *Dioscoro com Santa Barbara pelos cabellos*» e ameaça-a com a espada núa; acode o Adiantado Marciano, e argumentam ambos com a Virgem sobre os mysterios do christianismo. «Aqui levam Santa Barbara a açoitar, e se cantará Domine Jesu Christe, e em quanto cantarem, virá Santa Barbara em uma vestimenta muito justa a qual trará debaixo dos vestidos cheia de açoite, vindo diante de Marciano.» Como se vê pela rubrica, a scena ficara deserta; o hymno da liturgia era cantado em côro, ou entrando para a scena os cantores, ou estando no logar destinado no templo. Na presença de Marciano, o pae de Barbara ameaça de a mandar affrontosamente degolar, mas a Virgem resiste com uma energia inaudita: «Aqui levarão Santa Barbara a martyrisar, e cantarão um motete que diz: In passione posita — e sahirá Santa Barbara toda chagada com as tetas cortadas.» Esta rubrica e a antecedente nos mostram que se usava camisa de meia para esta figuração, e que a parte de Santa Barbara era representada por um rapaz. Pela oração que faz a virgem, se vê que ella está núa:

Cobri-me, meu Redemptor  
 Que não seja escarneida,  
 D'aquellea gente descrida  
 Que por vos dar gran louvor,  
 Me fazem trazer despida.

«Aqui vem um Anjo com uma vestidura branca.» «Levará o Anjo a Santa Barbara como que vai a curar e meter-se-hão em uma cortina, e cantarão entre tanto.» Os intervallos em que a scena fica deserta supre-os Affonso Alvares com musica ecclesiastica; acabada a musica volta Santa Barbara mostrando os peitos que lhe foram cortados:

Mandaste-me cortar as tetas  
 Vel-as aqui todas sans,  
 As carnes, brancas de pretas,  
 Tão formosas e louras  
 Como d'antes e mais bellas.

Apesar de todos estes milagres, Marciano, a pedido do pae da virgem, dá a sentença em que a manda degolar. A virgem ajoelha fazendo a sua oração; entra um Anjo cantando, que a vem animar para o martyrio. «Acabada a oração, degolará o Pae a Santa Barbara: e mostrando a cabeça ao povo, disparam grandes trovões ao pae, e virão os diabos por elle.» Por esta rubrica se vê que o Auto fôra representado diante do povo, e ao mesmo tempo dá a entender que em scena se passava a degolação, os golpes dos raios, e o rapto dos diabos, o que revela já bastante machinis-

mo. O corpo da Santa fica truncado em scena, e vem um Ancião pedir ao Adiantado para o enterrar. «*Aqui se vae Marciano, como quem vae ouvir o que passou; e virão quatro cantores, e levam a enterrar Santa Barbara cantando. E fenece esta obra em louvor de Deos.*»

O *Auto de Santa Barbara* foi o mais popular de todos os Autos de Affonso Alvares, por isso que ainda anda nas mãos do povo e se representa pelas aldeias do Minho. Escriptos quasi todos a pedido dos frades, é provavel, que dando o thema do Auto, indicassem a Affonso Alvares as fontes d'onde podia tirar a accão dramatica. Lendo-se o *Auto de Santa Barbara*, conhece-se immediatamente pela sua estructura e peripécias, que o auctor teve diante dos olhos a *Legenda Aurea*, de Jacob de Voragine. Extractaremos da lenda de Santa Barbara todas aquellas partes, de que se aproveitou Affonso Alvares, que servilmente foi versificando, introduzindo tambem um dialogo de pastores em hespanhol para servir de expressão rustica:

« Havia em Nicomedia, no tempo do imperador Maximiano, um pagão chamado Dioscoro, de uma familia distinctissima, que possuia grandes riquezas. Tinha Dioscoro uma filha de grande formosura, que se chamava Barbara. Seu pae a amava em extremo; e para que ninguem a pudesse vêr, encerrou-a em uma torre altissima, que mandon construir. Desde a mais tenra edade, Barbara, conhecendo o nada das coisas terrestres, começou a applicar-se á meditação das cou-

sas do céo... (1) Ella applicou-se muito á leitura, e fez, posto que sem mestre, grandes progressos na sciencia das cousas divinas. Por causa da sua belleza muitos nobres do paiz se apaixonaram por ella, e falaram ao pae para que a resolvesse a acceptar um marido. Seu pae indo ter com ella á torre, procurava decidil-a, dizendo: — Minha filha, poderosos personagens se têm lembrado de ti, e me têm dito que te receberiam em casamento; o que tencionas fazer? — Ella respondeu a seu pae, olhando-o severamente: — « Não me forces a obrar assim, meu pae. » O pae foi-se embora e mandou vir um grande numero de obreiros, e lhes deu ordem para construir uma casa de banhos, e partiu logo para fóra da terra. Barbara desceu da torre para vér o que se tinha feito, e notou que do norte havia sómente duas janellas, e disse aos pedreiros: « Porque fizestes estas duas janellas? » Responderam-lhe: — Vosso pae assim o ordenou. — Barbara insistiu: « Fazei-me uma outra janella. » Replicaram os pedreiros: — Receiamos que vosso pae se enfureça contra nós. — E ella lhes disse: « Fazei o que eu mando, que eu farei com que meu pae dé a sua approvação. » Á vista d'isto abriram uma outra janella. .... Quando se acabou a construcção, seu pae regressou da viagem, e logo que viu trez janellas, perguntou aos pedreiros: — Para que fizestes trez janellas? — Vossa

(1) Seguem-se as relações de Barbara com Origines, que mandou explicar-lhe o Mysterio da Trindade; Affonso Alvarés não attendeu a esta situação.

filha assim o mandou. — Disse então o pae: — Foste tu, que mandaste que se fizessem as tres janellas? — Ella respondeu: Tive fortes rasões para mandar assim; porque trez janellas allumiam o homem completamente.» Seu pae levou-a comsigo para a sala dos banhos, e disse: — «Porque é que trez janellas allumiam mais do que duas? — Barbara respondeu: «Ha trez que allumiam o mundo, e que regem o curso das estrellas: o Padre, o Filho, e o Espírito Santo, que são um em esencia.» Então o pae, cheio de furia, sacou da espada para a matar. Mas a santa fez oração a Deos, e as paredes se reabriram, e foi transportada para uma montanha onde estavam dois pastores, que apascentavam os seus rebanhos. O pae começou a procural-a, e perguntou aos dois pastores se tinham visto sua filha. Um d'elles, vendo quanto o pae era encolerizado, calou-se por que não sabia onde Barbara estava; o outro apontou com o dedo..... Seu pae, dando com ella a espancou, arrastou-a pelos cabellos, e carregou-a de algemas. Metteu-a em um calabouço, com guardas á vista, e foi dar parte de tudo ao proconsul Marciano. (1) O proconsul quiz que Barbara fosse trazida á sua presença. Logo que a viu, ficou assombrado da sua belleza, e disse-lhe: — Se te queres salvar, sacrifica aos deoses immortaes, ou então morrerás nos maiores tormentos. — Barbara respondeu: «Quero-me offerecer em sacrificio ao meu Deos Jesus Christo, que fez o céo e

(1) Affonso Alvares, dá-lhe o título de Adiantado.

a terra e tudo o que n'elle se contem. Quanto aos demonios que tu adoras, o propheta disse: Elles tem uma bocca e não falam, tem olhos mas não vêem; os que lhes prestam homenagem são como elles.» O proconsul furioso, mandou que a despissem; e que a vergalhassem sem piedade. E logo que o seu corpo ficou todo ensanguentado, ordenou que a metessem na prisão, até que decidisse que tormento lhe seria infligido. Por alta noite uma grande claridade circumdon a martyr, e Jesus Christo appareceu e lhe disse: «Coragem, minha filha; haverá grande alegria no céo e na terra na occasião do teu martyrio; não temas as ameaças do tyranno; serei contigo para te preservar de todos os males.» Santa Barbara sentiu uma alegria extrema com as palavras do Senhor, e de manhã tornou a ir á presença do proconsul, que ao vêr que não tinha em si o minimo vestigio dos tormentos que recebera na vespera, lhe disse: «Vê quanto os deoses te são favoraveis, e como te amam, pois que te sararam tuas chagas.» Barbara replicou: «Teus deoses são como tu, surdos, cegos e mudos; como me poderiam sarar? O que me sarou foi Jesus Christo, filho de Deos vivo; mas tu não o conheces, porque o teu coração está endurecido pelo diabo.» O proconsul estremeceu como um leão irritado, mandou que lhe queimassem as costellas com tochas acce-sas, e que lhe batessem na cabeça com marteladas. A santa, contemplando o céo, disse: «Vós sabeis, Senhor, que eu soffro pelo vosso amôr; não me abandoneis.» O impio proconsul, mandou que lhe cortassem os pei-

tos: (1) e ella disse: «Não me lanceis fóra da vossa presença, Senhor, não me tireis o Espírito Santo.» Mandou mais que a levassem núa pelas ruas da cidade, açoitando-a; e ella disse: «Senhor, vós que sois a minha firmeza, e que cobris o céo de nuvens, cobri o meu corpo, para que não esteja exposta aos olhares dos impios.» Desceu então do céo um anjo que lhe trouxe uma tunica branca. O proconsul mandou que lhe cortassem a cabeça; porém seu pae lançou mão d'ella, e levou-a para a montanha, e Barbara fez esta oração: «Senhor Jesus a quem todas as cousas obedecem, fazei que aqueles que invocarem vosso santo nome lembrando-se do meu martyrio encontrem o esquecimento de seus pecados no dia do juizo.» E ella ouviu uma voz do céo, que lhe respondia: «Vem, minha amada; repousa na mansão de meu Pae que está no céo; o que tu pedes foi concedido.» E a martyr teve a cabeça cortada pelas mãos de seu proprio pae. E quando desceu da montanha um raio do céo cain sobre elle e o consumiu, e nem ficou signal d'elle.» Eis a lenda de Voragine, n'aquellas partes que seguiu Affonso Alvares no seu *Auto*, do qual tirando a originalidade da invenção, restam apenas uns versos, sem lyrismo como o que tem Gil Vicente, e sem profundidade na expressão natural.

Affonso Alvares, depois da morte do Bispo de Évora, veio para Lisboa, onde foi mestre de ler e escrever; um dos pastores do *Auto de Santa Barbara* parece alu-

(1) Seguido por Affonso Alvares.

dir a esta profissão, e, pelo menos, fala como criado do Bispo, que anda ao facto das contas da epacta e aureo numero do kalendario;

No ay fiesta grande ni chica,  
Que yo no sepa por mi fe,  
Muy mejor que el que predica,  
Yo sé *hablar gramática*,  
Y fuy muy gran latino etc.

Uma vez achada a origem d'este Auto de Affonso Alvares, e sendo-lhe indicados os assumptos pelos conegos de Sam Vicente, ou por outras corporações monasticas, é facil de determinar o entrecho dos dois Autos de *Sam Thiago Apostolo*, e de *Sam Vicente Martyr*, hoje completamente perdidos. Abrindo-se a *Legenda Aurea*, ai encontrarmos situações que fariam de uma intelligencia mediocre quasi um Shakespeare; porém a muita orthodoxia d'este poeta tirou-lhe a liberdade inventiva; vejamos o que elle aproveitaria de Voragine para o seu *Auto de Sam Thiago Apostolo*: «Pre-gando Sam Thiago na Judea, um doutor celebre entre os phariseus, chamado Hermogenes, mandou-lhe o seu discípulo Philetus, para convencer Sam Thiago, em presença dos judeus, de que a sua doutrina era falsa; porém Sam Thiago tendo disputado com elle diante de muitos assistentes, e tendo feito numerosos milagres, Philetus veiu ter com seu mestre Hermogenes, aprovando a doutrina de Sam Thiago, e contando os milagres que tinha visto, dava parte da sua resolução de se fazer discípulo do Apostolo. Hermogenes, encolerisado,

ligou-o por meio de sortilegios, de modo que lhe era impossível fazer qualquer movimento; e dizia-lhe: «Veremos se o teu Sam Thiago é capaz de te desamarrar.» Philetus mandou um criado avisar o Apostolo do acontecido, e o Apostolo mandou-lhe o seu manto, dizendo: «Que pegue n'este manto e que diga: Deos levanta aquelles que baquearam, e liberta os que estão cativos.» E logo que Philetus teve o manto, ficou livre da prisão em que o retinha a arte mágica de Hermogenes, e deu-se pressa em ir ter com Sam Thiago. Hermogenes, cheio de raiva, ajuntou os demônios, para que lhe trouxessem Thiago e Philetus presos pelo pescoço, para se vingar n'elles à vontade. Os demônios voando pelos ares, vieram ter com Sam Thiago, dizendo: «Thiago, Apostolo de Deos, tem piedade de nós, porque nós ardemos antes do nosso tempo ter chegado.» E Thiago perguntou-lhes: «Para que vindes ter comigo?» «Hermogenes nos mandou para que te levassemos com Philetus á sua presença; mas quando vinhamos ter contigo, o anjo do Senhor nos amarrou com correntes de ferro, e nos tratou cruelmente.» Disseram Sam Thiago: «Voltae para aquelle que vos deu ordem de aqui vir, e trazei-m'o pelo gasganete, sem lhe fazeres mal. Os diabos agarraram em Hermogenes, ataram-lhe os pés, e as mãos atraz das costas, e trouxeram-no a Thiago dizendo: «Para cumprir pontualmente as suas ordens, fomos cruelmente maltratados.» E disseram a Thiago: Dáe-nos o poder de vingarmos sobre elle as tuas injurias e as nossas.» Sam Thiago

replieou: «Está nas vossas mãos; pôr ventura não o podeis punir?» Os diabos responderam: «Nada podemos; nem podemos sequer tocar em uma formiga que está no teu quarto.» E disse Sam Thiago a Philetus: «Jesus Christo nos den o preceito de restituir só bem pelo mal: Hermogenes te agrilhoou, livra-te.» Solto Hermogenes das suas algemas, ficou confundido; e o Apostolo lhe disse: «Tu és livre; vae para onde quizeres, porque é contra a nossa doutrina tirarmos qualquer vingança.» Hermogenes retrucou: «Eu conheço o furor dos demônios; se me não dás alguma cousa que te pertença, elles matam-me.» Sam Thiago deu-lhe o seu bastão. Hermogenes quiz queimar todos os seus livros de magia, e metter-se a discípulo de Sam Thiago. Mas o Apostolo, com receio que o cheiro do incêndio amotinasse aquelles que não estavam prevenidos, mandou lançar todos os livros ao mar; Hermogenes foi convertido e prégou com grande zelo a palavra de Deos.

Os judeus, notando a mudança de Hermogenes, foram-se ter com Sam Thiago, repreendendo-o d'elle pregar de Jesus Crucificado. Porem elle lhes demonstrou pelas Escripturas, a paixão e a divindade de Jesus Christo, e muitos abraçaram a fé.»

Esta lenda é bella, e nas mãos de um bom poeta dramático, tornava-se grandiosa como a criação do Fausto. O modo como Affonso Alvares a tratou vê-se pelo acanhamento do *Auto de Santa Barbara*; o *Auto de Sam Thiago Apostolo*, como se vê pelo argumento

tirado de Voragine é mais philosophico do que popular. Foi por isso que se perden, não achando na tradição hieratica das aldeas bastante affeição para o salvar do tempo. No *Index Expurgatorio* de 1624 não vem este Auto entre os outros condenados de Affonso Alvares; a razão explica-se por ter sido escripto *a pedimento dos muito hourrados e virtuosos conegos de São Vicente*.

O *Auto de São Vicente* tambem está perdido; as citações, que vem no *Index de 1624*, coincidem perfeitamente com a lenda de Voragine: «Vicente, de uma nobre familia, mais nobre pela sua fé e piedade, foi diácono de S. Valerio, bispo; e como Vicente se exprimia com mais facilidade, o bispo confiou-lhe a direcção da sua diocese, e consagrou-se inteiramente à devoção e à contemplação. Por ordem do governador Daciano, (1) Vicente e Valerio foram arrastados e precipitados em uma enxovia medonha. E quando o governador imaginou que estariam abatidos pela fome e pelo sofrimento, mandou que lh'os trouxessem à sua presença. Logo que os viu sãos e alegres, enfureceu-se, começou a perder a cabeça, e disse: «Valerio, que discursos são esses que propagas em nome da religião, e como ousas tu violar os decretos dos principes?» E como o bemaventurado Valerio era tartamudo, Vicente lhe disse: «Res-

(1) No *Auto de São Vicente*, diz o *Index de 1624*: «na linha 8, onde diz *Daciano rei*, risque Rey e ponha-se *Presidente do Imperador Diocleciano*.» Na fol. 7 é na fol. 9 vem a mesma emenda, por onde se vê que a censura não deixava ao pobre Affonso Alvares a liberdade de inverter a história romana da lenda de Voragine.

peitavel padre, não faleis assim em voz baixa, como que se o temor vos gelasse a lingua; exprimi-vos bem alto. Se vós permittis, irei responder ao juiz. » Valerio replicou-lhe: « Já, querido filho, te havia encarregado do cuidado de falar, e agora te encarrego de responder pela fé, pela qual estamos aqui. » Então Vicente se voltou para o juiz, e disse a Daciano: « Até no presente tens-te revoltado contra a nossa fé; mas sabe que é grande o crime de renegar a doutrina dos christãos, e de blasphemar contra o Senhor recusando a honra q<sup>e</sup> lhe é devida. » Daciano mandou logo que o Bispo fosse desterrado, e que Vicente, como rapaz insolente, fosse entregue aos algozes, para que o estendessem no cavallete, e que todos os sens membros fossem quebrados para espantar os outros christãos. » Aqui seguem-se os variadissimos tormentos, ainda usados na edade media, e em Portugal restabelecidos pela Inquisição.

Como no *Auto de Santa Barbara*, Affonso Alvares não os executa em scena; pelo contrario se aproveitaria da situação em que Vicente é lançado em uma prisão escura, que aparece subitamente illuminada, em que os anjos deitam o Santo sobre flores cantando harmonias suavissimas, que os guardas escutavam através das grades. Depois que Vicente morreu, Daciano, raivoso por não lhe ter arrancado um gemido no transe, disse: « Fui vencido por elle em vida, veremos se o posso ao menos vencer depois de morto. E mandou deitar o cadáver em um campo para ser devorado pelas feras e aves do céo. Ainda na morte foi Vicente vencedor, porque

veiu um grande corvo, com as outras aves carnívoras, e dispersou-os, ficando em guarda do corpo do martyr.

Tivesse Affonso Alvares mais liberdade de espirito ou mais genio, que supre toda a sciencia, que isso bastava para restituir á sua verdadeira poesia as grandes lendas do Christianismo. O facto de tomar a *Lenda Aurea* como fonte de invenção dramatica, revelaria uma bella intuição artistica, se essa escolha lhe não tivesse sido imposta pelas ordens monasticas. O theatro de Affonso Alvares está quasi todo perdido, mas o pouco que existe basta para mostrar que, discípulo de Gil Vicente, é-lhe incomparavelmente inferior na invenção dramatica, no lyrismo da paixão, no espirito medievico, na graça, na fecundidade, em tudo o que, finalmente, separa um homem de genio de uma mediocridade.

No *Index Expurgatorio* de 1624, cita-se o *Auto de Santo Antonio*, por Affonso Alvares; tambem está perdido. Por todas estas causas se vê que o theatro nacional, começado por Gil Vicente, e continuado por talentos constantemente inferiores a elle, tinha condições para ser original e grande, mas que não podia resistir ante o prestigio da renascença classica.

## CAPITULO III

## Antonio Ribeiro Chiado

Influencia de Gil Vicente em Evora. — Antonio Ribeiro deixa a clausura para seguir a vida dramatica. — Lucta com Affonso Alvares. — Sua vinda para Lisboa. — Encontro e amizade com Camões. — Representa diante de Dom João III. — Conhecido por Soropita, a quem communica as tradições sobre Camões. — Data certa da sua morte.

