

VICENTE

COLECÇÃO DIRIGIDA POR OSÓRIO MATEUS

Graça Abreu
LUSITANIA

Quimera

LISBOA 1988 | e-book 2005

1. *Cena...*

Exemplo acabado de *teatro no teatro*, o *Auto da Lusitânia* é o primeiro caso conhecido no teatro português em que tal prática se encontra plenamente realizada. Apesar do interesse evidente da crítica, desde há pouco mais de quinze anos, por semelhante tipo de manifestações, o auto não tem sido objecto de atenção deste ponto de vista. Não obstante a proliferação ensaística sobre Gil Vicente, a obrigatoriedade do seu estudo nas escolas e as encenações múltiplas de parte da sua obra, de *Lusitânia* apenas o fragmento «Todo o Mundo e Ninguém» terá sido várias vezes levado à cena, nomeadamente durante as comemorações do Quarto Centenário do Teatro Português (1902).

Não quer isto dizer que os ensaístas jamais se tenham interessado pelo *Auto da Lusitânia*, mas fizeram-no noutras perspectivas. Também não quer dizer que a produção vicentina anterior a 1532 não mostre uma auto-referencialidade teatral experimentando ou preparando o modelo. Tanto o *Auto da Fé*, de 1509, como o *Auto Pastoril Português*, de 1523 (para apenas citar um de cada década da vasta produção de Gil Vicente) esboçam já o que em *Lusitânia* virá a ser *teatro no teatro*, em sentido estrito: mudança de nível dramático com instauração de uma nova acção.

Porém, se aqueles autos delineavam esse tipo de prática, não o aplicavam completamente, segundo a maneira de ver aqui perfilhada, por duas ordens de razões:

– em qualquer deles há continuidade sistemática da acção principal;

– em nenhum deles o encaixe apresentado é dito como «teatro».

Sublinhemos então, no texto, as *palavras do teatro* que, melhor que qualquer metalinguagem, nos poderão fazer entender como funciona o desdobramento:

Vem Jacob outro judeu, e diz

240d

. *Ando muito esfandegado.*
Pai . *Que é isso irmão que queres?*
Jacob . *Somos postos em prazeres*
e trabalho mesturado.
Mãe . *Isso é coisa de proveito?*
Jacob . *Mas juntei os mercadores*
e acordamos os maiores
que os que temos algum geito
nos façamos foliadores.
Mãe . *Isso pera quê? dizei.*
Jacob . *Eu busquei isto de mi*
já vedes que el-rei é aqui
e temos já aqui el-rei
santo mais que rei Davi.

*e a sua bem assombrada
natural rainha Ester
rainha Sabá doirada
a rainha mais honrada
que dez reinos podem ter.
e também o príncipe é
nunca meteu aqui pé
de nós seja festejado
como era desejado
e como fermoso é
o que seja bem logrado.
vão-se todas ao sobrado.*

Saem-se elas e depois de idas diz Jacob

*falemos tu e eu sós
que invenção faremos nós
num aito bem acordado
que tenha ave e piós
que folias já são frias
e as pelas as mais delas
e os toiros
matarão a matamoiros
e a ussa já não se usa
e a festa não se escusa
pois andamos nos peloiros.*

241a

Pai . *Pera que cumpridamente
aito novo enventemos
vejamos um excelente
que presenta Gil Vicente
e per i nos regeremos.
ele o faz em louvor
do príncipe nosso senhor
porque não poudes em Alvito
logo virá o relator
veremos com que primor
argumenta bem seu dito.*

Entra o lecenceado argumentador da obra que adiante se segue e diz

*. Oh que douda presunção
cuidar ninguém na pousada
que traz discreta invenção
aquí onde a descrição
tem sua própria morada.
que a corte*

*é um precioso norte
que guia os mais sabedores
e onde há rosas e flores
pampilos não fazem sorte.*

*e pois o primor inteiro
nace aqui em tais lugares
e todo o al é grosseiro
não presuma o soveiro
de dar tâmaras doçares.
Gil Vicente o autor
me fez seu embaixador
mas eu tenho na memória
que pera tão alta história
naceu mui baixo doutor.*