Em Evora representava Gil Vicente os seus mais bellos Autos, ou a pedido da cidade ou quando para ali acompanhava a corte. Foi em Evora que primeiro se fez sentir a sua influencia; viu-se como em Evora se revelou o talento dramatico de Affonso Alvares, criado do Bispo D. Affonso de Portugal. N'esta mesma cidade, cheia de tradições romanas, habitada por eruditos e archeologos, o genio mediévico de Gil Vicente imprimiu a sua feição. Antonio Ribeiro nasceu nos suburbios de Evora, e a circumstancia de ser de paes humildes faz suppor que entraria muito cedo como comparsa nos Autos de Gil Vicente talvez não por mera curiosidade de estudante, mas como subsidio para a sua vida escholar. No seculo XVI usavam os estudantes da Alemanha cantar pelas portas para se sustentarem. É tambem natural que ainda em Evora conhecesse o poeta Affonso Alvares, com quem depois bulhou em Lisboa por causa da sua *Petição* em verso. Antonio Ribeiro teve um irmão igualmente distinto pelo genio comico, chamado Jeronymo Ribeiro, anctor do *Auto do Physico*, que anda junto, desde 1587, com

os Autos de Antonio Prestes. (1) Tambem a residencia de Gil Vicente em Santarem influiria para o apparecimento de Antonio Prestes? O facto de Evora e Santarem darem os primeiros poetas comicos, comparado com a presencia de Gil Vicente n'estas duas cidades, mostra uma influencia natural e justificada.

Jeronymo Ribeiro não foi tão distinto, como Antonio Ribeiro, que além de ter escripto muitos Autos, levou uma vida airada e aventurosa, que lhe mereceu as alcunhas de *Bargante*, *Dizidor*, e *poeta Chiado*. Antonio Ribeiro, com algum talento litterario e filho de paes pobres, para o seu desenvolvimento, entrou para a Ordem de Sam Francisco de Evora; os rigores da regra não o deixavam seguir livremente a espontaneidade da sua musa.

Antonio Ribeiro dedicava-se ao theatro, como os seus confrades tambem franciscanos, Frei Antonio de Lisboa, Frei Francisco Vaz, Frei Boaventura Machado, mais conhecido pelo nome de Simão Machado, e outros muitos. É provavel que as representações hieraticas e elogios dramaticos, que se usavam nos mosteiros, lhe proporcionassem ensejo para pôr em actividade o genio despertado por Gil Vicente. A monotonia da vida monachal não lhe agradava; tratou de annullar os votos, segnndo Barbosa Machado, por falta de validade, isto é, talvez por ter professado antes da idade canonica; segnndo Cunha Rivara, fundado nas obras

(1) De fol. 102 a 112.  
\*

do poeta, diz que é mais certo ter-se desfradado por causa da sua vida turbulenta em contradição com a regra seraphica. (1) A passagem das obras de Antonio Ribeiro, que leva a esta asserção, é a *Carta ao seu Commissario*, escripta da cadeia do aljube, aonde fôra preso por andar fugido do convento. Em *uma antiga noticia*, vista por Cunha Rivara, o motivo porque fugira do convento de S. Francisco fôra para *usar da sua condição*, talvez representar Autos por casas particulares. Foi a proposito d'esta Carta ao seu Provincial, que Affonso Alvares o satyrisou, a que Antonio Ribeiro respondeu, entre outras amabilidades, dando a entender que elle era *mulato*. Seria isto talvez por 1522, pois que n'este tempo veiu Affonso Alvares para Lisboa; sendo a annullação dos votos por falta de validade a unica razão que o mordaz Antonio Ribeiro poderia allegar, era a falta de edade, e por tanto poderia sómente ter nascido em qualquer anno depois de 1504. Uma das formas do talento de Antonio Ribeiro era o fingir as vozes e typos de varias pessoas, o que o tornava uma satyra viva, e com um genio irritavel incapaz de se não ter que não perturbasse a paz e respeito dos superiores e da clausura. Os frades de Sam Francisco tiveram-lhe medo, e o Breve que o degradava veiu de Roma sem dificuldade. Pelo motivo da sua secularisação se vê que elle tambem era *actor*, e que elle proprio poderia representar os seus

(1) *Panorama*, t. iv, p. 406.

mômos, e Antos. Como antigo estudante de Evora, a sua eschola é a da *bazoche* e da *mère sette*, a sua farça é tirada da vida burgueza. Depois de ter saído por uma vez da clausura, Antonio Ribeiro abandonou Evora, em cujos arrabaldes nascerá e veiu para Lisboa. Aí se encontraria com o seu rival Affonso Alvares, que exercia o cargo de mestre de meninos. Em Lisboa tomou conhecimento com o principe dos poetas portuguezes Luiz de Camões; o tempo, em que se travaram estas relações, seria com certeza na occasião da volta de Camões dos estudos da Universidade de Coimbra, em 1542. Camões frequentou a corte de 1542 a 1546; seria talvez n'este tempo, que, passados bastantes annos sobre a morte de Gil Vicente, Antonio Ribeiro, afamado já pela sua causticidade comica, viera alegrar a corte de Dom João III, representando diante do monarca o seu *Auto da natural invenção*. Barbosa Machado conservou esta tradição litteraria. A este tempo Antonio Ribeiro já era unicamente conhecido pela alcunha do *Chiado*, tirada do logar aonde morava; circumstancia que nos leva a crêr que desde a sua vinda de Evora morara sempre na rua do Chiado, e que se faria notar de todos por andar constantemente vestido de habitos talares. No século XVI eram muito frequentes as alcunhas, e o poeta *Chiado* tambem pôz a Camões a alcunha de *Trinca-Fortes* talvez em harmonia com o caracter do grande poeta. Este facto foi pela primeira vez publicado na vida de Camões por Juromenha. Camões respeitava a mordacidade de Antonio

Ribeiro Chiado, e na comedia de *El-Rei Seleuco*, escripta entre 1542 e 1546 (1) se lê este importante periodo: «Aqui me veiu ás mãos, sem piós nem nada (o rapaz;) e eu por gracioso o tomei; e mais tem outra cousa, que huma trova, fal-a tão bem como vós, como eu, ou como o *Chiado*.» O prologo da comedia de *El-Rei Seleuco* revela-nos a existencia de theatros particulares, em *pateos*, á maneira hespanhola; é de crér que Antonio Ribeiro Chiado ai occupasse as attenções. Esta referencia de Camões em uma comedia escripta durante o ponco tempo que frequentará a corte, ajuda a hypothese ou tradição de ter o Chiado representado diante de Dom João III.

Outra citação não menos importante encontramos do nome de *Chiado* nas obras de Fernão Rodrigues Lobo Soropita, que o cita como quem o conhecia muito bem. Soropita voltou da Universidade em 1589, nove annos depois da morte de Camões, e a este tempo ainda vivia em Lisboa o dizidor Chiado, já velho, testemunha da vida desgraçada de Camões, que o viu partir para o Oriente e regressar désilludido, fiado unicamente no manuscripto da sua epopéa. Soropita, tratando de recolher as poesias lyrics de Camões, tinha forçosamente de se dirigir ao poeta Chiado. Tudo isto se infere á leitura d'esta passagem: «Outros ha que por serem da carregação não entram na lenda; mas

(1) Edição popular dos *Luziadas*, no *Prospecto chronológico da Vida de Camões*.

basta para elles o *Chiado*, que lhes soube assentar as costuras.» (1) A data da morte de Antonio Ribeiro Chiado é bem conhecida, foi em 1591; por ella somos levados ás seguintes induções, que dando Filipe II no Alvará de 20 de Agosto de 1588 o privilegio exclusivo da representação das comedias ao Hospital de Todos os Santos de Lisboa, os Autos de Antonio Ribeiro Chiado teriam sido representados n'este *pateo das comedias*.

Antonio Ribeiro Chiado escreveu o *Auto de Gonçalo Chambão*, reimpresso em 1613, e o *Auto da Natural Invenção*. Na Bibliotheca Nacional, existem mais tres, impressos em folha volante e sem data, que pertenceram a um fidalgo que por uma riquissima biblioteca comprou o titulo de conde. São os seguintes:

*Pratica doyto figuras. O Faria e Payva, moços, Ambrosio da Gama, Lopo da Silveira, Gomes da Rocha, fidalgos. Negro. Capellão, Ayres Galvão*, Fol. 9, não numerados.

*Auto das Regateiras. Pratica de treze figuras: Velha Beatriz, Negra, Comadre, Pero Vaz, Noyro, Mäy, João Duarte, Affonso tomé. Fernā dādrade, Gomes Godinho*. Fol. 10.

*Auto terceiro — Pratica de Compadres. s. Fernão dorta, Brasia Machado, Isabel, Vasco Lourenço, o Compadre Silvestre, Moço Namorado, a Comadre, Cavaleyro, Estevam*. Fol. 10. Todos sem data, nem logar da impressão, e com privilegio real.

(1) *Poesias e Prosaas*, p. 109.

O *privilegio real* revela-nos um certo desenvolvimento no gosto do público por esta ordem de representações, e ao mesmo tempo faz suppor que estes tres Autos pertenceriam a algum *pateo de comedias* que com elles variava o seu reportorio. Estes Autos existem á traça na Biblioteca Nacional; os nossos livreiros não tem a sufficiente ilustração para conhecerem que prestavam um grande serviço dando-lhes publicidade; o nosso governo manda imprimir relatorios palavrosos, e tambem não alcança a necessidade de publicar uma edição de pantheon, dos nossos antigos escriptores.

## CAPITULO IV

## Jeronymo Ribeiro

O unico Auto de Jeronymo Ribeiro é o unico subsidio para a recomposiçao da sua vida. — *Auto do Physico*, escripto entre 1544 e 1547 — Conheceria Jeronymo Ribeiro os *Ampaytrides*? — Influencia da *Celestina* sobre o seu genio. — Typos do seculo xi. — Satyra a Lisboa. — Queixas da sua pobreza.

Se pouco sabemos da vida do celebre Antonio Ribeiro Chiado, muito menos ficou da memoria de seu irmão Jeronymo Ribeiro. Felizmente ainda se conserva um Auto, que se imprimiu em 1587, junto com os Autos de Antonio Prestes, de Luiz de Camões, de Jorge Pinto e Anrique Lopes. É natural que n'este tempo, em que tantos privilegios sustentavam a propriedade litteraria, Jeronymo Ribeiro já tivesse morrido, pelo facto de imprimir o seu Auto Affonso Lopes, que o ajuntou com os de outros poetas tambem mortos. Na *Primeira parte* do rarissimo livro dos *Autos e Comedias*, publicadas *novamente*, e pela primeira vez em collecção, na folha 102 a 112 vem o *Auto chamado do Physico*, feito por Jeronymo Ribeiro, em que entram as figuras seguintes: *Huma moça por nome Ignez e um moço chamado Mamede, e outra moça chamada Grimaneza, um Physico e sua filha e hum namorado da filha. Dois matantes, hum pescador d'Alfama e hum Estudante que vem de Coimbra.*» Por esta circumstancia do estudante voltar de Coimbra se vê que

o Auto não podia ser escripto antes de 1544, porque em Coimbra começaram os estudos em 1539. Pelo facto de vêrmos Jeronymo Ribeiro tambem auctor dramático, podemos crer que ou acompanhou seu irmão quando este abandonou Evora, ou veiu ter com elle a Lisboa, e, como filhos de paes humildes, iriam ajudando-se no officio de actores. No *Auto do Physico* achamos uns versos, que confirmam a nossa primeira data historica:

ter brio de ser formosa  
men conde *Partinuples*,  
bem sei que a trazeis mimosa.

O *Conde de Partinuples* é uma novella de cavalaria, antiquissima, citada já no seculo XII por Analdo Daniello, que em Hespanha foi traduzida e publicada no seculo XV. Quando na corte de Dom João III, por influencia da renascença italiana, começaram a ser gostadas as novellas de cavalleria, a leitura d'essas ficções tornara-se moda. Fala d'este uso Jorge Ferreira de Vasconcellos na comedia *Ulyssipo* e aí cita o *Conde Partinuples* como leitura favorita: ora a comedia *Ulyssipo* foi escripta em 1547, por tanto foi por este tempo que Jeronymo Ribeiro escreveu o *Auto do Physico*. O Auto foi escripto em Lisboa, aonde também se passa a acção; o Escudeiro namorado mora no Lumiar:

Todo o filho de Lisboa  
hade morrer com esse viço.

MEDICO: Pôde-me dixer a graça  
 Para a pouzada, se éu fôr?  
 ESCUD. He do Lumear no termo.

No *Auto do Physico* ha o typo do medico astrologo-empirico, como o descreve Gil Vicente na farça dos *Physicos*, e João de Barros na *Ropica pneuma*; bem se vê que os poetas procuravam os seus typos na vida social. Jeronymo Ribeiro teria por ventura relações com Luiz de Camões, como as tinha seu irmão; o *Auto dos Physicos* parece uma imitação burlesca do *Auto dos Amphytriões* escripto por Camões durante a sua vida escholar. Jeronymo Ribeiro conhecia essa fabula, e os lances dramaticos que lhe suscita a situação dos dois namorados, seriam lembrados por ventura pelo Auto de Camões:

Os *Esfragriões* passados  
 são estes dous de uma fragoa,  
 são galhetas germanados;  
 porém se forem cheirados  
 este é galheta d'agoa.

O *Auto do Physico* tem lances perfeitamente cômicos, e ás vezes uma certa nudeza dos Autos de Gil Vicente, sem comtudo lhe igualar o lyrismo. Notaremos esses lances, expondo a urdidura da peça. Mamede é o typo do creado de Physico, sempre namorado das moças da sua igualha, sempre priguiçoso e illudindo por todos os modos o serviço; Ignez é a creada, typo derivado da *Celestina*, empiscando para Mamede, e

alcovitando a filha do patrão. Abre a scena com um cavaco amoroso entre estes dois galantes serventuarios, e quando estavam em colloquios apparece um Escudeiro, que vem apaixonadissimo pela filha do *Physico*, e lhes pergunta se a menina recebera a carta que lhe mandara. Mas o Escudeiro quer vêr a menina e a criada Ignez diz que se finja doente, e a pretexto de ir consultar o *Physico*, lhe entra em casa e assim a vê de perto. — A segunda scena passa-se entre o *Physico* e sua filha, aquelle queixando-se da demora do criado Mamede, a menina defendendo-o, e logo que o criado chega com a moça começa uma altercação, que é interrompida pela entrada do Escudeiro namorado que faz de doente. — Esta terceira scena é bastante dramatica, é o cavaco entre o doente por amor e o *Physico* infatulado, ainda citando Avicena:

Phys: Tem febre, mas é pequena,  
Senhor, a imaginação  
faz causa, não deis a mão,  
que isto é texto da Viseu  
*De morbis do coração.*

A scena é longa e cheia de chiste; pinta os costumes do seculo XVI; bem merecia ser aqui transcrita. A quarta scena é o encontro do Escudeiro com Ignez, em que lhe dá conta do seu estratagema e como lhe saiu ao pintar; Ignez, verdadeira discípula da *Celestina*, illude o pobre escudeiro, por que a filha do *Physico* está para casar com um estudante de Salamanca, cha-

mado Lucas de Lemos, e não sabe das cartas nem das gírias do Escudeiro, que se chama Lopo de Andrade:

Igx : (*À parte*) Dá tu passadas,  
rompe botas escusadas,  
anda de uma a outra parte,  
que ella, nem parte nem arte  
sabe de tantas meadas.

A quinta scena passa-se entre os criados e dois *Matantes*, talvez o que hoje se chama Fadistas. Ha uma briga de ciumes entre Ignez e Grimaneza, por causa dos amores do criado Mamede, que canta aqueles versos já citados de um velho romance popular, por Gil Vicente:

Sobre mim vi guerra armar, etc.

Depois Mamede é espancado pelos *Matantes* e refugia-se em casa. N'esta scena Mamede, Ignez e a filha do Physico, para se entreterem começam o jogo das mentiras, imitado dos costumes populares:

FILHA : Ignez, vêm-te aqui assentar,  
quereis vós outros jogar  
as mentiras ?

IGNEZ : Senhora sim.

FILHA : E' jogo para estas noites,  
para passar o seriam,  
quem perder apar' a mão.

Moço : Se isso é jogo de açoutes  
não jogo.

FILHA : D'açoutes não.  
 Quem menos lançar a barra  
 no mentir, pôr-lhe-hão mascarra,  
 e dar-lhe-hão em cada mão  
 duas palmatoadas.

IGNEZ : Não.

Aqui vem esta satyra ironica á cidade de Lisboa:

FILHA : Eu digo que esta cidade  
 cheia de toda a nobreza  
 tem por timbre e por fineza  
 de falar sempre verdade.

A moça Ignez vae buscar á cosinha um tição para fazer as mascárras, e uma palmatoria para as mãos dos que não souberam mentir. Em quanto estavam n'isto, entra um Pescador de Alfama a consultar o Physico, que não está em casa, ácerca de uma dôr de sua mulher; Mamede veste a loba, põe a gorra, e começa a responder em latim; depois não quer acceitar o pagamento da consulta em dinheiro de cobre. O Pescador trazia um bacio com a ourina da mulher; em Gil Vicente tambem se usava esta liberdade. Quando Mamede estava fazendo de Physico, entra o verdadeiro dono da casa, estafado de andar pelo Lumear á busca da morada do tal Escudeiro namorado. Esta scena ainda hoje seria de effeito. Quando o Physico fala á filha ácerca da demora de seu noivo Lucas de Lemos, entra o Escudeiro, fingindo que vem de Salamanca, e quando lhe perguntaram se seu tio não viera, responde:

Senhor, meu tio ficou  
por se oppôr a uma cadeira,  
que em Salamanca vagou.

Estava n'isto quando apparece o verdadeiro noivo, Lucas de Lemos. A sitação faz lembrar os *Amphytrões*. O sarcastico Mamede agrava a posição falsa em que se acha o Escudeiro Lopo de Andrade; cresce o escandalo, parece que haverão mortes, e eis que fala em prosa a intrigante Ignez, desculpando a Menina, e dizendo que ella fôra causa de todo aquelle engano. Lopo jura que irá fazer vida n'un convento, dão-se as mãos e entra Mamede «com os musicos que ficam e vão-se todos e assi fenece a obra.» Pela vida do Chiado se vê que Jeronymo Ribeiro não seria mais feliz; em uma scena d'este auto, descobrem-se intimas queixas de pobreza, aggravada pela miseria publica:

PESC: Não se pôde já pescar  
dinheiro por nem um modo,  
anda tam turvo este mar,  
que é impossivel tirar  
sem lisonjas por engodo;  
pesco uma pobre vez  
para comer és não es  
como anzol d'agorazeira,  
vem o anzol da Ribeira.  
pesca cifra, leva dez.  
Então casa d'aluguer,  
vestir e calçar me dana,  
passa a receita o comer.

Moço: Eu que vos heide fazer,  
se sois pescador de cana.

Foi esta pobreza dos escriptores dramaticos que os conservou entre o povo e lhes fez imprimir ás suas composições um cunho verdadeiramente nacional.

## CAPITULO V

## Luiz de Camões

Camões escreve os *Amphytriões* na Universidade de Coimbra.—Seu conhecimento de Gil Vicente.—Origem grega da fábula de Amphytrião.—O Auto de *El-Rey Seleuco*.—O prologo em prosa e os theatros particulares.—Hypothese sobre a origem das desgraças de Camões.—A *Celestina*, *Braz Quadrado*.—No *Filodemo* conhece-se a influencia italiana.

Durante a vida escholastica, que decorre de 1539 a 1542, assistiu Camões na Universidade de Coimbra á representação de varias comedias, que, segundo o costume das Universidades da Europa, os estudantes compunham e ensaiavam na occasião de ferias; ainda no tempo do Doutor Antonio Ferreira, quando a comedia nacional ia cedendo o terreno á comedia classica introduzida pela Renascença italiana, fala elle das excellentes comedias que antes de si se haviam representado, as quaes nada deixavam a desejar ás dos antigos. A allusão de Ferreira deve propriamente entender-se com referencia ás tragedias de Buchanan, e ás imitações de Plauto e Terencio. Camões, seguindo os habitos escholares, escreveu tambem o *Auto dos Amphytriões*, comedia classica imitada livremente de Plauto, mas tornada nacional pela forma poetica da redondilha popular, e pela confusão dos costumes mo-

dernos com os antigos. Pelo assumpto se vê qual a tendencia do theatro nos ensaios academicos, que pendiam sobre tudo para a admiração dos exemplares da antiguidade. Camões comprehendendo a belleza da Renascença, não quiz sacrificar-lhe completamente a graça da poesia nacional.

Jorge Ferreira de Vasconcellos e Sá de Miranda abandonaram a fórmula poetica da comedia, para a tornarem mais culta, emancipando-a do verso de redondilha usado nos Autos populares. Em Camões, o sentimento nacional venceu; o assumpto é classico, a fórmula é genuinamente portugueza. Antes de Camões já no theatro hespanhol fôra tratado o mesmo assumpto de *Amphytrião*, que se presta maravilhosamente para a farça. A historia de *Amphytrião* foi pela primeira vez posta em scena por Epicharmo, que, como todos os poetas doricos, divertia-se a ridicularisar as divindades da mythologia grega. Na farça de *Amphytrião*, dá-se a parodia antireligiosa dos amores de Jupiter tomando a forma de Amphytrião, que está na guerra, para aparecer diante de sua mulher Alcmena e assim conseguir por traição o que lhe era impossivel á boa mente. Em outras composições de Epicharmo, Jupiter aparece na fórmula de um gordo comilão, Minerva em belfurinheira de realejo, Castor e Pollux em pantomineiros obscenos. Plauto apoderou-se da peça de Epicharmo e accomodou-a á sociedade romana, onde o caracter de Alcmena se reveste da rigidez de uma Cornelia. Fazendo ressurgir esta obra da antiguidade,

parece querer-se, pelo riso provocado por ella mesma, acordar a alma da grande fascinação da Renascença. Cainões era mais nacional do que classico, e a não se ter em vista o motivo do divertimento escholar, que o levou a fazer esta imitação de Plauto, julgar-se-hia que escolhera a comedia dos *Amphytrões*, em desagravo da eschola velha de Gil Vicente, então já bastante atacada. A perfeição, com que as scenas estão entre si encadeadas, é devida ao modello que seguiu; da edade media, ou principalmente da comedia italiana, conhece-se a dupla accão em que os creados fazem a parodia das situações por que passam os amos, d'onde veiu depois a formar-se o *imbroglio*. No Auto de Cainões o caracter de Alcmena é ainda bastante romano. Na scena dos creados Feliseo e Bromia, allude a Lisboa:

Que não digam os de *Alfama*  
Que não tenho namorada.

N'esta mesma scena Bromia sae cantando os primeiros versos do romance de *Flerida*, com que Gil Vicente rematou a Tragicomedia de *Dom Duardos*, romance que andou na tradição oral do povo, que foi recolhido no Cancioneiro de Anvers, e que ainda no seculo XIX se cantava não muito abreviado nos Açores. (1)

Voyme á las térras estrañas  
A dô ventura me guia. (2)

(1) *Cancioneiro e Romanciero geral portuguez*, t. IV.

(2) *Obras de Cainões*, t. III, p. 309. Ed. de Barreto Feso.

Os versos de Gil Vicente, vulgarizados em 1533 em Evora, pocos annos depois já se afastavam algum tanto d'esta lição originaria :

- Voyme á tierras estrangeiras  
Pnes ventura allá me guia. (1)

Camões conhecia o theatro de Gil Vicente, e seguia algumas regras dramaticas adoptadas pelo velho mestre. O uso do hespanhol, nos Autos de Gil Vicente em que se fala portuguez, é proveniente da necessidade de formar uma linguagem rude para o typo grosseiro que representa. Esta observação fel-a primeiramente Rapp, e se prova por palavras de Gil Vicente, que explicava o intuito da escolha. Camões adoptou o mesmo sistema; quando Mercurio, que vem ajudar a Jupiter no fingimento de Amphytrião, fala a sua linguagem, é em portuguez; quando encarna em si a figura do creado Sósea, escolhe o hespanhol como linguagem rude:

Quero-me fingir ladrão,  
Ou phantasma.....  
E com tudo se passar,  
A fala quero mudar  
Na sua, de tal feição  
Que couces e porfiar  
Lhe façam hoje assentar  
Que sou Sósea e elle não.

E segue logo na rubrica: «*Falla Castelhano*». Como Gil Vicente, Camões tambem espalhou nos sens

(1) *Obras de Gil Vicente*, t. II, p. 250.

Autos um grande lyrismo, o qual se deve julgar um dos principaes caracteristicos da eschola nacional. A analyse da contextura dramatica seria indispensavel se o Auto não fosse imitação. O *Auto dos Amphytriões* andou manuscripto durante a vida do poeta, e só em 1587, sete annos depois da sua morte, é que foi recolhido por Affonso Lopes, que o publicou junto com os Autos de Antonio Prestes (1) a este tempo provavelmente já tambem falecido. No theatro portuguez do seculo XVIII, a farça epicharmica de Amphytrião foi posta outra vez em scena pelo desgraçado poeta Antonio José da Silva; a opera de *Amphytrião ou Jupiter e Alcmena*, foi representada no theatro do Bairro Alto, em Maio de 1736. A fórmula em prosa, entremeiada de córos, arias e recitativos conhece-se que é influenciada pela opera italiana que então apparecera em Portugal; o mixto do *imbroglio* com o gongorismo de seiscentos realça o pico comicó, em que o expectador se ri á falta de intenção e pensamento de toda a peça. O *Amphytrião* de Molière fôra representado em 1668; o theatro francez, principalmente o tragicó, foi quasi todo traduzido em portuguez; é de suppôr que Antonio José não conhecesse este Auto de Camões, e que imitasse a comedie franceza, ficando-lhe por isso inferior.

O segundo Auto que escreveu Camões foi o de *El-Rei Seleuco*, tambem de assumpto classico, ainda na

(1) *Primeira parte dos Autos e Comedias portuguezas*, fol. 85 a 101.

fórmula nacional da redondilha; não foi conhecido pelo collector Affonso Lopes, por isso não se encontra na sua publicação de 1587; imprimiu-se pela primeira vez na edição de 1645, tendo sido achado nos manuscritos do Conde de Penaguião, pae de João Rodrigues de Sá, a quem as *Rimas* eram dedicadas. O Auto deve julgar-se escripto entre 1542 e 1546, tempo em que voltou da Universidade e frequentou a corte de Dom João III, antes de soffrer o desterro de Lisboa por causa dos amôres que trazia no paço com Dona Catherina de Athayde. N'este tempo tinha relações de amizade com a principal nobreza; e depois do ultimo Auto de Gil Vicente em 1536, apenas o fidalgo Jorge Ferreira de Vasconcellos escrevera as comedias de *Eufrosina* e *Ulyssipo*, e o Cardeal Dom Henrique fizera representar as Comedias de Sá de Miranda. N'este periodo passou Camões os annos mais felizes da sua vida; a graça do prologo de *El-Rei Seleuco* demonstra um certo bem estar moral. O prologo do Auto é em prosa; por elle se conhece a existencia das representações particulares, e se descrevem engracados costumes do velho theatro portuguez. Como grande parte dos Autos de Gil Vicente, o Auto de Camões foi escripto para ser representado em uma noite de Natal, segundo o costume portuguez, conservado nas *Lôas* populares, que as *Constituições* dos Bispados prohibiram: «E n'isto fenecerá o Auto, com musica de chocalho e buzinhas, que Cupido vem dar a uma alfeloira a quem quer bem; e ír-se-hão vossas mercês cada um para

suas pousadas, ou consoarão cá commosco d'isso que ai houver.» Na abertura do Prologo, o mordomo ou dono da casa diz aos espectadores: «Eis, Senhores, o autor, por me honrar n'esta *festival noite*, me quiz representar uma farça; e diz, que por não se encontrar com outras já feitas, buscou huns novos fundamentos para a quem tiver hum juizo assi arrazoado satisfazer.» Camões refere-se aqui com certeza aos Autos de Antonio Ribeiro Chiado, por isso que em outro logar do prologo o cita como modello da mordacidade; lembrando-nos do titulo dos Autos do Chiado, o *Auto das Regateiras*, a *Pratica de Compadres*, parece comprehender-se o periodo: «E diz que quem se d'ella não contentar, querendo outros novos acontecimentos, que se vá aos soalheiros dos Escudeiros da Castanheira, ou de Alhos Vedros e Barreiro, ou converse na Rua Nova em casa do Boticario, e não lhe faltará que conte.» Em umas coplas, Chiado apoda Camões com a alcunha de *Trinca-Fortes*; ou por que se temesse d'elle ou pela rivalidade dos sectarios e inauguradores da comedia italiana, diz o Mordomo no Prologo: «Ora quanto á obra, se não parecer bem a todos, o Autor diz que entende d'ella menos que todos os que lh'a puderam emendar. Todavia isto é para praguentos; etc.» O prologo em prosa com que Camões antecede o auto de *El-Rei Seleuco*, é uma especie de theatro por dentro; o Mordomo anda nos preparativos para a representação da noite de consoada; pergunta ao moço se já chegaram as figuras. Aqui dá-se o mesmo facto que no theatro fran-

cez, onde ás vezes a multidão entrava á força: «Ora, vieram uns embuçadotes e quizeram entrar por força; eil-o arrancamento na mão; deram uma pedrada na cabeça ao Anjo e rasgaram uma meia calça ao Ermitão; e agora diz o Anjo que não hade entrar, até lhe não darem uma cabeça nova, nem o Ermitão até lhe não pôrem uma estopada na calça.» Por esta passagem se conclue que no século XVI haviam representações dramaticas em familia; que os ociosos de bom gosto procuravam introduzir-se na festa, apesar de não serem convidados: «vae d'aqui a casa de Martim Chinchorro e dize-lhe que temos cá Auto com grande fogueira;..... ir-lhe-has abrir a porta do quintal, porque mudemos o vinte aos que cuidão de entrar por força.» O Mordomo continua a arranjar a sala, e diz para os expectadores: «vossas mercês he necessario que se cheguem uns para os outros, para darem logar aos outros senhores que hão de vir; que de outra maneira, se todo o curro se ha de gastar em palanques, será bom mandar fazer outro alvalade; e mais, que me hāode fazer mercê, que se hāode desembuçar, porque eu não sei quem me quer bem, nem quem me quer mal: este só desgosto tem um Auto, que he como officio de Alcaide: ou haveis deixar entrar a todos, ou vos hāode ter por villão ruim.» Por esta citação se vê que o logar da scena para esta representação em familia, era um *córro*, ou *pateo*, tal como se usava no velho theatro hespanhol. O Auto era representado no Natal; por isso havia casa juncada para passear, fogueira com cas-

tanhas, mesa posta com alcatifa e cartas, e um *Auto* para desfastio da Noite. Nisto chegou o convidado Martim Chinehorro, que entrou pela porta do quintal, e passadas as devidas cortezias, diz: «Ora pois, Senhor, o *Auto* he tal que he? Porque hum *Auto* enfadonho traz mais somno comigo que uma pregação comprida.» Responde o Mordomo: «Por bom m'o venderam, e eu o tomei á cala de sua *boa fama*.» N'este tempo o theatro começava a tornar-se um divertimento familiar, e por estas palavras do Mordomo se vê, que os poetas especulavam com este novo uso. Aqui critica tambem Camões os actores: o *villão*, que arranca a fala da garganta com mais sem saber que uma pera pão, uma *donzella*, que falla como *Apostolo*, mais piedosa que uma lamentação. Passados todos os preparativos entra a primeira figura. Diz o Mordomo: «Moço, mete-te aqui por baixo d'esta meza, e ouçamos este representador, que vem mais amarrrotado dos encontros que um capuz roxo de piloto...» O Representador começa a declamar em verso alexandrino, e depois interrompe-se, dizendo que lhe esqueceu o papel: «mas não sou de culpar, por que não ha mais de tres dias, que m'o déram.» O Escudeiro Ambrosio vê que aquella figura erra os ditos, e por fin reconhece que foi por galanteria de novidade: «Mas se assi he, ella he a melhor interpretação que eu vi; porque já agora representações, todas he darrem por praguentos; e são tão certos, que he melhor erral-as, que acertal-as.» Produzido este abalo nos expectadores, entram então as verdadeiras figuras do

Auto. A ideia é nova, e introduzida por Camões; sobretudo o valor d'este prologo está em elucidar-nos ácerca dos costumes theatraes do século XVI, sobre o logar da scena, representações em familia, compra de Auto, critica da declamação, tempo em que se decoravam as partes, accomodação dos expectadores, e sobre tudo ácerca dos assaltos nocturnos dos rufiões de becos, que se introduziam por força para assistirem á representação do Auto, e das rivalidades de eschola.

O thema do *Auto de El-Rei Seleuco* é tirado da historia antiga; encontra-se em Valerio Maximo, em Justino, Plutarco e em Polybio contado o facto de Antiocho Soter apaixonar-se a tal ponto por Stratonice, sua madrasta, que se sentia morrer da mais profunda nostalgia. Seu pae El-Rei Seleuco, consultou todos os medicos e um d'elles, notando que o pulso do principe se alterava e batia com mais força quando entrava a rainha, descobriu a causa da sua doença e declarou-a ao monarcha. Seleuco, era velho; desfez o seu casamento com Stratonice e deu-a ao filho. Este assumpto é bastante subjectivo para ser tratado no velho theatro, aonde a paixão não podia tomar realidade por falta de actores consummados, e sobretudo por falta da descoberta do mundo moral, que data do tempo de Shakespeare. Camões é tanto mais assim admirável, por ter sido levado pela intuição do genio a tocar uma ordem de factos que estavam por descobrir. A Comedia de *El-Rei Seleuco* nunca fôra tratada em forma dramatica; que circumstancia levaria Camões a es-

colher este assumpto? Escripta durante o tempo que frequentava a corte de Dom João III, apaixonado pela sua dama Dona Catherina de Athayde, é natural que tivesse ouvido a dolorosa lenda dos amores do monarca, quando principe, pela rainha Dona Isabel, mulher de Dom Manoel, seu pae. Tal é a situação, descrita com um grande lyrismo e ao mesmo tempo com uma realidade viva na comedia de *El-Rei Seleuco*. Acrece, que esta comedia, ecripta muitos annos antes da comedia de *Philodemo*, não foi publicada na collecção de Affonso Lopes em 1587, e se conservou desconhecida, entre os papeis do Conde de Penaguião até ao anno de 1645, quando já estava perdida a memoria do facto. Para maior confirmação d'esta hypothese cumple extractar para aqui algumas palavras dos *Annaes de Dom João III*, de Frei Luiz de Sousa: «Sobre estas razões, que todas obrigavam ao Principe a magoar-se, pello que tocava ao povo e á reputação de quem o gerara, accudiam a lhe fazer guerra as do interesse proprio: que eram tomar-se-lhe a dama que já em espirito era sua, e querer seu pay para si em segredo e como que a furto, a mesma mulher que pera elle tinha muitas vezes publicamente pedido. Ajuntava representar-lhe o entendimento, e a edade de dezeseis annos mal soffrida já e ardente para similhantes materias, que o mesmo pae confessava culpa no segredo que com elle usava em tamanha resolução. E todavia devemos-lhe muito louvor, porque sabendo sentir, nunca por palavra nem obra, mostrou a seu pae signal de senti-

mento nem desgosto.» — «Entretanto vinha caminhando para Portugal a nova rainha (D. Isabel) *desgostada também, como he de crer, da troca do esposo...* Era o Príncipe n'este tempo entrado nos dezesete annos, de gentil presença, alegre e amavel semblante, mas temperado de hum certo rigor de virilidade, que criava respeito e reverencia em quem o via. — Galante e eustoso, mas á portugueza, acompanhou seu pae: e chegando á Rainha, se humildou para lhe beijar a mão, com a sinceridade e cortezia de quem a reconhecia por māy e senhora; que ella não quiz dar por muito que o Príncipe instou e perfiou no cumprimento.» (1) Depois de trez annos de casado com a namorada de seu filho, morreu el-rei Dom Manoel, a 5 de Dezembro de 1521. O povo de Lisboa requereu a El-Rei Dom João III, que caçasse com a Rainha Dona Isabel sua madrasta, nova; a nobreza, apoiada por Dom Jayme Duque de Bragança, pedia-lhe instantemente a realização d'este voto. Diz Frei Luiz de Sousa: «Não havia na terra quem tivesse por desacerto este conselho senão só a pessoa a quem mais tocava, e melhor estava, que era o mesmo Rey. Não lhe soffria o animo aver de chamar esposa a quem dera o nome de māy; aver de tratar por igual a quem reconhecerá por senhora: e emfim não acabava com sua honestidade aver de tratar amores,inda que santos e castos, com a mu-

(1) *Annaes*, cap. v. pag. 16 e 17; cap. xii, p. 50.

Iher que o fora de seu pay.» No *Auto de El-Rei Seleuco*, o principe Antiocho, ainda criança, namora-se de Stratonice, tambem nova, casada com o velho monarca; a allusão ao facto sucedido na corte portugueza é evidente, e andava na memoria de todos; porém El-Rei Dom Manoel não foi generoso como Seleuco. A Comedia de Camões seria representada em festa de familia entre os annos de 1542 a 1546, em que foi desterrado da corte. Qual o motivo d'esse desterro? Todos os biographos comprazem-se em attribuir-l-o aos amores com Dona Catherina de Athayde, que se tornaram publicos no paço. Este facto não basta para explicar a completa desgraça do poeta, que data de 1545, quando vemos os muitos amores que se davam entre os fidalgos e as damas do paço, que se acham celebrados nos versos chistosos recolhidos por Garcia de Resende no *Cancioneiro geral*, recitados nos serões da severa corte de Dom João II e na de Dom Manoel. Sem querer formar uma nova lenda da desgraça de Camões, ousamos contudo aventar que a Comedia de *El-Rei Seleuco*, que só foi impressa depois dos Philipps, seria interpretada pelos inimigos de Camões como allusiva aos amores de Dom João III, quando principe, pela Infanta Dona Isabel, irmã de Carlos V, que seu pae, el-rei Dom Manoel, tomou para sua terceira mulher ás escondidas do filho. Por causa d'esta intriga amorosa, estavam nas boas graças do monarca aquelles, que Dom Manoel perseguira, por serem do partido do principe. Na Comedia de *El-Rei Seleuco* achar-se-hia uma

especie de censura por Dom João III não ter casado com sua madrasta como requeria o povo de Lisboa? Vista á luz d'este criterio, a comedia de *El-Rei Seleuco* é das mais curiosas do theatro portuguez.

O *Auto de Philodemo* foi a terceira e ultima comedia escripta por Camões; em 1555 celebraram-se em Gôa os festejos pela successão de Francisco Barreto, que sucedeua a Dom Pedro de Mascarenhas. (1) Camões tomou partes nas festas e escreveu o *Auto de Filodemo*, que andou manuscripto até 1587, tempo em que foi colligido por Affonso Alvares. Como viria o Auto para Lisboa? Seria do numero d'aquelle versos que ronharam a Camões, dos quaes nunca teve mais noticia? O *Auto de Filodemo* resente-se já um pouco do *imbroglio* italiano, da *comedia sostenuta*, como se vê pela dupla accão, e mais ainda por um pronunciado caracter idylico e pastoril. Pelas allusões, se vê como a Comedia hespanhola da *Celestina* era bastante lida em Portugal. O moço Vilardo, descrevendo a criada Solina, que levava os recados de Filodemo a Dyonisa, compara-a a esse eterno typo inventado por Fernando Rojas:

Como se faz *Celestina*,  
Que por não lhe haver inveja,  
Tambem para si deseja  
O que o desejo lhe ensita.

(1) Juromenha, *Óbras de Camões*. t. 1, p. 70.

Em outro logar o mesmo Vilardo, falando um Doloroso diz: «Já sabeis que esta nossa Solina he tão *Celestina*, que não ha quem a traga a nós.» Como versado na leitura d'esse monumento do Theatro hespanhol, Camões descreve admiravelmente a scena, em que Solina entrega a sua ama uma carta de Filodemo. É essa a parte em que aparecem verdadeiros toques que definem um carácter. Os outros personagens são mais convencionaes:

- |           |  |
|-----------|--|
| SOLINA :  | Senhora, a muita affeição<br>Nas Princezas d'alto estado<br>Não he muita admiração ;<br>Que no sangue delicado<br>Faz amor mais impressão.<br>Se m'ella quizer peitar,<br>Prometto de lhe mostrar<br>Uma cousa muito d'arte,<br>Que lá dentro fui achar. |
| DIONYSA : | Que cousa ?  |
| SOL. :    | Cousa d'esprito.   |
| DIOS. :   | Algum pouco de lavores ?   |
| SOL. :    | Inda ella não deu no fito ?<br>Cartinha sem sobre-escripto,<br>Que parece ser de amores.   |
| DION. :   | Essa é a boa ventura ?   |
| SOL. :    | Bofé que me pareceu.   |
| DION. :   | E essa donde nasceu ?  |
| SOL. :    | No meu cesto de costura ;<br>Não sei quem m'allí meteu.  |

O dialogo prosegue vivo e chistoso até que Solina faz com que a ama queira ella propria ler a carta para saber de quem é. O Auto é entremeado de prosa e verso; a prosa variada com as mais pittorescas locuções populares da nossa lingua, com um toque profunda-

mente nacional, o verso salgado na quintilha feliz e epigrammatica, de vez em quando apimentada com o remate de um anexim, que parece ter-se feito para aquella situação. Camões obedecia a duas influencias, ao theatro nacional, que continuava a tradição do velho Gil Vicente, e ao cultismo italiano, que ás vezes o obrigava a converter as scenas em eclogas e pastoraes. Em uma allusão engracada, cita *Filodemo* um typo popular de uma farça do theatro portuguez, hoje anonyma, da qual não resta mais do que o titulo: «e pois o tempo nos não vem á medida do desejo, vam-nos lá; e se puderdes fallar, fazei de vos mil manjares, porque lhe façaes crér, que sois mais *esperdiçado de amor* que um *Braz Quadrado*.» No primeiro *Index Expurgatorio* que se publicou em Hespanha em 1559, acha-se já lá prohibido «O Auto de *Braz Quadrado*, por Vicente Alvares.» (1) Este Auto é anonymo, e Vicente Alvares é o nome do impressor; quatro annos depois de Camões o ter citado como popularissimo, por isso que d'esse typo *desperdiçado de amor* tira a allusão que põe na boca do moço Filodemo, cahia sobre *Braz Quadrado* o anathema da Inquisição de Hespanha. No *Index Expurgatorio* de 1624 se prohíbe tambem «O Auto de *Braz Quadrado*, não se emendando como se nota no *Expurgatorio*.» (2) N'este tempo a escola italiana insugurada por Sá de Miranda e con-

(1) *Citado Index*, pag. 20, col. 2.