Continua o licenciado a contar uma biografia fantasista do autor, em que explica de que modo este conheceu a *invenção* que se segue, concluindo:

*e ali foi ensinado
sete anos e mais um dia
e da Sebila enformado
dos segredos que sabia
do antigo tempo passado.
em especial
o antigo de Portugal
Lusitânia que cousa era
e o seu original
e por cousa mui severa
vo-lo quer representar.*

241b

*e pera claro cimento
e a obra não ser escura
darei em prosa o argumento
porque a cousa que é segura
procede do fundamento.
e como sempre isto guardasse
este mui leal autor
até que Deos enviasse
o príncipe nosso senhor
não quis que outrem o gozasse.*

Anuncia-se, assim, um novo nível dramático, ou seja, diz-se como teatro a instauração de nova acção. Ao fazê-lo, apontam-se também as diferenças entre este projecto de espectáculo e os espectáculos de homenagem anteriores, já ultrapassados – *folias, pelas, toiros, ussa*. Insiste-se na novidade.

O espaço representado é uma casa de judeus onde se prepara o auto a apresentar na/à corte. Esta tem um estatuto de espaço e de público potencial da peça encaixada, mas é, de facto, o espaço e o público onde e para quem se desenrola a totalidade do auto, gerando um jogo de interferências especulares entre a virtualidade representada e a realidade da representação, o que acentua particularmente o fenómeno da ilusão teatral para os reais espectadores e seus acompanhantes (a quem se destina). A intersecção percorre, de resto, o tema do próprio auto, numa homologia de expressão e conteúdo – o que se representa é um modo de representar. Espaço e corpos transformam-se noutros e apontam as suas possibilidades de permuta – funcionamento do teatro como um espelho revelador que joga nas semelhanças. Diz o final do argumento:

241'

Neste presente auto entrará primeiramente Lisibea, e Lusitânia, e Portugal em trajos de caçador, e Maio messageiro do Sol, e depois Mercúrio com certas deusas. E porque o autor s'apressa pera vos representar o argumento que naquele tempo passaram Lisibea grandíssima ciosa com Lusitânia sua filha, é razão que lhe demos lugar.

Lusitânia começa a revelar-se aberta a intersecções, permutas ou confluências várias. Aí têm lugar outras manifestações de auto-teatralização, termo bastante genérico para, pela sua amplitude, recobrir já os autos anteriormente indicados como contendo um estado incipiente de *teatro no teatro*.

Temos auto-teatralização sempre que determinada(s) personagem(s) representa(m) que compõe(m) um papel, em presença de outra(s), de forma mais ou menos consciente; quando o teatro se auto-refere de modo explícito ou implícito; ou ainda quando, em cena, alguém «escondido» assiste ao desempenho de outro(s) – comentando-o ou não – fazendo parte da convenção teatral que esse alguém não é visto por esse(s) outro(s).

Em *Lusitânia* essa auto-teatralização apresenta-se, entre outras, sob a forma de enunciados anteriores aqui retomados, quer no auto encaixante quer no encaixado. As figuras, ao retomarem-nos, desdobram a sua representação, desempenham um papel perante as outras (primeiro aspecto de auto-teatralização acima apontado) e referem o teatro (segundo aspecto).

Assim, na primeira parte, aparecem-nos o romance moçárabe do Cid entoado pelos judeus – pai e filho – e a cantiga de amigo, pela mãe (*a cantiga que eu queria / ora olhai como a digo* – mais palavras do teatro).

No encaixe, são exemplo o cantar de Maio (variante de *Quem tem farelos?* e de *Auto dos Físicos*) e a cantiga das deusas (com, pelo menos, um verso já aparecido na *Farsa das ciganas* de quem as deusas, aliás, repetem o cecear). Este carácter intertextual, refundindo em especial elementos diversos da cultura popular e tradição oral, põe em evidência, nos casos apontados, o próprio teatro, tornando-o espaço fusional, de confluência de outros textos (outros teatros), como fusional é o espaço/corpo da própria *Lusitânia*. Mas

nem intertextualidade nem auto-teatralização se esgotam nos exemplos. A última (a que nos interessa analisar) representa-se ainda doutros modos no auto. Por exemplo, por um espaço nomeado.