(2) *Index*, pag. 95, e pag. 268.

tinuada por Ferreira e pelos quinhentistas, faz pender Camões algum tanto para o bucolismo. No *Filodemo* allude tambem á moda de petrarchismo: «Uns muito almofaçados, que com dois ceitís fendum a anca pelo meio, e se prezam de brandos na conversação, e de falarem pouco e sempre consigo, dizendo que não darão meia hora de triste pelo thezouro de Veneza; e gabam mais Garcilasso que Boscão, e ambos lhes saem das mãos virgens.» «Eu vol-o direi: porque todos vós outros os que amaeis pela passiva, dizeis que o amor fino como melão, não hade querer mais da sua dama que amala; e virá logo o vosso Petrarcha, e o vosso Pietro Bembo, atoado a trezentos Platões, mais safado que as luvas de um pagem d'arte, mostrando razões verisímeis e apparentes para não quererdes mais de vossa dama que vel-a; e mais até fallar com ella.» Por estes factos descreve Camões e ataca o languor dos costumes do tempo, propagado pelo bucolismo. Por estas trez comedias que restam do nosso epico se vê que elle comprehendia a creaçao dramatica, que teve sempre para si como accidental; sentindo a grande belleza do theatro popular, não pôde abandonal-o completamente pelo cultismo da renascença italiana; assim o seu genio lyrico, a grande riqueza das locuções vulgares, e a redondilha chistosa do theatro nacional foram por elle accommodadas ás fabulas antigas e ás pastoraes do gosto siciliano.

## CAPITULO VI

## Antonio Prestes

Influencia de Gil Vicente sobre o genio de Antonio Prestes.— A collecção de Autos, feita por Affonso Lopes. — Porque não publicou a segunda parte? — Tempo em que foi escripto o Auto da Ave-Maria. — Sua lucta com a escola italiana. — O Auto do Procurador. — Prestes pertence à primeira metade do século XVI.

Antonio Prestes era natural de Torres Novas, e exerceu em Santarém, aonde casou, o officio de *enqueredor do cível*. São estas as unicas memórias que chegaram até nós, e pouco mais esperamos adiantar. Na Historia do Theatro portuguez cabe-lhe a mesma parte que aos *Clercs de la bazoche*, do velho theatro francez; a sua profissão levava-o a dramatisar as anecdotas da vida judicial. Seria talvez em Santarém, aonde Gil Vicente residia, que o chistoso *enqueredor* recolhera as tradições do mestre; pelo facto de vêr ali representações particulares dos seus Autos, tudo contribuiria para acordar-lhe o genio comico. Os Autos de Antonio Prestes que ainda existem, são em número de sete; antes de 1587 foram escriptos, e talvez representados sómente em theatros de província, por isso que os seus títulos não aparecem citados nos *Index Expurgatorios* de 1580 e 1624. É de suppor que Antonio Prestes tivesse morrido antes de Affonso Lopes imprimir á sua custa os sete Autos, porque na mesma collecção vem Autos de Camões, morto em 1580, de

Jorge Pinto, morto em 1523, e de Jeronymo Ribeiro, talvez já fallecido, porque si não se incluem os Autos de seu irmão Antonio Ribeiro Chiado, que ainda vivia, e só morreu em 1591. Por este tempo já o theatro tinha local fixo em Hespanha, a que se chiamava *pateo de comedias*, e bem cedo entrou este uso em Portugal, aonde encontrâmos logo a mesma designação. Assim como em Hespanha o produeto dos *pateos das comedias* foi applicado para os pobres, em 1588 Philippe II den o privilegio exclusivo dos theatros portuguezes ao Hospital de Todos os Santos, aonde Gil Vicente em 1518 representára.

De Hespanha saiam bandos de comediantes, correndo todas as terras e representando os mais caprichosos Mysterios; Cervantes e Rojas descrevem-nos meuidamente esta grande paixão do povo pelo theatro, tornando-se a vida de comediantes o valhacouto de frades renegados, de vadios e soldados desertores. Antonio Ribeiro Chiado, frade franciscano, obedeceu a este impulso; sobre estes costumes escreveu Quevedo a engracada novella do *Gran Tacão*. A vertigem geral pela representação das comedias levou o governo hespanhol em 1586 a reunir uma junta de theologos, para decidirem se eram licitas as representações scenicas; logo no anno seguinte, em 1587, os Autos de Antonio Prestes foram recolhidos, juntos com os de mais quatro poetas comicos portuguezes, em um volume em 4.<sup>º</sup>, com o titulo: «*Primeira parte dos Autos e Comedias portuguezas feitas por Antonio Prestes e*

*por Luiz de Camões, e outros authores portuguezes, cujos nomes não no principio de suas obras. Agora novamente juntas e emendadas n'esta primeira impressão, por Affonso Lopes, moço da capella de Sua Magestade e á sua custa. Impressas com licença e privilegio real por André Lobato, impressor de Livros, Anno 1587.*

Affonso Lopes, era moço da Capella de Philippe II, e talvez filho do poeta comicó Anrique Lopes, auctor da *Cena Policiana*, que elle com amor filial reuniu com os Autos de Prestes e de Camões; talvez pelo facto de ser moço da Capella real tivesse ingerencia na Capella do Hospital de Todos os Santos, aonde se davam representações a beneficio da caridade, e ai recolhesse esses Autos dispersos. Affonso Lopes tencionava continuar a collecção, como vêmos pelo titulo *Primeira parte*, e as circunstâncias que mais o impediram, talvez fossem ou ainda estarem vivos os auctores dos outros Autos que recolherá, ou então a Portaria de Philippe II, de 20 de Agosto de 1588, que prohibia todas as representações que o Hospital de Todos os Santos não auctorisse primeiro. A decisão da junta dos theologos hespanhoes também poderia influir em Portugal, e no animo do collector. São os seguintes, os Autos que ainda existem de Antonio Prestes: O *Auto da Ave-Maria* (fol. 1 a 26), o *Auto do Procurador* (fol. 27 a 41), o *Auto do Dezembargador* (fol. 61 a 74), o *Auto dos dois Irmãos* (fol. 75 a 85), o *Auto da Ciosa* (fol. 112 a 125), o *Auto do Mouro encantado* (fol. 126 a 143), e o *Auto dos Cantarinhos* (fol. 163 a 179).

O *Auto da Ave-Maria*, lembra a primeira maneira de Gil Vicente, quando ainda não ia mais além das allegorias dos *Mysterios*; o seu estylo e modo de conceber uma acção dramatica prova a antiguidade do Auto, escripto pouco depois do triumpho da Reforma na Europa; aqui sustenta Prestes, que a fé sem ser coadjuvada pela rasão é esteril e sem obras. É este o resultado do grande movimento intellectual do seculo xvi, que não poderia ser proclamado vigorando a Inquisição:

NESTRE : Sois, Rasão, mate forçado  
a que hemos de vir em fim.  
E já que a gentilidade  
tanto se regeu por vós,  
mais vem regernos-nos  
que em vós pormos a verdade  
que ella em si por vós não pôs;  
e tambem todo o christão  
que escurece  
quem sois, que vos não conhece,  
ficou christão sem rasão,  
fé sem obras me parece.

Neste mesmo Auto diz uma rubrica: «*Entra o diabo vestido á Italiana, que tem enganar, etc.*» A devassidão dos papas fizera-os no seculo xvi ser comparados ao Anti-Christo. É esta tambem a audacia de Gil Vicente, o que basta para caracterisar o Auto da *Ave-Maria* como dos mais antigos da sua escola. O diabo que entra *vestido de Italiano* apresenta-se como arquitecto, para construir um castello; cumpre notar que o Infante Dom Luiz, antes de 1535, mandava vir

architectos de Italia para guarnecerem o reino e as possessões de Africa, de castellos. À vista d'este facto, os versos que se seguem quasi que determinam a época em que teria sido escripto o *Auto da Ave-Maria*:

Yo sé las columnas Doricas  
y Corynthias, y sé mas,  
las Jonicas de la paz  
de la guerra las theoricas,  
sus talles, bases, compas,  
pero acá su manieordio  
sus retoricas, etc.

N'este Auto encontra-se uma allusão a um Pintor e Architecto italiano, circumstancia que nos fará precisar mais a data da sua composição:

muy ala suma  
la escrevi, al no presuma  
della el gran *Sebastiano*  
fui la tinta yo la pluma.

Este *gran Sebastiano* que aqui se refere é o celebre Bastiano de Sangallo, nascido em 1481, e morto em 1551: foi um grande architecto, e distinguiu-se como pintor pela sua grande sciencia de perspectiva; falava tão bem sobre arte que lhe chamavam o *Aristotile*. A sua fama chegaria a Portugal, no tempo em que Carlos v entrou em Florença, aonde Bastiano se fez admirar pelos seus talentos scenographicos. A este facto se refere Antonio Prestes:

prueba mi Sebastiano  
*los theatros de Marcello*  
 obra altiva,  
*los labré de pedra biva,*  
 en ellos veran mi sello,  
 si el tiempo no me lo priva.

Eis aqui temos determinado o tempo em que foi escripto o Auto da Ave-Maria, quando Carlos v entrou triumphante na Italia em 1529, dominando em seguida Florença. Mesmo avançando mais alguns annos sobre esta data, se vê que Prestes poderia ter escripto o seu Auto em vida de Gil Vicente, que morreu em 1536, e ter tratado com elle em Santarem, aonde ambos residiam.

A exposição do *Auto da Ave-Maria*, já foi publicada por Sousa Lobo na *Revista litteraria* do Porto; por ella nada se fica sabendo da sciencia dramatica de Antonio Prestes. Extractando as *rubricas*, se vê os grandes recursos de scenario. O Auto compõe-se de: «*Hum Diabo, a Sensualidade, a Velhice, a Mocidade, o Enganado da Vida, Pensamentos vãos todos foliando, hum Cavalleyro, a Razão, hum Moço de Cavalleiro, chamado Contentamento terrestre, o Mestre das Obras chamado Bom Proposito, tres Pedreyros, hum Bom Trabalho, outro Bom Serciço, outro Bom Cuidado, dois Philosophos, hum Eraclyto, outro Democrito, tres Viços, tres Potencias, o Esmoler, o Jejum, hum Ratinho chamado Ganhar para Royns, tres Salteadores, tres Anjos, Miguel, Gabriel, Raphael.*» Os personagens que representam as paixões mais indomaveis

entravam em cena «cantando e baylando e tangendo com guitarra, pandeiro e adufe.» A folia depois de longos dialogos assenta-se, e fica a Sensualidade falando com o Cavalleiro. De ordinario os novos personagens vinham sempre cantando. Demoerito entra «com uma tocha accesa;» os pedreiros estão picando pedra, tambem ao som de cantigas, que eram romances velhos, como os usava Gil Vicente. N'este tempo tambem já era conhecida a galharda, a qual dançam o Cavalleiro e a Sensualidade. Prestes procura em tudo fazer sentir a depravação dos costumes italianos, que provocaram a Reforma. A figura de Esmoler, para se fazer conhecer, entra «com uma bolsa na mão». «Aqui entram os trez Anjos cantando Te Deum laudamus, até Sanctus, Sanctus, Dominus Deus salvo, e ao Sanctus se repõe em giolhos, e acabado de cantar erguem-se todos trez em pé...» Prestes tambem na rubrica ensina o modo como devia terminar o Auto: «Aqui se recolhem dando uma volta pelo theatro cantando: Laudate Dominum omnes gentes, etc.» O enqueredor de Santarem, ainda estava embuido das crenças da edade media; no Auto cita a lenda de Virgilio, que ficou pendurado em um cesto por perfidia da sua amante Lanuce: (1)

Ó delicto tão nefando  
tão molesto,  
abominável doesto,  
que pode estar affrontando  
mais a Vergilio n'um cesto.

(1) *Estudos da Edade Media*, na parte em que trata das Leendas de Virgilio.

Contemporaneo de Gil Vicente, o pobre *enqueredor do civel* não foi mais feliz do que o poeta da corte; elle tambem soffreu a petulancia erudita e o sobrecentro de superioridade da eschola italiana, que propriamente começara em 1527 :

Adomou-se com o uso  
fala já por tanta algalia,  
beso menos,  
que *ha cá Italianos*  
*sem cheyram nunc Italia,*  
sem Castella, castelhanos.

De modo que nam abastados  
de o falarem, mas perdidos  
por Italianos vestidos  
e Venexa nos tocados  
dulce françanes ouvidos  
fim de rasões anda tal  
de tal carneyro  
este Portuguez tinteyro  
que estranho no natural  
natural no estrangeiro.

Estes versos bastavam por si para determinarem a composição do *Auto da Ave-Maria*, pelo facto de se referirem ás luctas da *eschola italiana*, se não tivessemos dados mais positivos. Nos versos que se seguem queixa-se Antonio Prestes do desprezo da chamada *eschola velha* :

Tanto tirou isto a lux  
que obras que estrangeiras são  
ornas de luminação,  
põe-nas de tença e capuz :  
as Portuguezas, no chão,

e he engano! em toda a parte  
 ha Athenas  
 e ha Parises e Senas  
 e ha materia e ha arte,  
 mas porem faltam Mecenas.

Sena, aqui, é uma cidade de Italia, d'onde era natural o celebre Lactancio Tolomei, com quem Sá de Miranda conviven enquanto andou por Veneza e Roma. Tambem Gil Vicente se queixou da eschola italiana na Carta dedicatoria a Dom João III.

O *Auto do Procurador* pertence ás farças dos *clerces de la bazoche*. Tem as seguintes figuras: «*Um Procurador, sua Filha, um seu moço chamado Duarte, e uma sua moça chamada Phelippa, um Escudeiro casado, chamado Thomaz de Lemos, outro solteiro chamado Braz da Silva de Toar, hum Atafoneyro, e hum Ratinho, hum Págem de hum fidalgo, e outro Escudeiro chamado Matheus de Sousa, hum vilão, e hum Ratinho primos de Ambrosio Pegado, etc.*»

Este Auto tambem parece antigo; ha entre elle e a *Fragoa de Amor* de Gil Vicente, um ponto de analogia, por se referirem ambos ao caracter que tomou o casamento com as doutrinas da Reforma da Alemanha. Refere-se proverbialmente ao *Conde de Partimpules*, citado como novella muito lida pela sociedade portugueza em Jorge Ferreira, na comedia *Ulyssipo*. O *Auto do Procurador* foi escripto ainda no reinado de Dom João III, como se deduz dos versos:

Sentay-vos, senhor doutor,  
não sabeis que servidor  
tendes em mi, pois sabey,  
que sabe a Rainha e el Rey,  
que soys meu pay, meu senhor.

O *Auto do Procurador* não foi representado em Lisboa; pelo contrario, o poeta não sympathisa com a vida da corte:

E nos vimos a Lixboa,  
e de Lixboa se sña  
que todos la são outrados,  
que de pessoa a pessoa  
se falam desbarretados.

No *Auto dos Dous Irmãos*, Antonio Prestes resume o pensamento da peça no seguinte argumento: «*Dois irmãos, hum Cioso, outro Confiado, suas Mulheres, o Pae d'elles, um Moço, um Compadre do pay, Cantores, no cabo do qual Auto se trata como estes dous filhos se casaram a furto do pay e o pay não os querendo ver, houve quem os metesse d'amisade, de maneira que o pay lhe deu tudo o que tinha, depois que lho deu o não quizeram mais ver nem agasalhar, até que o pay se fez que queria morrer, e encheu um cofre de areia, e meteu dentro um rifam que diz: Quem se desherda antes da morte, e com isto fenece o Auto, etc.*» O tempo em que foi escripto este Auto tambem se pôde deduzir de uma circumstancia que ai se repete bastantes vezes. Prestes cita o *Palmeirim*, cuja primeira edição de Luiz Hurtado, é de 1546. Nos versos diz:

Lêr-lhei *Palmeirim*, etc.

Não, é *Palmeirim de França*  
que nada se lhe joeira.

He trigo franeez, peneira  
será *Palmeirim pilhança*, etc.

Não venham livros d'estorias  
livrar-vos pera marnados,  
com *Palmeirins furtorias*, etc.

A comparação com a novella de *Palmeirim* teria então a graça de uma allusão conhecidíssima de todos, pelo grande interesse que despertaria logo na apparição. Estes versos parecem referir-se à edição francesa e anonyma feita durante a estada de Francisco de Moraes em França entre 1540 e 1543; os versos allusivos a *Palmeirim de França*, e *Palmeirim pilhança*, accusam o roubo de Luiz Hurtado.

Antonio Prestes, muito inferior a Gil Vicente na graça e no lyrismo, é o mais distinto poeta da escola dramatica nacional. As suas obras são hoje rariissimas; por felicidade existe um exemplar na Biblioteca Nacional, sob o n.<sup>o</sup> 1309, de que extrahimos cópia; trabalhamos para apresentar uma nova edição dos sete Autos, e por esta circunstância não analysamos agora os quatro restantes. (1)

(1) Aqui agradecemos ao nosso jovem e estudioso amigo José Carrilho Videira, a sollicitude com que nos facilitou o obter a cópia dos Autos de Antonio Prestes.

## CAPITULO VII

## Jorge Pinto

Dados historicos acerca de Jorge Pinto. — Factos que provam ser o Auto de *Rodrigo e Mendo* escripto antes de 1523. — Romanços castelhanos no seu Auto. — A influencia castelhana. — Typo nacional lo Fidalgo pobre.

Jorge Pinto é o auctor do Auto de *Rodrigo e Mendo*, publicado em 1587 na collecção de Affonso Lopes; nada se sabe da sua vida, nem a *Bibliotheca Luzitana*, nem o *Diccionario bibliographico* fazem d'elle menção especial. Temos apenas o seu nome e o Auto para nos dirigirem nas investigações historicas, fios tenues e quasi imperceptiveis, mas ainda assim aproveitaveis. Pelo seu nome, podemos suppôr, que este auctor seria o capitão, que em 1523 foi mandado, junto com Lyonel de Lima para atacar o porto de Tidore, aonde morreu barbaramente em uma cilada imprevista. Lê-se nos *Annaes de Dom João III*: « Hia Jorge Pinto a voga arrancada traz a carracoca, e já com a prôa sobre ella, quando se sente encalhar sobre o recife, e ficar em secco: foy laço mortal para elle e para seis portuguezes e outros quarenta reneiros, que todos foram mortos e as cabeças cortadas... » (1) Será este infeliz Jorge Pinto o auctor do Auto de *Rodrigo e Mendo*? É preciso attender que a este tempo, tinha Gil

(1) Op. cit., p. 107.

Vicente abrillantado com os seus serões dramaticos a corte de Dom Manoel, e havia vinte e um annos que o theatro portuguez estava fundado; muitos fidalgos portuguezes cultivavam a scena, como vemos, por exemplo, Manoel Machado d'Azevedo, que enquanto frequentou a corte aprendeu a apreciar essas distrações. Poderia Jorge Pinto, antes de partir para a India, deixar o seu Auto escripto, como tambem Camões deixara escriptos em Portugal o seu *Auto dos Amphytriões* e de *El-Rei Seleuco*. Pela leitura do *Auto de Rodrigo e Mendo*, fortalecem-se estas induções; ai se descobre um facto, que nos revela ter sido escripto antes de 1523. Cita-se no auto o poema de Ariosto, o *Orlando furioso*, cuja primeira edição é de 1516:

INEZ : Sois um *Orlando furioso*  
MENDO : E vós *Angelica* drama.

Foi em 1523, que se deu a catastrophe de Tidore; e, a contar de 1516, havia bastante tempo para que Jorge Pinto tivesse conhecimento do *Orlando furioso*, e o citasse na composição do seu auto. Jorge Pinto era nobre, e a citação do poema de Ariosto caracteriza o que mais tarde se mostrou á evidencia, a grande predilecção da aristocracia portugueza pela escola italiana. O *Orlando furioso* foi muito cedo conhecido em Portugal, e achamol-o mais tarde citado nas *Cartas* de Sá de Miranda, nas de Bernardes, e na epopéa de Camões. No Auto tambem aparece citada a comédia da *Celestina*, de Rojas, publicada em 1501, repe-

tindo-se as edições todos os annos. Jorge Pinto introduz ai um personagem castelhano; foi ainda no tempo de Dom Manoel que os chocarreiros de Castella tiveram grande voga em Portugal; o nosso povo ressentia-se d'isto. É por esta razão que na comedia apparecem estes remoques:

MESTRE: ....não cuideis que é graça,  
vou-vos assi dando a traça  
como he, sem faltar jota,  
a guerra d'Ajubarrota,  
a caldeyra d'Alcobaça.

À imitação dos Autos de Gil Vicente, usa Jorge Pinto citar com frequencia os romances populares; foi antes de 1523 que as trovas castelhanas se haviam apossado dos ouvidos portuguezes, como se queixa Jorge Ferreira. De facto Jorge Pinto afí emprega como centão os seguintes versos iniciaes de romances castelhanos: «*En el mes era de Abril*, etc. — *De los mas lindos que yo vi*, etc. — *Nunca fuera caballero*, etc. — *Las noches siempre acordadas*, etc. — *Helo, helo por de viene*, etc. — *Riberas del Duero arriba*, etc.» Seis romances alludidos no pequeno espaço de um Acto; isto denota o grande interesse e a exagerada curiosidade que depois do casamento de D. Manoel com tres infantas de Hespanha, se ligava aos romances castelhanos. Estes factos bastam para provar que Jorge Pinto é talvez o infeliz capitão trucidado em 1523 no porto de Tidore, ou pelo menos, que o Auto de *Rodrigo e Meado* foi escripto ainda no reinado de Dom Ma-

noel. Na collecção de comedias publicadas por Affonso Lopes, vem a palavra *novamente*, o que dá a entender que este Auto, bem como os outros, talvez tivesse sido publicado antes de 1587; é de suppôr que os Autos colligidos pelo moço da Capella de Philippe II, fossem de autores mortos; Camões já n'esse tempo não vivia, e no século XVI, não impetrando privilegio, o direito de propriedade litteraria acabava com a vida do escriptor.

O Auto acha-se de folhas 42 a 48 da citada collecção, com o título: «*Auto de Rodrigo e Mendo, em que entram as figuras seguintes: Hum Pay com sua Filha, hum Mestre das obras, dous Moços, hum Rodrigo, outro Mendo, hum trabalhador Castelhano; que he namorado da Filha, e dous Escudeiros e huma Moça Ines, e outro homem e duas mulheres, que cantam, e entra logo o Pay e o Mestre, e a Filha, etc.*

» Pela leitura d'elle se descobre uma pequena objecção contra o ter sido escripto o Auto antes de 1523, por que cita ai as poesias de Boscan, que foram pela primeira vez impressas em Lisboa em 1543:

HOSPEDE: Qual trova leste, Rodrigo?  
 RODRIGO: Cuido, senhor qu'ema Buscão.  
 HOSP.: E em portuguez ha Buscão, etc.

A isto responde-se, que as *trovas* de Boscão, isto é, a primeira maneira d'este poeta, anterior á influencia italiana, eram muito conhecidas em Portugal, e já nas *Cartas de Sá de Miranda*, escriptas antes de 1543,

vem os versos de Boscão citados, tendo-lhe sido oferecidos por Antonio Pereira ainda em manuscripto. Tambem n'este Auto se cita a fórmula do soneto :

AMO : Fizestes algum soneto  
quando os vistes ?  
Hosp.: ..... Senhor, não.  
..... e isto aqui em secreto  
Sabeis por que os não faço  
porque já qualquer madraço  
lhe achas na māos um soneto.

A fórmula do soneto não foi introduzida com a eschola italiana em 1527 ; já no *Cancionero general* de Hernando de Castillo, de 1491, aparecem varios sonetos. Portanto, esta referencia não derroga a data de 1523, que tomamos por ponto de partida. N'este Auto se cita frequentes vezes a fórmula dos *vilancetes*, bastante usada nos autos de Gil Vicente ; aparece repetido aquelle typo do Fidalgo pobre e do creado faminto, já conhecido na farça de *Quem tem farellos?* e na dos *Almocreves*. Tinha rasão Nicolau Clenardo quando retratou os devoradores de rabanetes. Aqui aparecem dois versos repetidos no *Auto do Physico* de Jeronymo Ribeiro :

Já se sabe, erros d'amor  
sain duros de perdoar,

No *Auto do Physico* vem :

que os erros por amores  
são dignos de perdoar.

O entrecho do Auto de Jorge Pinto é mal conduzido; tem lances bastante comicos, mas a acção complica-se com episodios deslocados. Versa principalmente de um pae, que para fazer a vontade a sua filha, chama um pedreiro para abrir uma janella em sitio agradavel á vista; o pedreiro mette um official castelhano, que se namora da menina; a acção interrompe-se com varias scenas de criados e de alcaiotas, até que os amores são descobertos, o pedreiro castelhano dá-se a conhecer como fidalgo, e recebe a mão da namorada, terminando o espectaculo com canto. A imperfeição do arranjo dramatico revela a antiguidade que lhe attribuimos, e esta se confirma na linguagem e costumes pittorescos a que allude.

## CAPITULO VIII

## Anrique Lopes

A sociedade portugueza no Auto de Anrique Lopes. — A tradição dos Autos de Gil Vicente. — Seria a *Cena Policiana* escripta antes de 1538? — Parentesco provável de Anrique Lopes com o seu collector Affonso Lopes.

É este o auctor da *Cena Policiana*, em que entram as figuras seguintes: *Hum Fidalgo por nome Policiano, dois moços seus, hum Theodosio, outro Pinarte, hum Estudante de casa tambem do Fidalgo, outro pagem por nome Inofre, hum mulato chamado Solis: um musico por nome Licardo, huma dama Felicena, huma sua criada Polifema, dois Matantes, etc.*» Appareceu este Auto impresso na collecção de Affonso Lopes, em 1587, de folhas 42 a 49.

A grande analogia que tem no scenario, na serenata, e nas aventuras nocturnas, com a farça de *Quem tem farellos?* de Gil Vicente, confirma-nos na ideia, de que esta farça do velho mestre foi representada em publico, fóra dos serões do paço, por isso que exerceu uma grande influencia, que se conhece tambem no Auto de Jorge Pinto. Os costumes que se descobrem na *Cena Policiana*, são os mesmos que se acham descriptos na Carta de Nicolau Clenardo; aqui o Fidalgo sae acompanhado de criados; aparece um *mulato* musico, e um *estudante*. Se nos lembrarmos de que a Carta de Clenardo foi escripta em 1535, a presença do

Estudante, vestido de loba, leva-nos a inferir que este Auto seria escripto antes de 1538, tempo em que a Universidade se mudou para Coimbra. Demais, a *Cena Policiana* tem um lance, que lembra bem de perto a tradição de Gil Vicente, no que era liberdade e desenvoltura. Quando o pobre Estudante se está requebrando em colloquios debaixo de uma janella, «*Chega a moça com uma gamella de agua e molha o estudante...*» A rubrica explica como se devia fazer a scena, porque a caldeirada era suja:

THEOD: Fizeram-lhe cá um jogo  
de gamella.  
ISOF: De ourina  
THEOD: D'ourina, e assi bem fina.

Pelo modo como o Estudante é tratado n'este Auto, se pôde concluir, que Anrique Lopes não pertencia á classe escholastica. Elle cita *Mancias*, mas este nome já se tornara designação proverbial de apaixonados. Em um verso diz: «Este já leu *Celestina*», e em outro logar: «Esse velhaco hade ser, por tempo outra *Celestina*», o que mostra a fonte d'onde se inspirara. De facto o Auto é levado todo em scenas de alcovitice, amores de criados, e aventuras nocturnas. Podemos dizer, que a Comedia da *Celestina* de Rojas exerceu uma acção profunda na formação do theatro portuguez. Em uma passagem da *Cena Policiana* vem uns versos com referencia aos *mulatos*, que, pelo tempo

em que a suppômos escripta, talvez se referisse a Affonso Alvares :

Mulatos são sabedores,  
de gentis abelidades,  
nos pensamentos senhores,  
que não desfam as cōres  
quando abonam as calidades.

É provavel que já por este tempo andasse a polemica entre Affonso Alvares e Antonio Ribeiro Chiado. A hypothese da referencia é admissivel, por isso que a *Cena Policiana* foi representada, como se deduz d'estes versos finaes :

FID. mil trampas para roedores,  
vamo-nos cantando d'aqui  
humna chacota em scena.  
LIC. Qual diremos?  
ESTUD. Ponde ahi :  
*Arrenego de ti Mafoma*, etc.

Um facto curioso nos ocorre, tirado de uma mera analogia de nome, e como tal o apresentamos sem mais valor do que uma hypothese infundada: Em 1587, publicou Affonso Lopes uma collecção de Autos de varios auctores; será por ventura Anrique Lopes, aí recolhido entre Camões e Antonio Prestes, pae ou parente do moço da Capella de Philippe II, cujos autos imprimiu á sua custa? É insolvel a questão, que ainda assim satisfaz o espirito mais do que o silencio da historia.

## CAPÍTULO IX

## Manoel Machado de Azevedo

Theatro portuguez na provincia. — Comedia phantastica representada ao Infante Dom Luiz no solar de Crasto. — As Comedias em prosa. — O theatro no século XVI era o divertimento principal da aristocracia portugueza.

Na *Vida de Manoel Machado de Azevedo*, cunhado de Sá de Miranda, se conta o seguinte, sucedido antes da sua vinda para a corte: «En una occasion de la fiesta que todos los años se celebra à Santa Margarita, Patrona de aquel mayorasgo, se ofrecio hazer-se una *Comedia*, y el papel de un Rey, un tio del preso, era en prosa, como entonces se usava, con que tuvo acaision aquell Rey de mandar a Manuel Machado, con mucho imperio, que luego mandasse sacar de la prision a su sobriño. Assi lo hize, diciendo: Tanto és el respeto que a los Reys se deve, que aun a estos no parecerá mal obedecerlos...» (1) Manoel Machado havia mandado prender no seu solar a um mancebo por um delito de amor; e sabendo o tio do rapaz quanto o fidalgo respeitava a realeza, serviu-se d'este meio galante para conseguir a liberdade do rapaz. Por esta anedota se vê que já existia theatro na província, e em casas particulares, no reinado de Dom Manoel. Quando depois do seu casamento Manoel Machado de Azevedo

(1) *Vida de Machado de Azevedo*, p. 18.

volton da corte para o seu solar, foi recebido em Cavo e Crasto com: «Fuegos, Toros, Cañas, *Comedias*, Mascaras, Musicas, Suertes, Danças, Folias, y todo o genero de festejo y regocijo, que entre *Duero y Miño* se usa, y se haze con toda perfección; que por no alargar el discurso dexamos de referir.» (1) Quando nasceu um filho varão a Manoel Machado de Azevedo, vieram a seu solar de Crasto o Infante Dom Luiz e o Cardeal Dom Henrique, então Arcebispo de Braga: «Hubo en aquelles tres dias que en Castro se detuvieron los Infantes, fuegos, cañas, toros, *comedias* y todo lo demás que en aquella region se tiene por festejo.» Vivia Manoel Machado de Azevedo triste por não ter filho varão, e quando lhe nasceu o seu herdeiro Francisco Machado, o Infante Dom Luiz e o Cardeal Dom Henrique vieram de Lisboa assistir ao baptizado. O Marquez de Montebello descreve-nos a esplendida comedia representada á chegada dos Infantes ao solar de Crasto: «Llegaron, pues, estos al Rio Cábado, antigamente Celando, y de una fingida gruta que estaba en una peña, que unas aguas cercan, salieron en un barquillo un viejo venerable, que representava el Rio, con tres Ninfas, que traian en las manos tres salvas de plata muy curiosas, e ofreciendo en *buenos versos* el Rio el transito de sus aguas, en los mismos fueron las tres Ninfas a cada uno de los Infantes presentando

(1) *Obra cit.* p. 34. *Ibid.* p. 61.

sus salvas, una la primeira de jacintos, la segunda de amatistas, y de crystales la ultima, piedras que entre las arenas de aquel Rio y sus margens se cogen.» — «Apenas avian los Infantes recibido sus salvas, quando de entre los arboles de la otra parte les hizieron una salvá de mas de dos mil mosquetes, y arcabuzes, y todos en un tiempo tan conformes, que todos se oyeron juntos, y ninguno fue segundo. Assi lo tenia Bernardin Machado prevenido, y de entre los nublados de la polvora, que toldaron el Sol, el Ayre y el Rio, salieron doze barcos, imitando otras tantas galeras, que divididos en dos partes, fingieron una batalla de Maltezes (oy se dice assi, que entonces eran de Rodas) y Turcos. Estes con sus Turbantes, y essotros con sus Abitos, de que Bernardin Machado que en aquel dia era Gran Maestre, dando a mas de ochenta la misma Cruz que traia. Venció San Juan, paró la batalla, aclaró-se el ayre, vieronse las bien fingidas galeras, remos, y forçados y eran estos voluntarios Musicos, que para aquel transito tenian estudiado muchos y varios tonos, que cantaron, divididos a coros por los peñascos del Rio, mientras los Infantes y toda la Corte passó à la otra parte de Entre Homem y Cábado.» — «Estava el desembarcadero entre arboles, y peñas, como oy está, y de entre ellos salieron en figura de Sirenas las mugeres de mejores caras que entre aquellas labradoras se hallaron, con sus sonajas y otros instrumentos de que usan, cantando coplas, aunque no cultas, significati-

vas de la voluntad con que los recebian. Bien cantan las Sirenas, dixo uno de aquellos Príncipes a Manoel Machado. Tambien, respondió el, encantan a su modo, y mas encantáran si no temieran las visitas que por aqui manda hacer el señor Cardenal, para examen de su vida, y emienda de sus delitos.» (1)

Manoel Machado de Azevedo passara a sua mocidade na corte de D. Manoel, e ali assistira por certo á representação dos Autos de Gil Vicente. O Auto phantastico representado á chegada dos Infantes, tem o carácter d'esses entremeses da corte de Dom João II. Nos versos que restam d'este fidalgo se conhece que elle não seguiu a eschola italiana, e é por isso que o filiamos na eschola nacional de Gil Vicente.

(1) *Vida de Manoel Machado de Azevedo*, pelo Marquez de Montebello, cap. vi, p. 56 a 58.

## CAPITULO X

## Balthazar Dias

O theatro no tempo de Dom Sebastião. — O infeliz monarcha mandava representar na sua meninice os Autos de Gil Vicente. — Balthazar Dias allude aos desastres de Alcacer Kibir. — *O Auto de Santo Aleixo*, representa o estado de espirito do povo portuguez depois da perda de Africa. — Segue a *Legenda Aurea* de Voragine com mais liberdade do que Afonso Alvares. — Os seus Autos acabam com um enterro. — Influencia hespanhola e pressão do terror religioso. — Balthazar Dias é o poeta portuguez mais popular e o menos original.

De todos os poetas dramaticos portuguezes, é este o mais conhecido e amado pelo povo; tinha o segredo com que fazia entender-se pela grande e ingenua alma da multidão,—era cego. Os seus Autos representam-se por quasi todas as aldeias aonde ha um barbeiro dado a leituras ou um sapateiro versejador. Era natural da ilha da Madeira; á falta de conhecimento do anno em que nasceu, sabe-se que floresceu no tempo de el-rei Dom Sebastião. Pelo menos este versos do *Marquez de Mantua*, que ainda anda nas mãos do povo, parecem alludir á morte do monarcha em Alcacer Kibir, em 1578:

Quem viu o senhor Infante  
*Tam pouco ha* fazer guerra,  
 E ser nella tão possante,  
 E agora em um instante  
 Ser tornado escura terra.

El-rei Dom Sebastião tambem herdara o gosto das representações de seus avós, el-rei Dom Manoel e Dom João III, de seus tios o Infante Dom Luiz e Cardeal Dom Henrique, e de seu pae o principe Dom João. Na sua meninice comprazia-se a mandar representar os Autos de Gil Vicente. Em 1562 assim o revelava Luiz Vicente, no prologo da edição dos Autos de seu pae, a elle dedicada: «E porque sei que já agora n'essa edade tenra de V. A. gosta muito d'elles, e os lê e folga de ouvir representados, tomei a minhas costas o trabalho de os apurar e fazer imprimir sem outro interesse senão servir V. A. com lh'os dirigir, e cumprir com esta obrigação de filho.» (1) A este tempo contava el-rei Dom Sebastião oito annos de edade, e os Jesuitas não receiam que os Autos do velho Gil Vicente o pervertessem.

O *Index Expurgatorio* de 1581, não tendo tempo para indicar a muita correcção de que precisavam os Autos de Gil Vicente, mandou que se riscasse *in limine* o prologo de Luiz Vicente, talvez por declarar esta predilecção do desejado e infeliz monarca.

Se Dom Sebastião tivesse vivido, n'elle encontraria Balthazar Dias um apreciador; os seus Autos são escriptos em tempo de geral calamidade; as tradições nacionaes estavam offuscadas para se pôrem em scena. Balthazar Dias, com o seu genio dramatico, fez o que faz um catholico na occasião de um desastre, virou-se

(1) *Obras*, t. I, p. xxxvii.

para os Santos; os seus Autos são como os de Affonso Alvares, pertencem inteiramente ao theatro hieratico. Adoptou tambem o verso da redondilha popular, e a quintilha usada sempre no theatro nacional; não lhe eram desconhecidos o theatro hespanhol nem os Romanceiros d'onde tirou o assumpto da sua tragedia do *Marquez de Mantua*; tinha a tradição pura da edade media, como se vê pela predilecção com que extraiu do *Speculum historiale* de Vicente de Beauvais a lenda do cyclo de Carlos Magno, a que elle chamou a *História da Imperatriz Porcina e do Imperador Lodonio*. Muitas das suas obras desappareceram; tudo o que escreveu foi estropiado pelo Santo Officio; o que ainda resta salvou-se pelo grande amor que o povo portuguez dedica ás folhas volantes d'este grande confidente dos pobres e miseraveis.

Como Affonso Alvares, dirigido pelos conejos de Sam Vicente e frades de Sam Franciseo, Balthazar Dias tambem foi procurar na *Legenda Aurea* de Vora-gine a origem dos seus Autos. De todas as peças do theatro hieratico, o *Auto de Santo Aleixo* é o mais celebre; Balthazar Dias inspirou-se da tristeza do seu tempo; a perda de Dom Sebastião, a incerteza do povo que não sabia se o seu rei deixara a purpura para ser peregrino e ir fazer penitencia a Jerusalem ou se realmente morrera no plainos da Africa, refletem-se sentimentalmente no typo de *Aleixo*, que deixa sua esposa na noite do seu noivado, troca as suas roupas pelos andrajos de um mendigo, vai adorar os logares san-

tos, voltando *desconhecido* e vivendo dezessete annos debaixo de uma escada em casa de seu pae. O povo portuguez tinha rasão para estimar este Auto, onde encontrava symbolisado o desejado monarcha no encoberto esposo. O *Auto de Santo Aleixo* encontra-se escripto em francez no seculo XIV, publicado por Francisque Michel e Monmerqué; porém Balthazar Dias nada tem de commun com esse original mais antigo. Inspirou-se directamente da *Legenda Aurea* e da sua crença fervorosa, que o eleva a um perfeito lyrismo digno da eschola de Gil Vicente. Para se conhecer o argumento do Auto, extractamos aquellas partes contadas por Voragine, de que Balthazar Dias se aproveitou, para que depois se véja como soube admiravelmente tirar de meros incidentes grandes lances dramaticos: «Aleixo foi filho de Euphemiano, homem accrescentadissimo em dignidade, e o primeiro na corte do imperador.