A cena é a da *logea* da casa dos judeus, mas as réplicas dizem repetidamente um outro espaço – o do *sobrado* (fora de cena?) em que no início está a Mãe (à vista ou não?) e para onde as mulheres se retiram ao começar a representação exemplificativa do auto de homenagem.

Saber se o sobrado está à vista ou não, esclareceria, em parte, se há ou não público representado em cena e quem o representa, pois existem várias hipóteses:

1 – as mulheres saem de cena e tanto os judeus como o Lecenceado entram na *invenção* que se propõem apreciar – inexistência de público representado;

2 – as mulheres saem de cena, mas outros actores, que não os que compuseram as figuras da introdução, fazem os papéis da segunda parte – representa-se somente um público masculino;

3 – figuras masculinas e femininas em cena (estas, no sobrado, à vista), representando público e assistindo à representação por outros actores;

4 – só o sobrado onde estão as figuras femininas é espaço representado como de público, com repetição dos actores masculinos a fazerem figuras diferentes na primeira e na segunda partes – masculinas na primeira, masculinas ou femininas na segunda.

Uma certeza apenas – as figuras Mãe e Lediça não são mostradas a corporizar figuras do encaixe e, se acaso os mesmos actores fizeram umas e outras, fingiu-se não serem os mesmos. Então, a expulsão das figuras femininas para o sobrado será eventualmente sinónimo de que as mulheres não representam. Mas podem ser público.

Qualquer encenação de *Lusitânia* terá de resolver este problema, optando. Quanto ao que foi a primeira vez, só nos resta conjecturar.

Mas como diz o texto este sobrado?

Di-lo a primeira réplica de Lediça a abrir a representação:

. Muito tenho por fazer

238c

*e não tenho feito nada,
esta logea por varrer
os meninos por erguer
e enha mãe ensobradada.*

Como o diz a resposta da mesma ao Cortesão:

Cortesão *. Vossa mãe é também fora?*

238d

Lediça *. Mas em cima está cosendo.*

Volta a dizê-lo a Mãe em réplicas que poderão ser fundamentais para a decisão do «à vista» ou não. As falas da Mãe apenas se ouvem ou esta está em cena no espaço que representa o sobrado?

*Não sei que chanto há-de ser
de ãa filha que criei
que coisa que lhe mandei
nunca a fez nem quis fazer.*

239b

*quando está como agora
na logia e eu no sobrado
chamo e chamo brado e brado
e como as pedras de Çamora
dá ela por meu chamado*

.....
*Lediça filha doirada
não sobirás hoje cá?*

.....
Sube já este sobrado.

Será, no entanto, a Mãe quem desce à *logea* chamada pela filha porque chega o Pai, o que não é conclusivo. Como não é conclusiva a parte final da introdução, quando Jacob ordena *Vão-se todas ao sobrado* e a rubrica informa *saem-se elas*. Em qualquer dos casos este sobrado é realidade teatral representada por palavras e cuja representação por espaço pode fingir a ausência (da Mãe) ou a presença (de «público»).

É, porém, no *aito*, *invenção* ou *auto*, conforme palavras do próprio texto, que adquire maior relevo a auto-teatralização, apontando vários níveis de representação, sendo o melhor exemplo a cena de *Todo Mundo e Ninguém*.

O diálogo das duas figuras vai sendo comentado a par e passo pelos capelães (em apartes – Berzabu dita e Dinato escreve) como espectadores ignorados pelas outras personagens. O que implica já dois níveis de representação.