..... O filho era instruido em todas as sciencias liberaes e em todas as artes da philosophia. Logo que foi homem, escolheram para elle uma infanta da casa real, e deram-lh'a por esposa. E tanto que a noite veiu, deixaram os esposos sósinhos. Então o santo rapaz começou a instruir sua mulher no temor de Deos, e a recommendar-lhe a virgindade. Deu-lhe depois um annel de ouro para guardar, dizendo:— Recebi-o e guardae-o, até quando Deos quizer, e que o Senhor seja entre nós. — Tomando então uma parte da sua fortuna, foi para as bandas do mar, e embarcou

escondidamente, dirigindo-se para a cidade de Laodicea e d'aí para Edessa, cidade da Syria, aonde se conserva em uma toalha uma imagem de Jesus..... Não ficava das esmolas que recebia senão com o bastante para aquelle dia, distribuindo o resto pelos outros pobres. Seu pae, lamentando o desapparecimento de Aleixo, mandou os seus escravos por todas as partes do mundo, que o procurassem com muito cuidado; e quando os escravos chegaram a Edessa, Aleixo os reconheceu porém elles não o conheciam, e deram-lhe esmola como aos outros pobres..... Todo o povo concebeu por elle uma grande veneração. Porém Aleixo, fugindo da vangloria se retirou para Láodicéa, d'onde embarcou para ir a Tarso, na Sicilia; mas batido pelos ventos o navio arribou a um porto perto de Roma. E Aleixo disse então: «Permanecerei desconhecido em casa de meu pae.» Os creados da casa faziam escarneo d'elle, muitas vezes deitavam-lhe sobre a cabeça agua das panellas, dizendo-lhe muitas injurias. Soffria tudo com paciencia, e permaneceu dezese sete annos em casa de seu pae. Sendo-lhe revelado que o fim de sua existencia era chegado, pediu tinta e papel e escreveu a narração da sua vida.

«E no domingo, depois da missa, uma voz celeste se fez ouvir: «Procurae o homem de Deus, encontra-o-heis em casa de Euphemiano.» Perguntaram a Euphemiano o que aquillo era, e nada soube responder; então os imperadores Arcadio e Honorio, com o papa Innocencio foram a casa de Euphemiano; e este

correndo para Aleixo o encontrou morto. Quiz tirar-lhe das mãos o papel e não pôde. Preveniu os imperadores e o papa, que lhe disseram: «Vamos, e tomemos esse papel para saber o que aí está apontado.» E o papa aproximando-se, pegou no papel, que os dedos do morto abandonaram logo. O papa o leu em presença de Euphemiano e de todo o povo. E Euphemiano ouvindo isto, foi tomado pela dôr, e caiu em terra sem sentidos..... E a mãe de Aleixo, ouvindo isto, rasgou os seus vestidos..... E a mulher de Aleixo dizia também: «Ai, viúva fiquei, com toda a esperança e consolação perdidas.»

São bellas as situações dramaticas que offerece esta lenda agiologica; nenhuma talvez se prestava a um mais sentido lyrismo. Balthazar Dias possuia todas as condições para a interpretar admiravelmente: crença firme, ignorancia dos modellos classicos, e a linguagem e dicção privativamente populares. O *Auto de Santo Aleixo* tem uma barbaridade semigothica, que o torna pittoresco; os personagens com algum tanto da immobilidade contrafeita das imagens das illuminuras, tem como elles um colorido vivo, e o que mais admira, certa expressão moral. Balthazar Dias inspirava-se da pobreza, como os poetas mendicantes do seculo XII e XIII; pobre e cego, como não sentiria esta estrophe:

Riqueza não hei mister,  
Porque eu pobre nasci.  
E pobre heide morrer;  
Não quero, Senhor, de ti  
Senão poder-me sofrer.

Rogo a tua clemencia,  
Se pobreza me quer dar,  
Que me queira consolar  
Com alguma paciencia  
Para não desesperar.

No Auto aparece tambem o Diabo, segundo a tradição conservada do tempo de Gil Vicente; entra umas vezes de pobre, outras, vestido de cortezão para tentar Aleixo. Os intervallos são preenchidos com hymnos da egreja, como o *Te-Deum laudamus*; Anjos, Papas e Cardeaes entram em scena, como em um côro do trissagio. Aonde Balthazar Dias se mostrou verdadeiramente poeta foi na scena da carta, em que modifica o espirito da *Legenda Aurea*. Euphemiano aproximou-se do cadaver de Aleixo e não pode tirar a carta; os quatro cardeaes, o papa, e o imperador foram por seu turno requerer o morto para que lhes deixasse ler a carta, e nenhum conseguiu tirar-lh'a da mão; veiu sua mãe Aglais, e tambem nada conseguiu. Aproxima-se sua esposa Sabina, e o defuncto abre a mão e deixa-lhe tirar a relação contida no escripto. A scena é shakespeareana em quanto á invención; levado pela ideia catholica, Balthazar Dias não deixa irromper livre o sentimento; aonde elle se mostrou poeta foi na predilecção do morto pelo pedido de Sabina. O Auto acaba com uma procissão de enterro, em que os quatro cardeaes e o papa vão cantando entre brandões funereos o hymno *In exitu Israel de Aegypto*. Medonha impressão deixa a peça, verdadeiro retrato de um seculo e de um

povo entristecido pelo mais exagerado catholicismo. O theatro assim, em vez de ser uma alegria da vida, uma festa, é peior do que um naufragio, é o verdadeiro preparativo para as procissões do Queimadeiro. De que outro modo podia ser o theatro de um povo para quem as unicas festas nacionaes que lhe deixaram, foram a mascarada do *sambenito* e *carocha*, os sermões aterradores e as extorções dos relapsos devorados no póste das fogueiras do Rocio? O theatro de Balthazar Dias revela o estado da alma portugueza; manifesta um grande sentimento lyrico, abafado por uma religião desoladora, que se compraz em espectaculos de morte. O *Auto de Santo Aleixo* ainda hoje se representa pelas aldeias, o que deixa a nú a triste verdade, que explica a causa inevitavel da nossa decadencia,—um profundo obscurantismo religioso que atrophiou as mais bellas qualidades moraes, e matou a alegria e as faculdades criadoras na vigorosa raça mosarabe.

O *Auto de Santa Catherina*, de Balthazar Dias, vae para trez seculos que abrillhanta o repertorio do theatro popular, sem ter ainda decahido da admiração sincera. O povo das ilhas dos Açores canta uma oração a Santa Catherina, (1) em que parece ter formado a sua lenda sobre o Auto de Balthazar Dias. Mais uma vez, seguiu o cego dramaturgo a lenda de Jacob de Voragine, verdadeiramente epica, cujo caracter grandioso não está perfeitamente em harmonia com a fórmula dra-

(1) *Cantos populares do Archipelago açoriano*, pag. 155.

matica. No *Auto de Santa Catherina* também não ha a admirar o genio da invenção; pertence ao espirito medieval, e não ao poeta portuguez. A forma é em verso nacional da redondilha; as falas em decimas dão bellos effeitos para a recitação, mas tiram ao dialogo a vivacidade, tornam-o uma lição, um discurso. Apparecem em scena Jesus Christo e a Virgem, cantam-se hymnos da egreja, como a *Are Maria, Laudate Dominum omnes gentes*. A scena em que Santa Catherina argumenta com os Doutores, respondendo-lhe as mais remontadas subtilezas é pouco theatrical, mas grandiosa. Em scena é degollada a Virgem ergotista, e diante da multidão dá-se o milagre de correr leite em lugar de sangue. O Auto termina como todas as peças do theatro hieratico, com um enterro. Era este o grande lance que se queria trazer presente á memoria do povo; n'este tempo a multidão divagava pelas ruas depois da meia noite, resando o terço pelas almas dos fiados, seguida de archotes e campainha, entre lamentos de embuçados, e tropelias de vagabundos. Taes eram os costumes da sociedade portugueza no tempo de Dom Sebastião, como nol-os descreve Dom Francisco Manoel de Mello, na farça do *Fidalgo Aprendiz*. O *Auto de Santa Catherina* em tudo revela ser obra composta segundo as exigencias de um povo fanatisado; fala-lhe da heresia e da morte, do nada das cousas da vida, do castigo irremissivel, mas nenhum d'estes sentimentos é verdadeiramente humano; a sua falsidade manifesta-se na banalidade convencional das situações drama-

ticas. A grande popularidade de Balthazar Dias estava em ser perfeitamente povo, e como elle atribulado por uma religião desesperadora. Escreveu mais alguns outros Autos hieraticos, como o *Auto do Nascimento de Christo*, o *Auto d'El-rei Salomão* e o *Auto breve da Paixão*, condemnados e totalmente extintos pelo Santo Officio.

Pela traducção que fez Balthazar Dias do romance do Conde Alarcos, *Retrahila está la Infanta*, e pela disposição dramatica dada aos romances do *Marquez de Mantua*, se vê que as suas attenções estavam voltadas para a rica litteratura popular de Hespanha. Foi um dos que mais contribuiu, no fim do seculo XVI, para dar ao romance anonymo a forma erudita usada por Lope de Vega, la Cueva, Sepulveda e outros muitos. Ao romance do *Marquez de Mantua*, que ainda hoje anda nas folhas volantes, (1) chamou *tragedia*, separando a parte descriptiva para as rubricas, e deixando ficar as narrações notadas com o nome do personagem. O Cavalheiro de Oliveira, se é que Garrett se não serviu d'este nome para falsificar a poesia popular, recolheu uma especie de introducção ou prologo à tragedia. A versificação e sobretudo a linguagem pittoresca são genuinamente populares e admiraveis; porém a invenção falta-lhe; pertence a Treviño ou aos romancistas anonymos, que atrevidamente chasquearam com essa negra peripecia o brillante cyclo de Carlos Magno. Lope de

(1) *Romaneciro e Cassacioneiro geral portuguez*, t. v, pag. 62.

Vega tratou em uma das suas admiraveis comedias o assumpto do *Marquez de Mantua*; não seguiu como Balthazar Dias a cantilena dos Romanceiros, recompoz pelas situações tradicionaes a vida moral, a paixão, e seguiu a fatalidade dos factos; fez como os tragicos gregos, que se inspiravam das tradições homericas, imprimindo pela intuição profunda da vida, movimento e paixão no vulto immovel da grandeza epica. Balthazar Dias pressentia que o theatro tragico tinha muito para crear sobre as grandes lendas medievaes; mas faltava-lhe o conhecimento do mundo moral, conhecia a vida sómente pelo acanhado prisma do catholicismo prepotente, faltava-lhe a faculdade concepcional, não podia libertar-se das situações tais como as recebera na sua primeira impressão. Balthazar Dias é o primeiro poeta popular, mas aquelle em quem se não encontra originalidade; n'isto mesmo representa o estado da alma d'este pobre povo portuguez. Como vimos, os seus dois *Autos de Santo Aleixo* e *Santa Catherina*, são tirados da *Legenda Aurea* de Voragine, sem aquella audacia de recomposição que se encontra nos autos hieraticos de Gil Vicente; a sua tragedia do *Marquez de Mantua*, basêa-se sobre os romances da *Floresta de Tortejada*, a sua *História da Imperatriz Porcina* é traduzida, como usava Sepulveda e os Romancistas cultos, do *Speculum historiale* de Vicente de Beauvais. Os seus Autos foram dos que sofreram mais cártes no *Index Expurgatorio* de 1624; o Santo Officio julgava ainda pouco negras as cōres de que o poeta catholicico se

servira. A alma portugueza ainda não despiu o lucto inquisitorial, e continua, como no tempo das fogueiras, a representar ao ar livre, dentro em graneis, ou debaixo de toldos, os Autos do infeliz cego da Madeira, e alegrar-se-ha com esses milagres sinistros, em quanto alguma mão providente não trabalhe por arrancal-a do seu pezadello religioso.

## CAPÍTULO X

## Simão Machado

Primeira influencia hespanhola no theatro portuguez. — Decadencia da lingua portugueza. — Simão Machado raramente se serve da lingua nacional. — As suas comedias não são representaveis pelas dificuldades da decoração. — A *Comedia de Diu* e a *Comedia Alfeia* estão incompletas. — Simão Machado representa o ultimo esforço do theatro do século XVI entre a invasão hespanhola e a Ópera italiana.

É este o ultimo poeta comico do século XVI. Nasceu Simão Machado na Villa de Torres Novas, do Patriarchado de Lisboa, terra nobilitada por ter sido o berço do celebre escriptor dramatico Antonio Prestes. Pelas poucas noticias que restam, recolhidas nos archivos monasticos por Diogo Barbosa, sabe-se que foram seus paes Tristão de Oliveira e Garcia Machada. Nasceu no ultimo quartel do século XVI, por isso que já em 1601, andavam impressas as suas comedias por Pedro Craesbeeck. Os grandes desgostos nacionaes, que decorreram de 1578 a 1640, fizeram-no abandonar o século, indo professar a regra de S. Francisco de Castella, em um convento de Barcellona, com o nome de Boaventura Machado. Sabe-se que ainda vivia em 1631, pelo facto da segunda impressão das suas comedias em Lisboa, por Antonio Alvares. Duas são as comedias que escreveu, e ambas incompletas, a *Comedia de Diu*, e *Os encantos de Alfeia*. Conhece-se n'ellas todas as influencias litterarias que se manifestaram sob a dominação

hespanhola. A lingua portugueza estava completamente abandonada; em um prologo, Manoel de Galhegos se queixa de considerarem geralmente o portuguez como a linguagem sómente falada pelo baixo povo, e o hespanhol preferido para todos os escriptos; ai louva tambem Gabriel Pereira de Castro por ter tido a coragem de escrever a *Ulyssēa* em oitavas portuguezas. As duas comedias de Simão Machado, terão quando muito uma terça parte escripta em portuguez; não segue a tradição de Gil Vicente, que se servia do hespanhol quando queria fazer falar os diabos, os villões, ou as allegorias dos peccados; a linguagem nacional é falada nas comedias de *Diu* e *Alfēa* secundariamente, só na scena de baixa comedia entre soldados bisonhos, ou entre zagaes e cabreiros. No fim da segunda parte da *comédia de Alfēa*, Simão Machado desculpa-se d'esta increpação:

..... por natureza  
E constellação do clima,  
Esta nação portuguez  
O nada estrangeiro estima,  
O muito dos seus despreza.

Vendo quam mal aceitaes  
As obras dos naturaes,  
*Fiz esta em lingua estrangeira*  
*Por ter se d'esta maneira*  
*Como a elles nos trataes.*  
Fio-me no castelhano,  
Fio-me em dar novidade,  
Se n'uma e n'outra me engano,  
Vós Portugal, est o panno,  
Cortae á vossa vontade. (1)

(1) *Comedias portuguezas*, p. 144, ed. de 1706.

Estes versos explicam o motivo da decadência do teatro português no século XVII, e a razão por que Pedro Salgado e Jacinto Cordeiro escreviam em espanhol. No princípio e fim de cada comédia usa Simão Machado trazer algumas quintilhas, em que expõe um conto que aplica à sua situação; são verdadeiras perolas do nosso decamerón; por esses pequenos contos se vê que o poeta era guerreado, talvez pelos que desprezavam a arte nacional. Por essas quintilhas poder-se-hia talvez inferir que as suas comedias foram representadas, o que apesar de tudo ficará duvidoso. Diz Simão Machado no princípio da *Comédia de Diu*:

Se com seu favor me amparain,  
Minhas forças se preparam  
A emprehender cousas tão grandes...

Que distrinsha este murganho,  
A linguagem de Castella?  
E eu cachôpo tamanho  
Que não sei trincar por ella  
Por mais que a isso me amanho.  
Ja qu'estar en Pertigal  
Palrar como pertigues,  
Que essa linguagem he bosal.  
*Alfêa*, p. 117.

Este trecho mostra a confirmação do que diz Manoel de Gallegos, que no princípio do século XVII a língua portuguesa só era falada pelo baixo povo. N'esta cena, Thomé queixa-se de não saber ainda falar castelhano; o outro diz-lhe já que está em Portugal,

que fale como portuguez, que a lingua castelhana é boçal.

No fim da primeira parte da *Comedia de Diu*, vêm outra vez as quintilhas como epilogo, e entre ellas uma em que o actor defende o auctor:

Assim de sabios se jactam.  
Sendo o de que tem mór mingua,  
Que aquillo que não desatam  
Co' entendimento, tratam  
De o cortarem com a lingua.

O auctor sentindo em si  
De faltas um laço forte,  
Lhes manda pedir por mi,  
Que haja por elle aqui  
Quem desate, e não quem corte.—Fol. 44.

No fim da *Comedia de Diu*, fazendo a comparação da generosidade de Alexandre com a pobreza de Bianses, diz:

Digno de tanto louvor  
Sois vós, illustre Senado,  
Bianses pobre o auctor  
De favor necessitado.  
Cuja filha é a Comedia  
Que com o favor, presada  
Deseja ser emparada,  
Por tanto, Alexandre vede-a  
Pois a vós vem dedicada.  
Dae-lhe o favor por amparo  
Por consorte e per marido

Louvae sempre os Portuguezes  
Pois são vossos naturaes,  
Pois os estranhos louvaes

E ja que vos vem servir  
 O auctor, Senado nobre,  
 Dê-se-lhe o que vos vem pedir,  
 Que elle é Bianses o pobre,  
 Vós Alexandre em ouvir.— Pag. 102.

No fim da segunda parte da *Comedia de Alfêa*, vem outras quintilhas, dirigidas aos que ouviram a representação, tirando a allegoria dos manjares fingidos do banquete de Heliogabalo:

Assi, illustre Senado,  
 Todos os que estaes presentes  
 Vejam se é bem applicado:  
 O auctor — Rei que convida,  
 Os ouvintes — convidados,  
 As figuras — a comida,  
 E os manjares pintados  
 Esta Comedia escolhida.  
 E por ser bem recebido  
 Este banquete, lhe peço,  
 Senado claro e subido,  
 Todo o silencio devido  
 Por premio do que mereço.— Pag. 188.

De todas estas citações se vê, que Simão Machado se desculpava diante de um certo publico que ouvia, e a quem recommendava como premio mais digno da obra, o escutal-a em silencio. Ainda assim poderiam ser estas quintilhas escriptas de antemão para quando as comedias fossem representadas, o que seria talvez muito provavel, attendendo ás grandes decorações e mudanças do scenario que exigiam.

Na *Comedia de Diu*, entram os Mouros e Christãos pelejando; quando o rei mouro corta a cabeça de Ro-

ne á vista de todos, sua mulher Glaura toma-a nas mãos e envolve-a n'uma toalha, e para resistir á sedução do rei, que mandou matar-lhe o marido para a desposar, «tira de um canivete, finge que se dá muitas feridas no rosto de modo que fica mui disforme.» Depois de entregue Diu, «Tangem charamellas, correm as cortinas e apparece um arco d'esta maneira: estará uma figura c'os braços abertos, será de mulher com um mote...» — «Na mão direita do arco, entre as duas columnas estará outra figura de mulher com um vaso de vinho cheio de agua nas mãos, e com uma letra em cima da cabeça que diga Vontade...» — «Na mão esquerda entre as outras duas columnas estará outra figura de mulher com uma vara na mão, como que a offerece, com letras que digam Vontade. — «Descoberto este arco, tocam charamellas por espaço que se possam ler os motes e entram... soldados, como que vem rôr as ruas da cidade.» Apparece tambem «uma dança de Mouros que vem dançando pelo theatro á mourisca.» Quando começa a sair a guarda, Cojeçofar está com um prato, e com as chaves n'elle, de joelhos. Entra o governador, tocam Charamellas, e por-se-ha sobre o muro o Alferes com uma bandeira em que estavam as armas de Portugal, e floreando-a, dizem em voz alta: *Real, real pelo poderoso Rey Dom João de Portugal...* etc.

A grandeza espectaculosa da comedie e o declarado patriotismo com que dramatiza o primeiro cerco de Diu, eram bastante para fazer com que não fosse representada em um tempo que a cultura litteraria e a

nacionalidade estavam amortecidas. A *Comedia de Diu* é tão complicada de accões secundarias, as mutações de scena são tão frequentes, que é impossivel poder extrair-lhe o enredo; tem de historico apenas o nome de um ou outro personagem das chronicas; o governador fala em verso heroico, em outava rima, e ás vezes em verso solto; o hespanhol serve de linguagem mourisca; o portuguez é a expressão dos soldados que trabalham nas trincheiras e fazem sentinelha. Invenção dramatica, e o genio que dirige através de todos os incidentes a accção, não o tem Simão Machado; a expressão profunda da realidade da vida tambem lhe falta no dialogo. As diminutas scenas escriptas temerosamente em portuguez, são as mais engracadas, e ainda assim têm um chiste motivado por equivocos e rudeza dos personagens. Simão Machado era excellente poeta lyrico, e por esse mesmo facto um mau escriptor dramatico. Vindo mais tarde do que Gil Vicente, e do que a sua brillante eschola, tendo já a riqueza do theatro hespanhol e italiano para o ensinarem, pouco fez. Enganou-se, como sempre, o bom Costa e Silva, quando o colloca superior a Gil Vicente, ainda hoje não excedido. A *Comedia de Diu*, está incompleta, como se vê pelo final da segunda parte. Na ultima fala de Coje Sofar, diz o auctor:

Aqui se acaba la segunda parte,  
*Y prometo veays tambien tercera :*  
*Y hechos tambien vereis del fiero Marte,*  
*Y casos en historia verdadera ;*  
*Tambien de amor vereis raros efetos*  
*Que a el son los fuertes mas sujetos.*

A Comedia *Alfêa*, que o autor talvez intitularia *Os encantos de Alfêa*, como se vê pelos versos do fim da primeira parte:

Vamos todos al aldea,  
Porque fenecida sea  
Aqui la primera parte  
De *Los encantos de Alfêa*.—P. 141.