Ninguém	. <i>Que andas tu i buscando?</i>	243d
Todo Mundo	. <i>Mil cousas ando a buscar delas não posso achar porém ando perfiando por quão bom é perfiar.</i>	
Ninguém	. <i>Como hás nome cavaleiro?</i>	
Todo Mundo	. <i>Eu hei nome Todo Mundo e meu tempo todo inteiro sempre é buscar dinheiro e sempre nisto me fundo.</i>	
Ninguém	. <i>Eu hei nome Ninguém e busco a consciência.</i>	
Berzabu	. <i>Esta é boa experiência Dinato: escreve isto bem.</i>	
Dinato	. <i>Que escreverei companheiro?</i>	
Berzabu	. <i>Que ninguém busca consciência e todo mundo dinheiro.</i>	

Ninguém . *E agora que busca lá?*
 Todo Mundo . *Busco honra muito grande.*
 Ninguém . *E eu virtude que Deos mande
que tope co'ela já.*
 Berzabu . *Outra adição nos acude
escreve logo i a fundo
que busca honra todo mundo
e ninguém busca virtude.*

Ninguém . *Buscas outro mor bem qu'esse?*
 Todo Mundo . *Busco mais quem me louvasse
tudo quanto eu fizesse.*
 Ninguém . *E eu quem me reprendesse
em cada cousa que errasse.*
 Berzabu . *Escreve mais.*
 Dinato . *Que tens sabido?*
 Berzabu . *Que quer em extremo grado
todo o mundo ser louvado
e ninguém ser repreendido.*

Ninguém . *Buscas mais amigo meu?*
 Todo Mundo . *Busco a vida e quem ma dê.*
 Ninguém . *A vida não sei que é
a morte conheço eu.*
 Berzabu . *Escreve lá outra sorte.*
 Dinato . *Que sorte?*
 Berzabu . *Muito garrida
todo o mundo busca a vida
e ninguém conhece a morte.*

Todo Mundo . *E mais queria o paraíso
sem mo ninguém estorvar.*
 Ninguém . *E eu ponho-me a pagar
quanto devo pera isso.*
 Berzabu . *Escreve com muito aviso.*
 Dinato . *Que escreverei?*
 Berzabu . *Escreve
que todo mundo quer paraíso
e ninguém paga o que deve.*

Todo Mundo . *Folgo muito d'enganar
e mentir naceu comigo.*
 Ninguém . *Eu sempre verdade digo
sem nunca me desviar.*
 Berzabu . *Ora escreve lá compadre
não sejas tu preguiçoso.*

244a

Dinato . *Quê?*
 Berzabu . *Que todo mundo é mentiroso
 e ninguém fala verdade.*

Ninguém . *Que mais buscas?*
 Todo Mundo . *Lisonjar.*
 Ninguém . *Eu som todo desengano.*
 Berzabu . *Escreve ande lá mano.*
 Dinato . *Que me mandas assentar?*
 Berzabu . *Põe aí mui declarado
 não te fique no tinteiro
 todo mundo é lisonjeiro
 e ninguém desenganado.*

Antecedendo este diálogo, as deusas, à ordem de Vénus, ocuparam os respectivos altares para assistirem à *fiesta* que os capelães lhes proporcionam, começando estes por rezar as Horas em preparação da entrada de Todo Mundo e Ninguém. A mesma Vénus dá por terminada a função após o último comentário de Berzabu ao diálogo (mais um nível). Na realidade, temos ao todo quatro níveis, pela seguinte ordem: Lusitânia assiste com Maio (1) ao que Vénus e as outras deusas lhe apresentam (2); estas assistem à representação de Dinato e Berzabu (3) que por sua vez assistem à de Todo Mundo e Ninguém (4).

Mas há um máximo de complexificação ou de desdobramento possível, dado que tudo isto representa um ensaio encaixado noutra representação. Poderá acontecer que o Lecenceado apresentador do argumento permaneça em cena; que os judeus não entrem como actores na segunda parte e apenas a ela assistam; que, por sua vez, o sobrado, para onde Mãe e filha se retiram, esteja à vista. Deste modo, teríamos sete níveis de representação. Implicaria isto um actor por figura (17 nesta cena, 20 no total), o que poderá ser excessivo mas não impossível. Em qualquer dos casos, mesmo não estando materializados em cena os sete níveis, eles existem potencialmente, pois as palavras proferidas representam-nos. Como hipótese limite, teríamos sete públicos diferentes para «Todo Mundo e Ninguém», incluindo os reais espectadores e sua corte, o que projecta estes – o verdadeiro público – para a cena, identificando-os com actores/figuras. Tanto mais que, provavelmente, os fidalgos mencionados pelo Pai no auto introdutório – Regedor e Conde mordomo-mor – seriam também espectadores.

Lusitânia é, de facto, um espaço de cruzamentos e confluências, efectivas ou possíveis, diversas.

Conforme a distinção acima enunciada, os três níveis possíveis representados na primeira parte de *Lusitânia* e os quatro da segunda serão apenas manifestações de auto-teatralização – as personagens «espectadores» não deixam de estar implicadas na acção a que assistem – ao passo que o encaixe do segundo ao no primeiro se apresenta com o carácter autónomo do *teatro no teatro*. O que produz efeitos diferentes.

Pelo encaixe ou técnica de teatro no teatro sugere-se a aproximação entre público e auto encaixante e a distanciação em relação ao auto encaixado, mostrando-se assim com este que a vida não é o teatro. Pela convergência de níveis provocada pelos outros aspectos de auto-teatralização joga-se no perturbatório, nos efeitos inconscientes de identificação que tornam difícil distinguir entre uma e outro. Num caso, uma figura de «encenador» (várias? – os judeus, o Lecenceado), exterior ao auto encaixado, controla o jogo de cena que expõe. No segundo caso não há figuração desse controlo.

Quando o teatro no teatro é explicitamente apresentado como tal, acciona-se, como se disse acima, um mecanismo de denegação que confere à representação englobante as características de realidade de que, neste caso, sai beneficiada a introdução, ou seja, o teatro da cena doméstica dos judeus. Em reforço desse benefício, actuam ainda vários efeitos de real. Assim funcionam as referências a factos contemporâneos, como o nascimento do príncipe em Alvito que provocou o atraso da homenagem; a menção da presença do rei que, de facto, assiste à representação; o elogio da rainha; a designação do autor. A referencialidade transporta o plano do real para o plano do fictício e confunde-os.

Um caso particular é o da cena de Todo Mundo e Ninguém, que deve ser examinado à parte.

Que relação tem esse diálogo com o auto em que se representa? Aparentemente nenhuma. É isso, talvez, o que tem permitido o isolamento do excerto, tantas vezes representado, como peça autónoma. Nenhuma das quatro figuras dessa cena intervém ou é mencionada em qualquer outra e, a uma primeira leitura, não há qualquer relação entre o que proferem e a história dos amores e casamento de Lusitânia. Vénus, que lhes anuncia a actuação e a dá por finda, poderia então funcionar como reguladora («encenador») da mesma, apresentando um outro espectáculo com outra história e outras figuras.

De facto, a cena situa-se ambigualmente entre a simples auto-teatralização e o que pode ser considerado teatro no teatro. A própria palavra *fiesta* que Vénus emprega para anunciar o ofício de Dinato e Berzabu, ilustrado por Todo Mundo e Ninguém, permite ambas as possibilidades. A questão que se põe é realmente a da continuidade ou não, a nível temático, e, embora não seja forçoso haver descontinuidade de tema, mas apenas de acção, para distinguir o teatro no teatro, as relações entre o diálogo e o seu enquadramento apontam mais no sentido da auto-teatralização.

2. ... do «*admirável transporte de reinos e impérios*»...

2.1. Espaço e corpos confundem-se num texto que, logo na rubrica inicial, indica as personagens Lisibea, Lusitânia e Portugal, já não apenas como espaços geográficos, mas como figuras do teatro, personificação demasiado evidente mas com implicações que o não são tanto.

Lusitânia está caracterizada no *argumento* como *ornada de sua luz* (do Sol,

seu pai) e *fermosura sobrenatural*. Quando entra em cena Portugal, *famoso cavaleiro e mui namorado em estremo, e grandíssimo caçador* (no mesmo argumento), este confirma na sua réplica aquelas características que lhe conferem o poder de sedução e a transformam em espaço objectual de desejo. Que é Lusitânia, de facto, neste teatro?