é uma *magica* em toda a extensão da palavra, misturada com o drama tirado da novella pastoril. Amalga-ma informe, com que a arte dramatica nada avançou. N'esta comedia, Simão Machado mistura hespanhol com o portuguez e italiano, reservando esta ultima lingua para o sabio Merlim e para o Centauro. Pelas rubricas da *Alfêa* se verá a impossibilidade de ter sido representada. Encontram-se o Pastor e Celia: «*Indo para se abraçarem aparta-os um grande fogo.*»—«*Querendo-se meter pelo fogo, sae d'elle um dragão, de cujo temor foge cada um per sua parte...*» Em outra scena lê-se a rubrica: «*Aqui se rompe um monte e apparece Celia.*» Silvio «*carranca de um punhal para matar a Alfêa, e se lhe converte em pedra.*» «*Apparece a fonte de agua do amôr.*» «*Fala Celia de dentro do louro em que estava convertida. Vae Alfêa pela serra assentada em um carro, que o levam duas serpes guiado.*» «*Apparecem muitas cabeças de feras.*» Vêem-se tambem uma sphinge a propôr enigmas, e um cendal que produz encantamento. Por todas estas rubricas, que não são metade das transformações indicadas nos versos da *Comedia*

*Alfêa*, se vê que é uma magica apparatosa, que não podia ser representada com os recursos da arte do século XVII. Ainda aqui Simão Machado continua a chamar-lhe *Los encantos de Alfêa*, e promette uma terceira parte, que nunca chegou a ser escripta:

Sigamos el estandarte  
Del que a todos senorea,  
Porque fenecida sea  
Aqui la segunda parte  
De los encantos de Alfêa.  
Y en la tercera hallareis  
Quien es el nuevo zagal  
Y en el la origen vereis  
Del nombre de Portugal  
Que al presente posseeis.—P. 187.

Dom Francisco Manoel de Mello, que era excellente conhecedor do theatro, considerava Simão Machado entre os insignes poetas comicos; nas situações em que se serve da lingua portugueza, dialogada entre pastores e rusticos, é bastante chistoso pelo seu numero de locuções e anexins usados pelo povo.

Na *Comedia de Diu* traz Simão Machado a tradição de um velho que havia em Diu, o qual, quando a cidade se rendeu, foi ter com o governador Nuno da Cunha, e pedin-lhe que lhe continuasse a dar por mez o ducado e meio de ouro que recebia de antes do rei; tinha este velho, segundo os testemunhos do tempo, trezentos e trinta e cinco annos de edade, tendo quatro vezes mudado os dentes e renovado os cabellos. (1)

(1) *Comedia de Diu*, part. II, p. 53.

O Padre Manoel Fernandes, no seu livro *Alma Instruida*, traz esta anedocta do Velho de Diu, fundando-se na auctoridade de Simão Machado: «Este mesmo caso refere o Autor da *Comedia de Diu*, (depois Religioso e varão insigne) que introduz este velho falando com o Governador Nuno da Cunha.» (1)

Simão Machado era verdadeiramente poeta; as scenas portuguezas, entremeadas nas suas duas comedias hespanholas, são repassadas de lyrismo, de graça e facilidade; davam bellas eclogas no gosto do seculo XVII, que lhe alcançariam um dos primeiros logares entre os bucolistas, mas não são estas qualidades sufficientes para suprirem a facultade principal do poeta dramatico — a creaçao. Ao contrario do dizidor Chiado que largou o habito de S. Francisco, Simão Machado, com a sua alina peninsular, a exemplo de Espinel, de Lope de Vega, de Agostinho Pimenta, trocou o sóco pela cugula. A sua celebridade ainda hoje lhe vem do nome que teve no seculo.

(1) *Obr.* cit. t. II, cap. 1, doc. 15, n.º 18.—Jorge Ferreira na *Eufrosina* tambem cita a anedocta.

## CAPITULO XII

## Os poetas anonymos

O theatro nos Conventos franciscanos.—O *Auto do Dia de São Ivo* escrito depois de 1513.—O tipo de Villão e a tradição do velho theatro português.—O Romance do Rei David.—Autos anonymos condenados pelo *Index Expurgatorio* de 1624—Os Jesuitas desnaturaram a tradição dramática de Gil Vicente.—Fim da Escola nacional.

Como deveria ser o theatro em um povo que recebeu com repiques e luminárias a notícia da tremenda matança de S. Bartholomeu, senão sepulchral e funéreo, apresentando sempre scenas de penitencia e de martyrios, disputas sobre dogmas religiosos sustentadas à força de milagres para deslumbrar os sentidos, e recorrendo sempre à impressão violenta e brutal, explorada como último recurso, da lembrança da morte. É este o theatro de Affonso Alvares e de Balthazar Dias, que mataram a comédia de Gil Vicente, no que ella tinha de nacional e facetado, para a tornarem uma arma auxiliadora dos obscurantistas religiosos; seguiram, é verdade, a escola do velho Plauto, mas simplesmente na forma exterior, no uso exclusivo do verso de redondilha. Considerada a criação dramática como uma predica moral em ação, imediatamente se dedicaram os frades a escrever para o povo; Frei António de Lisboa

escreve os *Autos de Santo Antonio de Lisboa*, e dos *Dois Ladrões* de que restam os titulos; o P.<sup>o</sup> Francisco Vaz de Guimaraes escreve o *Auto da Paixão*, que ainda anda nas mãos da gentalha. Mas aonde se conhece que o theatro portuguez começava a ser verdadeiramente considerado e enriquecido, é no grande numero de comedias anonymas, hoje perdidas, cujos titulos se conservam nos *Index Expurgatorios*, a maior parte das quaes andou impressa sem data no seculo XVI, reimprimindo-se muitas em 1512 e 1516, antes do fatidico anno de 1624, que decretou a sua total ruina. Um dos Autos mais antigos e anonymos que nos restam é o do *Dia do Juizo*; já pelo assumpto se vê qual a ordem das situações que o genio hieratico ia procurar para assombro da multidão. O gosto dramatico desenvolvido por Gil Vicente e Affonso Alvares, fez com que em Evora se reimprimissem quasi todas as comedias do seculo XVI; o *Auto do Dia de Juizo* ali apareceu em 1616. Não é sómente a linguagem, a forma da redondilha quebrada, nem um lyrismo engracado que mostram a sua antiguidade; um Villão que entra em scena para ser julgado vem cantando:

Oh que nocas me virão  
Da Cidade de Azamor!  
Maldicta seja a mulher  
Que matou tal lavrador.

Esta cantiga devia andar na tradição desde 1513, quando foi a brilhante expedição do Duque Dom Jai-

me à conquista de Azamor; posto que se não deva considerar esta data para determinar a composição do Auto, comtudo pode concluir-se que foi em tempo em que o sucesso ainda impressionava a imaginação do povo, não distraída pelas fomes e desastres do reinado de Dom Sebastião. No *Auto do Dia de Juizo*, a scena do Villão, que argumenta com o Diabo, faz lembrar o typo do velho fabliau francez, do *Villain qui conquist le paradis par plaisir*; circunstância que indica o fio da tradição francesa também seguida por Gil Vicente:

VILLÃO: Deixa-me que esvaliarei  
    Oí, oí, oí.  
SATANAZ: Já me palraes françoi,  
    Não o sabeis mastigar  
    Assim haveis de falar:  
    Que vol-o direi de moi.

O typo do *Villão*, perfeitamente nacional, está segundo o eterno modelo conservado nos fabliaux, rude, sensato, cortando as mais difíceis situações com um bom ditado ou anexim; elle comprehende perfeitamente a origem da sua independencia burgueza:

Todos lhe chamam villão,  
E presumem de Senhores,  
Se não fossem os lavradores  
Elles não comeram pão.

Affonso de Burrião, tal se chama o lavrador, não quer senão entrar para o céo, e trata de mostrar a Satanaz que sabe rezas, e que pagou tudo quanto lhe exigia

o abbade; o villão era um grande demandista, e perdeu todos os seus haveres com os letrados. É eminentemente comic o seu encontro com o Letrado, que depois de lhe comer tudo lhe assobiou ás botas. O typo do Letrado é tambem completo, reflexo do genio de Pathelin, tirado da observação e dos nossos costumes. O jurista que saíra da plebe, e com o pezo do Direito e de todas as leis romanas matara o feudalismo, restringindo a ambição senhorial, para fortalecer os reis, atacou tambem a burguezia depois de constituído o poder monarchico; é por isso que nas farças populares o Letrado é sacrificado aos lógros do villão, como vingança das suas argucias. No *Auto do Dia de Juizo* os typos aparecem já perfeitamente traçados, ha o que se chama caracter; Gil Vicente nos *Autos da Barca do Inferno*, do *Purgatorio* e do *Paraíso*, appresenta um onzeneiro, um fidalgo, parvo, sapateiro, alcoviteira, frade, judeu, corregeador, procurador, lavrador, regateira, taful e pastora, *Abel*, *David*, *S. João*, *Jesus Christo*, *Lucifer* e *Satanaz*, quasi todos reproduzidos no Auto anonymo, visivelmente imitado; porém o espirito ecclesiastico não deixa pôr em scena o typo do frade, do Papa, dos Cardeaes, o que nos leva a vér que já não havia a liberdade, que Gil Vicente gosara até 1536, e que o *Auto do Dia de Juizo* foi escripto depois d'esta data, vigorando já a Inquisição. Aqui, como no Auto de Gil Vicente, Lucifer, ainda é o Maioral do Inferno; a disposição da scena, representa ao mesmo tempo a gloria e o inferno, como nos *Autos das Barcas*, o que se conhece da rubrica:

*Lucifer como que vai ao inferno dar tormentos aos que lá jazem*, ouvindo-se falar os personagens que já haviam recebido a sua sentença.

Como Gil Vicente, o poeta anonymo adopta a poesia *farsi*, dos velhos mysterios franceses e cantos populares da edade media. Apezar de pouco desenvolvido, e fazendo consistir o juizo final só na condenação de Caim, de Dalila, de um villão, de um tabellião, de um Carniceiro, de uma regateira, e de um moleiro, tudo figuras do baixo povo, o *Auto do Dia de Juizo*, é impõnente na sua linguagem convicta. São João entra em cena denunciando temerosamente, como diz a rubrica, o fim do mundo, faz uma como especie de prologo do grande cataclysmo.

Entra Christo, e manda ao Seraphim tocar a trombeta. Ao primeiro toque vem el-rei David, logo em seguida seu filho Absalão, que o povo bem conhecia pelo velho romance: *Con rabia está el rei David*, etc.

Este romance andou na tradição oral portugueza, e no *Index Expurgatorio*, de 1624, por Dom Jorge de Mascarenhas, se prohibe o cantal-o. (1) Appareceu no *Cancionero de Romances*, impresso em Lisboa em 1581, e talvez o gosto que então reinava dos romances tirados da letra da Biblia, e a sua grande vulgarisaçao, fizesseem com que o poeta anonymo metesse em cena Absalão, que principia com o verso:

Que é da minha formusura,

(1) *Index*, pag. 174.

o qual se encontra no *Planto do Rei David*, do velho romanceiro. A fala que o joven principe declama, lembra pelo seu lyrismo o romance trovado.

Depois de David, é que a outro toque entra Abel com seu irmão Caim; Abel vem cantando um mimosissimo villancico, (1) de arte menor, como aquelles com que Gil Vicente rematava os seus Autos do Natal, circunstancia que prova não estar o auctor longe da tradição dramatica do velho mestre. O toque da trombeta do Seraphim acompanha a mudança de cada scena, e devia produzir uma impressão assustadora. São estes recursos já inventados que acanham o genio nas creações do theatro hieratico. Como os diabos de Gil Vicente, o Lucifer do *Auto do Dia de Juizo*, diz:

Oh que gestoso anexim,  
Eu sei vascozo e latim.

A Regateira do Auto allude a Lisboa nos versos:

Olhæ d'elle as rasões,  
Tambem vendo cá capões  
Como nós lá na Ribeira.

O Carniceiro tambem diz, quando vê que tem de ser sentenciado para o inferno:

Oh pezar de Santarem.

(1) Vid. *Floresta de Romances*.

Estas fracas indicações ajudam a localizar o Auto talvez composto em Santarem ou Lisboa, aonde Gil Vicente residia, e aonde Antonio Prestes, como enquere-dor do cível, continuou a sua tradição. O Auto termina com a sentença de Christo condenando os precitos, vindo á bôcca da scena dois Arjos, cantando, fazer o epílogo moral. O *Auto do Dia de Juizo* é indubitavelmen-te do século XVI; quando em 1609 o imprimiu em Lisboa Pedro Craesbeek, já andaria por muito tempo em copias manuscriptas, e appareceu não amputado pelo Santo Officio na edição de Evora. Hoje ainda anda nas mãos do povo, mas já restituído á sua integridade.

A grande quantidade de Autos anonymos que apareceram por este tempo, dá a conhecer uma certa vi-da intellectual e gosto pela creaçao dramatica; até ao anno de 1624 duron esta brillante efflorescencia, definhada pelo Santo Officio. O *Index* de 1624, condena o *Auto do Braz Quadrado*, já conhecido e vulgarissimo no tempo de Camões, como o typo de um desperdiçado de amores, citado no *Auto do Filodemo*, de 1555; é provavel que a edição de 1613, fosse reproduçao de alguma não datada do século XVI.

Tambem não se sabe quem é auctor do *Auto de D. André*, hoje perdido, conhecendo-se apenas a sua existencia pelo *Index*. Pertencem ao século XVI, e não muito posteriores á morte de Gil Vicente, o *Auto do Jubileu de Amores*, o *Auto da adherencia do Paço*, o *Auto da vida do Paço*, o *Auto dos Physicos*, *Gamaliel*, e *A Revelação de S. Paulo*, já prohibidos no primeiro *In-*

*dex Expurgatorio da Inquisição de Hespanha*, publicado em 1559.

O *Auto dos dois Compadres*, o *Auto da Farça Pena da*, o *Auto dos Captivos, Custodia*, farça, *Dos Enamorados*, comedia ou farça assim intitulada, *Jacintha, Joseplana*, *Auto de como o estudante Cloristoval de Bivar licrou a seu pae catico*, *Auto do Duque de Florença*, *Auto de Dios Padre, Justiça e Misericordia*, *Auto do Príncipe Claudiano, Orpheus*, comedia assi intitulada, *Ramnusia*, impressa em Veneza em 1550, e *Trinutia*, que anda junta á antecedente, todos estes Autos e comedias vem prohibidos no *Index de 1624*; entre elles vem muitos pertencentes ao seculo XVI, e é de crér que a maior parte, senão todos, ainda pertencem ao theatro quinhentista. Desde os ensaios de Jorge Ferreira e de Sá de Miranda, a comedia italiana começara a ser introduzida em Portugal, e foi tambem uma das causas que mais contribuiram para o acanhamento do theatro nacional; n'este mesmo *Index* vem citadas muitas comedias italianas.

Ao passo que se nos revela a grande riqueza do nosso repertorio do seculo XVI, cresce a magoa e a indignação ao lembrarmo-nos de que nenhuma d'estas comedias hoje se conserva, e que apenas se sabe da sua existencia pela sentença que determinou a sua extinção. Vicente Alvares em Lisboa, Francisco Simões em Evora, Fructuoso de Basto em Braga, João Barreira em Coimbra, e muitos outros editores tinham dado até 1612 um grande desenvolvimento á nessa litte-

ratura de cordel publicando o que andava manuscrito e reproduzindo o que estava exausto. Quando com o terror das ideias da Reforma se estabeleceu a censura dos livros, extinguin-se a riqueza do teatro nacional, o genio acanhou-se e perdeu a faculdade creadora com a falta de liberdade; a curiosidade popular desvairada com a pressão castelhana, com as pestes e fomes internas, com o terror do Queimadeiro e dos espectáculos dos Autos de fé, esqueceu-se do seu teatro, que havia pouco saíra formado do paço dos reis, onde fôra até Dom Sebastião o primeiro mestre dos nossos principes. Foi brilhante o desenvolvimento dado á Escola de Gil Vicente até ao meado do século XVI, mas causas complexissimas a fizeram definhá, sendo a principal, a modificação profunda que a Inquisição e o catholicismo intolerante exerceram sobre o carácter do nosso povo.

Quebra-se aqui o fio da tradição da escola nacional, para estudarmos a influencia do *theatro classico* da renascença italiana, que ainda no século XVI o combateu e como em parte o desnaturou. A Inquisição, mais implacável, extinguiu o que se valia da rudeza popular, eo que se firmava na perfeição classica; fez a hecatombe das ideias, com a censura dos livros, e da nação com os suspeitos e relapsos.

Á imitação dos Franciscanos, também os Jesuitas no ultimo quartel do século XVI se apoderaram do Teatro. Elles conheciam a grande influencia da fascinação dos olhos sobre o espírito, e não contentes com

explorarem a catechése com as gravuras e estampas devotas, apropriaram-se da forma dos Autos livres e revolucionarios de Gil Vicente, para converterem os indigenas do Brazil. O mesmo fizeram com o *Pilgrim's Progress* de Bunyan, ideiado por um anabatista, para apregoarem o baptismo, convertendo a novella ingleza no *Predestinado Peregrino*. Em Arte os Jesuitas tinham a mesma consciencia que em moral. O Jesuita Simão de Vasconcellos conta, que o Padre José Anchieta escreveu um Auto, intitulado *Pregação Universal*, em portuguez misturado com lingua indigena, para ser representado nas egrejas da America durante o oficio divino, por devotos que falavam em seu nome confessando publicamente os seus peccados. Os Autos da eschola de Gil Vicente eram entremeados dos romances populares em voga no seculo XVI; o Auto da *Pregação Universal* foi escripto para banir as cantigas dos neophytes brazileiros.

Os Jesuitas tambem representaram em 1575 em Pernambuco o *Auto do Rico Avarento e Lazaro pobre*; conta-se, que foi tal a commoção causada pelo Auto, que muitos homens abastados se despojaram dos seus bens. Depois de 1580 a lingua castelhana invadia e tomava a preferencia do portuguez; os Jesuitas tendo trabalhado para o captiveiro de Portugal, aceitaram a lingua castelhana para os seus Autos; em 1583 representaram na Bahia um *Dialogo Pastoril*, escripto em verso castelhano, portuguez e dialecto dos indigenas. No livro de Fernão Cardim, intitulado *Narrati-*

va epistolar de uma viagem e missão jesuítica pela Bahia desde 1583 até 1590, vem citado o Auto do *Mysterio das Onze mil Virgens*, representado em uma procissão, na qual era levado um navio com as virgens dentro, e depois de festejado o martyrio eram arrebatadas entre anjos para o céo. Os recursos para estes efeitos dramaticos não deviam de ser ignorados por uma corporação que possuia todos os segredos milagreiros. Fernão Cardim também fala de um poeta dramático chamado Alvaro Lobo, a que atribue um *Dialogo da Ave Maria*, que se representou, tomando o tema de cada palavra da oração angelica. (1) Até aqui os Jesuitas desnaturavam com o seu instinto refalsado a escola de Gil Vicente; em breve se voltaram para o *theatro classsico* e inventaram as allegorias dramaticas e as tragicomedias usadas nas suas canonizações e festas escolares. Com a invasão jesuítica acaba tristemente a tradição do teatro nacional fundado por Gil Vicente e sustentado pela sua escola.

(1) Fernando Wolf, *Le Brésil Littéraire*.

## CAPITULO XIII

## Os Pateos das Comedias (1588-1595)

Influencia hespanhola no theatro depois da invasio de Phillipes. — As Companhias ambulantes da *Mogigaanga* e *Cambaleo*. — O Alvará de 20 de Agosto de 1588 dá ao Hospital de Todos os Santos o Privilégio das representações, à maneira de Hespanha. — A censura dramatica. — Origem hespanhola da designação *Pateo das comedias*. — *O Pateo das Fangas da Farinha*. — *Pateo da Bitesga ou Pateo da Mouraria*. — *Pateo das Arcas ou Pateo da rua da Praça da Palha*. — Conclusão moral da historia do Theatro nacional. — Repertorio geral do Theatro portuguez no seculo xvi.