O argumento expõe-lhe a genealogia. A união de *uma rainha de Berberia e de um príncipe marinho* ter-lhe-á gerado a mãe. Esta, por sua vez, habitava o lado exposto ao Sol da Serra de Sintra a que o texto (fantasisticamente) atribui o antigo nome de Solercia (Monte da Lua). Dessa exposição de Lisibea ao Sol nasce Lusitânia *que foi diesa e senhora desta província*.

Qual a amplitude *desta província* cuja ambiguidade nos parece propositada? Referindo o argumento um único espaço geográfico – a Serra de Sintra – poderá parecer que é sobre este que Lusitânia reina. No entanto, esse reinado não está fixado num tempo. Assim, o espaço dominado por Lusitânia tanto poderá ser apenas o da Serra Solercia – morada de sua mãe – como o espaço mais alargado da Lusitânia romana, coincidindo, em grande parte, com o território português.

Portugal, figura do auto, poderá, então, representar exactamente a transformação de Lusitânia, pela deslocação para o seu território de outros povos que lhe deram a actual configuração. Entendimento em que cabem as origens do reino, a sua geografia, o seu carácter de nação resultante de cruzamentos vários.

A intersecção neste espaço-corpo numa génese geográfica (na sua origem – sol, mar, serra, proximidade africana) e numa génese histórica múltipla (influência grega – origem de Portugal namorado – e Grécia e Roma confundir-se-ão nas deusas; influência africana personificada na rainha de Berberia) torna-se muito evidente no auto.

Nesta linha, destaca-se, por oposição, o papel imobilista da ninfa Lisibea que, *desatinada ciosa* da filha, não suporta que esta lhe possa ser disputada e *morre de ciúmes deste Portugal*. As leituras possíveis desta figura harmonizam-se com a geografia corporalizada acima referida.

Por um lado, Lisibea é eco de uma entidade matricial que poderá ser memória histórica – uma D. Teresa empenhada em dominar um território (da antes Lusitânia) que lhe será disputado por quem (o próprio filho) o transformará em Portugal.

Por outro lado, segundo a fantasia do argumento, Lisibea está na origem de Lisboa – *Foi enterrada na montanha que naquele tempo se chamava a Feliz deserta: onde depois foi edificada esta cidade, que por causa da sepultura de Lisibea lhe poseram nome Lixboa*.

Plausivelmente, como em tantos outros autos, Gil Vicente alude de forma velada a factos da actualidade, que não só os de referência explícita já apontados. Não é, então, despropósito pensar esta Lisibea como incarnando uma capital que, na pessoa do seu soberano, hostiliza aqueles que dela fazem parte mas aos quais pretende tratar como estranhos – os Judeus figurados na primeira parte do auto, apresentadores da homenagem (a fazer) ao Rei,

tomando por modelo um autor, o qual é quem, de facto, homenageia, mas com quem aqueles se confundem.

Quando o auto é representado (1532), D. João III pedira já a Roma (1531) a nomeação dum Inquisidor-Geral para o reino. A ameaça paira sobre os judeus, ainda que o estabelecimento do Tribunal do Santo Ofício só se venha a efectivar pela bula papal de 16 de Julho de 1547. A ameaça não é nova, já D. Manuel esboçara diligências nesse sentido, mas fora até aí mitigada pela ambiguidade duma política que, simultaneamente, tende à dissolução daquele grupo social (por expulsão, conversão ou morte) e necessita desse mesmo grupo em termos económicos.

De resto, D. João III pouco se afastou da capital, a não ser no périplo da peste, ignorando o resto do país, esquecendo a mobilidade dos povos que, desde as origens modelara o reino, mesmo através dos seus soberanos cujos antepassados também eram estrangeiros.

É possível ainda observar outros «transportes» entre as duas partes do auto. Lusitânia cortejada (por Portugal, por Mercúrio) está na mesma situação que Lediça a quem o Cortesão galanteia. Em ambos os casos, os namorados pertencem a espaços diferentes das cortejadas e, também em ambos os casos, a Mãe funciona como impedimento ao namoro deixando adivinhar que os novos caminhos (as novas ideias) passam pela conjugação e não pelo afastamento – exigência do tempo e da juventude.

Pôr os judeus em cena em 1532 será ousadia ou não. É-o, com certeza, se a recepção contemporânea deste teatro descortinar nele uma defesa ou, mais que defesa, a assimilação, a intersecção ou a permutabilidade entre judeus e cristãos. Não era, porém, a primeira vez que Gil Vicente intervinha (e anteriormente de forma mais clara) em favor dos judeus vítimas da superstição e da ignorância, tanto do clero como da população. Do ano anterior, a *Carta a D. João III* dá-nos conta dessa atitude pública e inequívoca que o autor assumiu na *crasta de S. Francisco* em Santarém.

Parte de *Lusitânia* é censurada pela Inquisição em 1551, como o é, na mesma altura e na totalidade, *Jubileu de Amores*, como o são outros autos parcial ou totalmente. A censura não atinge, no entanto, as cenas com os judeus.

2.2. A censura incide sobre a cena *com os diabos – sem eles poder-se-á emprimir*, banindo assim a inversão e rebaixamento parodístico do Ofício das Horas rezado por Dinato e Berzabu e a satirização do clero que o mesmo implica.

Os cruzamentos referenciais são múltiplos e estabelecem um nó de culturas, valores, religiões. Dinato e Berzabu são, a um tempo, capelães das deusas pagãs para quem dão o espectáculo de rezar o ofício, assistindo estas dos respectivos altares, e servidores do *deos rei Lucifer* (sendo sabido que Berzabu se confunde muita vez com este) a quem têm de prestar contas do que observam.

Dinato e Berzabu capelães destas deosas começam dizendo

- Dinato . *No saber universal
crê que o meu espírito voa.* 243b
- Berzabu . *Queres ãa cousa boa?
antes que entremos ao al
rezemos a sexta e noa
e depois todolas horas
das negligências mundanas
em louvor das soberanas
as diesas nossas senhoras
e milagrosas troianas.*
- Dinato . *Ora rezemos parceiro
e porque seja melhor
toma vês i o salteiro
de Nabucdonosor
que lhe furtou frei Sueiro.*
- Berzabu . *Quem começará primeiro?*
- Dinato . *Tu que és amancebado
e és padre verdadeiro
que tens filhos ao teu lado
e eu sam ainda solteiro.*
- Berzabu . *Beato seja o barão
que adora cães e gatos
e as muelas dos patos
e os miolos do cão
e o galo de Pilatos.*
- Dinato . *Beato seja e aceito
o que doce língua tem
e a maldade no peito
e louva sempre o malfeito
e diz mal de todo bem.*
- Berzabu . *Bento seja o verdadeiro
avarento per natura* 243c
- que pôs alma no dinheiro
e o dinheiro em ventura
e a ventura em palheiro.*
- Dinato . *Bentos sejam os primeiros
que tomam por devação
avorrecer-lhe o sermão
e andam trás feiticeiros
de todo seu coração.*

Berzabu . *Bentos aqueles e aquelas
que só três ave-marias
os enfadam nas capelas
e folgam d'ouvir novelas
que durem noites e dias.*

Dinato . *Adiante vá a mulher
que não crê senão patranhas
e reza sempre às aranhas
e não crê o que há-de crer
e adora as tartaranhas.*

Berzabu . *Não se poderá cuidar
mal que a gente não adore
louvemos seu descuidar
que o mundo quer-se finar
e não há i quem no chore.*

Dinato . *Nem somente quem o crea
nem sentem as criaturas
que há-de morrer sem candeia
e espirar às escuras
como triste em terra alhea.*

Berzabu . *Os infernos são pasmados
dos sofrimentos de Deos
que lhes criou sete céos
todos sete a eles dotados.*

Dinato . *E eles desacordados
de tanta benfeitoria
vão-lhe pecar cada dia
em todos sete pecados
aleluia aleluia.*

vamo-nos aos bons bispos.