Reparando para as rubricas iniciaes dos Autos de Gil Vicente, vê-se que elles foram na maior parte representados na corte de Dom Manoel e Dom João III, nos Paços da Ribeira, em Almeirim, Evora, Coimbra e Thomar; algumas vezes representou o insigne comic a pedido da Abbadeça de Odivellas, e da Viuva de Dom João II, ou na procissão de Corpus. Por estas indicações, não se pôde deduzir que o povo assistisse a taes spectaculos; apenas na farça de *Quem tem farrellos?* se diz, que o povo lhe déra este titulo. No Auto de *El-Rei Seleuco*, de Camões, vê-se pelo prologo, que a representação era feita em um *Pateo ou corro*, para divertimento de um particular que assim regalava seus amigos. É de suppôr, que as comedias representadas diante do povo fossem introduzidas pelas Companhias ambulantes hespanholas, que percorriam a Peninsula; na linguagem popular ainda se encontra a palavra *Mo-*

*giganga*, que descobre este uso. Segundo Rojas, a *Mogiganga* era uma Companhia formada de duas mulheres, cinco ou seis comediantes, com um repertório de seis peças, tendo quatro cavalgaduras, duas para levarem os caixões do vestuário, e as outras duas para irem montados, revezando-se. Na língua portuguesa existe a palavra *Cambaleo*, que accusa a vinda a Portugal de Companhias hespanholas, formadas de uma mulher que canta, e de quatro homens que berram, tendo no repertório uma comédia, dois autos, e trez ou quatro intermedios. O *Cambaleo*, demorava-se de ordinário seis dias em cada terra. É a contar da influência e governo dos Philipps, que a imitação directa do teatro hespanhol se manifesta em Portugal; Francisco Rodrigues Lobo, que também cultivou a forma dramática, diz que dos hespanhóis nos veiu a designação de *jornadas*; foi também de Hespanha que tomámos o teatro como um divertimento popular. No meado do século XVI o teatro recebeu em Hespanha uma forte perseguição da autoridade eclesiástica; era costume lá, fazer-se as representações em *pateos*, ou pequenos largos, servindo as janellas das casas vizinhas de camarotes para os espectadores. Para vencer os escrúpulos da autoridade eclesiástica, ou como condenação do divertimento profano, as Companhias dramáticas foram forçadas a darem parte do rendimento das suas recitas para os hospitais e instituições de caridade. Isto se deu igualmente em Portugal, durante o reinado dos Philipps. Deve atribuir-se esta

transformação á influencia da Italia, aonde o improvisador Sam Philippe Neri organisou Companhias dramaticas, para com o producto das suas representações acudirem aos hospitaes. A ordem religiosa de Sam Philippe Neri entrou tambem em Portugal muito cedo.

Já no principio do seculo XVI, sabemos de varias representações de Gil Vicente no Hospital de Todos os Santos; mas estas representações hieraticas formavam parte da liturgia, e o povo assistiria a ellas gratuitamente. Porém desde 1588 até 1792, vêmos o Hospital de Todos os Santos com o privilegio de não deixar representar comedias sem sua licença prévia, e com direito de receber parte dos proventos que d'ellas resultassem. (1) Um Alvará de Philippe II, de 20 de Agosto de 1588, estabelece: «que n'esta cidade de Lisboa, se não possam representar comedias em geral, nem em particular, senão nos logares que o dito Provedor e officiaes do Hospital assinalarem, e isto por tempo de dois annos sómente, que começarão a correr da data d'este alvará em diante, com declaração que não concederão representarem-se as ditas comedias senão mostrando-lhes, os que as houverem de fazer, licença e approvação dos ministros por quem isto correr, para

(1) O snr. J. M. A. Nogueira, enfermeiro do Hospital de São José em Lisboa, no archivó d'esta casa achou grande parte dos documentos que apresentamos, que foram já publicados no *Jornal do Commercio*, n.º 3736, 3737, etc., sob o título *Archeologia do Theatro portuguez*. Servimo-nos de todos os factos que apresenta, dando-lhes uma ordem mais historica.

que não sejam indecentes, nem prejudiciaes aos bons costumes da republica; e o proveito que d'isso resultar se dispenderá em beneficio dos doentes que se curam no dito Hospital.» Este documento é de alta importancia; em primeiro logar, mostra-nos a reforma feita por Philippe II no theatro portuguez, impondo-lhe o mesmo onus philanthropico que em Hespanha havia, pois no registo do Hospital de Madrid de 11 de Janeiro de 1583 se vê, que lhe pertencia a quota das representações dos saltimbancos ingleses; revela-nos a existencia de theatros publicos, e representações particulares; dá-nos a conhecer a existencia de locaes fixos para essas representações; confere ao Hospital de Todos os Santos o direito de permittir as recitas e a censura litteraria das comedias; e, finalmente, por esta ultima cautella nos faz suppôr que a comedia vulgar descêra a uma grande desenvoltura desde que se desprendêra das funcções liturgicas. No Alvará de 7 de Outubro de 1595, vê-se renovado este privilegio ao Hospital de Todos os Santos, por mais dois annos, que com certeza teriam sido concedidos desde 1588. Em 1603, Philippe III, por Carta de 9 de Abril, fez mercê ao dito Hospital, de se representarem Comedias logo depois da quaresma, em Lisboa; a censura dramatica foi delegada a dois Desembargadores do Paço; por esta mesma lei se vê que até então os actores representavam com mascara, e que já era permittido ás mulheres entrarem em scena, como se deduz das palavras: «que os homens que n'ellas entrassem, re-

presentassem a sua propria figura, e as mulheres do mesmo modo.» Isto é, que não invertessem os sexos, como quando não era permittido ás mulheres representarem. Em 1612, por Alvará de 10 de Novembro, foi concedido ao Hospital de Todos os Santos este mesmo privilegio, não por tempo de dois annos, mas indefinidamente.

Por todas estas disposições legaes tão frequentes, que se continuaram com relação ao Hospital de Todos os Santos em 1613, 1638, 1743, 1759 e 1762, se vê que a vida da arte dramatica continuou em Portugal, depois da morte de Gil Vicente, quando já faltava a protecção real de Dom João III, do príncipe Dom João e do joven monarcha Dom Sebastião. Faltando-lhe o favor da corte, o theatro foi procurar a curiosidade do povo. Não tendo escriptores que lhe escrevessem em portuguez, e sobre costumes nacionaes, o povo começou a aceitar as representações hespanholas; Lope de Vega, Calderon, Diamante e muitos outros, foram cá recebidos com direito quasi exclusivo. Pero Salgado, Jacintho Cordeiro, e Dom Francisco Manoel de Mello tambem escreviam em hespanhol; o proprio monarcha Philippe V, assignava-se nas comedias que escrevia: *um ingenio d'esta corte*. A imitação da forma litteraria accusa a imitação da scenographia. Os *pateos* hespanhoes foram tambem adoptados em Portugal; ao theatro exclusivamente popular chamava-se *Pateo das comedias*. O mais antigo de todos os *Pateos* conhecidos, é o *Pateo das Fangas da Farinha*, no local

hoje denominado da Boa Hora, em Lisboa. Este *Pateo* já não existia em 1588, por isso que pertencendo ao Hospital de Todos os Santos fiscalisar os varios theatros para cobrar a quota parte dos seus rendimentos, não apparece nota d'este, que de certo nenhum motivo tinha para escapar a um privilegio tão exclusivo. Esta é a opinião de J. M. A. Nogueira, a quem seguimos, posto que se affirma, ter o *Pateo das Fangas da Farinha* existido até 1633. Como o mais antigo, n'este *Pateo* seriam representadas as comedias de Antonio Prestes, e dos outros autores que entraram na collecção de 1587, especie de repertorio theatrical estimado, de que só appareceu a primeira parte, publicada por Affonso Lopes, moço da Capella real de Philippe II. A antiguidade do *Pateo das Fangas da Farinha*, leva-nos a crér, que seria n'este, donde se representaram as verdadeiras comedias nacionaes da escola de Gil Vicente, iniquamente condemnadas pelos *Index Expurgatorios* do Santo Officio. A sua queda coincide com o desaparecimento da autonomia nacional.

Com a invasão dos Philippes, o theatro portuguez sofreu uma alteração profunda; ao passo que a Espanha renovava inteiramente a nossa lei civil, procurava assimilar a si o nosso theatro! Signal de que era uma conquista sem calculo. A esta phase nova do theatro portuguez corresponde o apparecimento de um novo *pateo*, chamado *Pateo da Bitesga*, construído por Fernão Dias Latorre, como se vê pela escriptura de contracto feita com o Hospital de Todos os Santos, a

9 de Maio de 1591. N'essa escriptura se obrigava Latorre a edificar dois *Pateos*, dentro de um anno; nas clausulas se descobre a forma e economia interna do theatro; impunha-se como obrigação, que os *Pateos* fossem *cobertos*, o que nos dá a entender que os mais antigos eram ao ar livre, como tambem se usára em Hespanha, cobertos apenas por una lona; que as suas paredes fossem de *alvenaria e pedraria*, d'onde se deduz, que anteriormente eram feitas com madeiramentos e vigas, como casa provisoria; *com suas varandas cobertas de telha e madeira*. As representações nos *Pateos das comedias* eram de dia; o que não acontecia com a maior parte dos Autos de Gil Vicente, representados nos serões do paço. A solidez que os *pateos* começavam a exigir revelam esta tendencia para mudar a hora do espectaculo. Na escriptura exigia-se mais o apresentarem com o edificio *as mais achegas necessarias*, isto é, os bastidores e roupagens, o que tambem denota certa variedade na *mise en scene*.

Sabe-se que o *Pateo da Bitesga* já funcionava a 11 de Julho de 1594, por isso que pelo registo do Hospital se vê n'esta data o seguinte recibo: «da caixa de Manoel Rodrigues, das comedias da Bitesga, 28320.» Como competia ao Hospital de Todos os Santos, pela escriptura da fundação do *Pateo*, as duas quintas partes do que rendesse, vê-se por este recibo, que a recita produzira liquidos 5\$800 reis; o que era um bom resultado, se attendermos ao valor da moeda no seculo XVI. Se a este producto do mez de Julho de

1594, ajuntarmos as duas quintas partes dos lucros produzidos em Novembro e Dezembro d'este mesmo anno, e em Janeiro e Fevereiro de 1595, que foram 855130, temos 875450 reis, vêmos que o producto total foi de 3945800 reis. Esta simples indicação da economia do nosso theatro no fim do século XVI, quando a nação estava enlutada e pobre, basta para revelar quanto o *Pateo da Bitesga* era frequentado, talvez pela novidade dos seus espectáculos, que então seriam o echo da corte de Madrid, e ao mesmo tempo, descobre-nos a sua grandeza. A este *Pateo* também se julga ter sido dada a denominação de *Pateo da Mouraria*. Qual o *segundo pateo*, depois do *da Bitesga*, contractado por escriptura de 9 de Maio de 1591, não é bem averiguado; julgamos ser o *Pateo das Arcas*, por isso que o seu primeiro emprezario foi Fernão Dias de Latorre; era situado na rua das Arcas, que antes do terremoto de 1755 ficava no segundo quarteirão da rua Augusta. Os vizinhos da rua das Arcas não gostavam da vizinhança do theatro, sobre o qual davam as suas janellas, e lançaram-lhe fogo por 1697 a 1698. D'aqui se vê a grande existencia que teve o *Pateo das Arcas* apesar da «*malevolencia dos vizinhos que tinham janellas para o Pateo.*» A sorte d'este theatro tinha de ser gloriosa; e quando estndarmos o theatro no século XVII, veremos que elle leva a palma a todos os demais. O snr. J. M. A. Nogueira, nos seus valiosos apontamentos, julga ser este *Pateo* o mesmo que também aparece com o nome de *Pateo da Rua da*

*Praça da Palha*, situado na freguezia de Santa Justa, e de que existem documentos de 1593. Se assim é, mais se justifica o ser a sua construcção devida á escriptura de Latorre com o Hospital de Todos os Santos, em 1591. Do fim do seculo XVI por diante até 1640, o theatro portuguez passou pelas mesmas vicissitudes do theatro hespanhol: prospero no reinado de Philippe V, e aniquilado no tempo de Carlos II. Até ao anno de 1836 continuou a abrigar-se o theatro portuguez por pateos e barracões do *Bairro Alto*, *Becco da Comedia*, *Pateo do Patriarcha*, e *Salitre*, a contar do qual se deu o seu renascimento tentado por Garret.

A mais nacional de todas as fórmas da Litteratura portugueza, o theatro, confirma a grande verdade, que um povo, a primeira cousa que perde com a independencia e liberdade é a sua historia. Portugal ainda não achou quem lhe escrevesse uma historia completa e philosophica, aonde se mostrasse a consciencia da sua vida politica, porque ninguem até hoje sentiu, que á pressão do cesarismo monarchico e á intolerancia catholica devemos o longo paroxismo da nossa nacionallidade. O Theatro portuguez luctou contra estas duas forças, foi vencido, mas na queda delatou o crime da morte de um povo. Ainda ninguem tinha descoberto no Theatro este heroismo, por isso ninguem procurou estndal-o, nem tam pouco foram capazes de pressenfir a sua historia.

Repertorio geral do Theatro portuguez  
no seculo XVI

- 1502—A Visitação ou Monologo do Vaqueiro, por Gil Vicente.
- 1502—Auto Pastoril castelhano, idem.
- 1503—Auto dos Reis Magos, idem.
- 1503—Auto da Sybilla Cassandra, idem.
- 1504—Auto da Fé, idem.
- 1504—Auto de Sam Martinho, idem.
- 1505—Farça de Quem tem farellos ? idem.
- 1505—Auto dos Quatro Tempos, idem.
- 1506—Sermão em verso, idem.
- 1508—Auto da Alma, idem.
- 1510—Auto da Fama, idem.
- 1512—O Velho da Horta, idem.
- 1513—Exhortação da Guerra, idem.
- 1513 e 1514—Auto do Dia do Juizo, anonymo.
- 1514—Comedia do Viudo, por Gil Vicente.
- 1516—Auto das Fadas, idem.
- 1516 a 1523—Auto de Rodrigo e Mendo, por Jorge Pinto.
- 1517—Auto da Barca do Inferno, por Gil Vicente.
- 1518—Auto da Barca do Purgatorio, idem.
- 1519—Farça dos Physicos, idem.
- 1519—Auto da India, idem.
- 1519—Auto da Barca da Gloria, idem.
- 1521—Farça dos Ciganos, idem.
- 1521—Cortes de Jupiter, idem.
- 1521—Comedia de Rubena, idem.
- 1522 a 1580—Auto de Santa Barbara, por Affonso Alvares.
- 1522 a 1580—Auto de Sam Thiago Apostolo, idem.
- 1522 a 1580—Auto de Sam Vicente Martyr, idem.
- 1522 a 1580—Auto de Santo Antonio, idem.
- 1523—Auto Pastoril portuguez, por Gil Vicente.

- 1523—Farça de Inez Pereira, idem.  
1525—Farça do Juiz da Beira, idem.  
1525—Fragoa de Amor, idem.  
1526—Templo de Apollo, idem.  
1526—Farça dos Almocreves, idem.  
1526—O Clerigo da Beira, idem.  
1527—Eufrosina, por Jorge Ferreira de Vasconcellos.  
1527—Auto da Historia de Deos, por Gil Vicente.  
1527—Dialogo sobre a Ressurreição, idem.  
1527—Comedia sobre a Divisa de Coimbra, idem.  
1527—Tragicomedia pastoril da Serra da Estrella, idem.  
1527—Nau de Amores, idem.  
1527—Auto da Feira, idem.  
1529 a 1587—Auto da Ave Maria, por Antonio Prestes.  
1530—Triumpho do Inverno, por Gil Vicente.  
1532—Auto da Luzitania, idem.  
1533—Romagem de Aggravados, idem.  
153?—Dom Duardos, idem.  
1533—Amadis de Gaula, idem.  
1534—Auto da Mofina Mendes, idem.  
1534—Auto da Cananea, idem.  
1535 a 1556—Auto dos Captivos ou os Turcos, do Inf. D. Luiz.  
1536—Floresta de Enganos, por Gil Vicente.  
1536—Vilhalpandos, por Sá de Miranda.  
1536 a 1555—Auto de Braz Quadrado, anonymo.  
1536 a 1556—Auto da Natural Invenção, por A. R. Chiado.  
1536 a 1591—Pratica de oito figuras, idem.  
1536 a 1591—Auto de Gonçalo Chambão, idem.  
1536 a 1591—Auto das Regateiras, idem.  
1536 a 1587—Auto do Desembargador, por Antonio Prestes.  
1539—Cena Policiana, por António Lopes.  
1542—Auto dos Amphytriões, por Luiz de Camões.  
1543 a 1587—Auto dos dois Irmãos, por Antonio Prestes.  
1543 a 1587—Auto do Mouro Encantado, idem.  
1543 a 1587—Auto da Ciosa, idem.

- 1543 a 1587—Auto dos Cantarinhos, idem.  
 1544 a 1587—Auto do Physico, por Jeronymo Ribeiro.  
 1545 a 1591—Pratica de Compadres, por A. Ribeiro Chiado.  
 1545—Os Estrangeiros, por Sá de Miranda.  
 1546—Auto de El-Rei Seleuco, por Luiz de Camões.  
 1547—Ulyssipo, por Jorge Ferreira de Vasconcellos.  
 1554—Aulegraphia, idem.  
 1554 a 1597—Auto da Pregação Universal, pelo P.<sup>o</sup> Anchieta.  
 1554—Comedia de Bristo, pelo Dr. Antonio Ferreira.  
 1554 a 15...—Comedia do Cioso, idem.  
 1555—Auto do Filodemo, por Luiz de Camões.  
 1555—Tradução de Agamemnon, por Ayres Victoria.  
 1556 a 1587—Auto do Procurador, por Antonio Prestes.  
 1558—Castro, pelo Dr. Antonio Ferreira.  
 15... a 1559—Auto de Dom André, anonymo.  
 15... a 1559—Auto do Jubileu de Amores, idem.  
 15... a 1559—Auto da Adherença do Paço, idem.  
 15... a 1559—Auto da Vida do Paço, idem.  
 15... a 1559—Auto da Farça Penada, idem.  
 15... a 1559—Auto dos Dous Compadres, idem.  
 1575—Auto do Rico Avarento e Lazaro pobre, idem.  
 1578 a 1612—Auto de Santo Aleixo, por Balthazar Dias.  
 1578 a 1612—Auto de Santa Catherina, idem.  
 1578 a 1612—Auto do Nascimento de Christo, idem.  
 1578 a 1612—Auto de El-Rei Salomão, idem.  
 1578 a 1612—Auto breve da Paixão, idem.  
 1578 a 1612—Tragedia do Marquez de Mantua, idem.  
 1578 a 1630—Comedia de Diu, por Simão Machado.  
 1578 a 1630—Os Encantos de Alpheus, idem.  
 1581 a 1624—Auto dos Dois Ladrões, por Fr. Antonio de Lx.<sup>o</sup>  
 1581 a 1624—Auto de Santo Antonio de Lisboa, idem.  
 1581 a 1624—Auto da Paixão, do P.<sup>o</sup> Francisco Vaz de Guim.<sup>o</sup>  
 1581 a 1624—Custodia, anonymo.  
 1581 a 1624—Dos Enamorados, idem.  
 1581 a 1624—Jacintha, idem.

- 1581 a 1624—Josephina, idem.  
1581 a 1624—Auto do Estudante Cristobal de Bivar, idem.  
1581 a 1624—Auto do Duque de Florença, idem.  
1581 a 1624—Auto de Deos Padre, Justiça e Misericordia, idem.  
1581 a 1624—Auto do Principe Claudiano, idem.  
1581 a 1624—Orpheus, idem.  
1581 a 1624—Ramusia, idem.  
1581 a 1624—Sergio, idem.  
1581 a 1624—Trinutia, idem.  
1581 a 1624—Tidea, idem.  
1583—Dialogo Pastoril, idem.  
1590—Mysterio das Onze Mil Virgens, idem.  
1590—Dialogo da Ave Maria, por Alvaro Lobo.

## ERRATAS

---

PAG.	LIN.	ERROS	EMENDAS
3	4 (nota)	pastar	pastor
112	2	crente o	crente e
125	25	calumnias	calumnias.
168	1	da	de
185	ult.	da	na
233	5	seculo xi	seculo xvi
250	5	D. Isabel	D. Leonor
251	2	D. Isabel	D. Leonor
251	16	D. Isabel	D. Leonor
252	24	D. Isabel	D. Leonor
304	10	1512 e 1516	1612 e 1616.