Berzabu . *Acharemos porcos piscos.*

Dinato . *Oremus.*

Berzabu . *Rogo-te irmão que acabemos
porque nunca acabaremos.*

Dinato . *Acabemus.*

Berzabu . *Por darmos algũa conta
ao deos rei Lucifer
põe-te tu a escrever
tudo quanto aqui se monta
e quanto virmos fazer.
porque a fim do mundo é perto
e pera o que nos hão-de dar*

243d

*cumpre-nos ter que alegar
pois pera provar o certo
escreve quanto passar.*

Não só os diabos são dúplices. As próprias deusas, vindas de longe, formam dois grupos heterogêneos que o texto finge ordenar, chamando romanas a um e troianas a outro, em designação que nada tem a ver com a sua procedência, carnavalizando e confundindo origens e crenças.

Há no texto, através de uma série de contaminações, uma proposta nítida de intercomunicação, de sociabilidade, de fusão a vários níveis que se encontra não só nas passagens e aspectos apontados – deslocação, permutabilidade das deusas, apresentação de Lusitânia/Portugal como um espaço de confluência – mas ainda, por exemplo, na apologia e exaltação do matrimónio e da procriação (pelas deusas no encaixe, pela Mãe na primeira parte) e no já citado diálogo de Todo Mundo e Ninguém.

Quando Dinato e Berzabu, enquanto servidores de Lucifer, rezam em louvor do difamador, do supersticioso, do avaro, é a dispersão em relação à palavra evangélica, a desunião, a falta de generosidade, o fechamento que estão em causa e que Todo Mundo ilustra de seguida. Crítica talvez perigosamente próxima das que os espíritos mais esclarecidos da época fazem à Igreja, mas subtilmente velada pela comicidade e auto-teatralização atrás referidas, permitindo resolver a violência em riso.

Nesse diálogo temos um estado para o qual o mundo caminha – *o mundo quer-se finar* – já anteriormente exposto por Gil Vicente, sob vestes clericais, na *Pregaçam, em Abrantes ao muito nobre rei D. Manuel, primeiro do nome, na noite do nascimento do Ilustríssimo Infante D. Luís. Era do Senhor de 1506. Pregaçam* onde, a certa altura, *o enfermo que se quiere finar se confunde com o triste de mundo, o soberbio mundo* (compreendendo *frailes y abades*) que também se fina *en cama de engaños*.

A figura de Ninguém representa, por sua vez, um estado a que ninguém parece aspirar, como o próprio nome indica e os capelães comentam comicamente, mostrando o texto em sintonia com o pensamento mais avançado do seu tempo – o da exigência de retorno à pureza, despojamento e simplicidade evangélicas. Personagem pré-homérica tipificada que a tradição perpetuou em várias literaturas, a sua inclusão no auto ilustra também a convergência no espaço textual de motivos com carácter universal, de culturas diversificadas, a transformação intertextual, o teatro como espaço de teatros.

2.3. Este aspecto (con)fusional enforma todo o auto que, de resto, aponta como mal maior o afastamento, a ausência, a separação.

Assim, Portugal, ao afastar-se, dá a oportunidade a Mercúrio de pretender Lusitânia, ainda que tenha sido ela própria a ordenar essa partida, após a morte da mãe. Ora Mercúrio irá frustrar as expectativas de Lusitânia e das deusas pelo tipo de união que propõe – sem consumação do casamento –

pretexto, aliás, para um diálogo lamentoso das referidas deusas, em glosa do romance de *La bella mal maridada*.

O lamento por Lusitânia tem sobretudo a ver com a impossibilidade de procriar, se casar com Mercúrio. Não era o que se antevia quando Maio viera a Lusitânia como mensageiro do Sol, pai desta, anunciar-lhe um casamento, dado Maio estar ligado à Primavera, à renovação, ao amor, à fecundidade, como os seus cantares mostram (cantares de que outras variantes aparecem em *Quem tem Farelos?*, *Auto dos Físicos* e *Romagem de Agravados*). Por isso, ao reaparecer Portugal, as deusas apoiarão o seu casamento com Lusitânia, pois este é o pretendente capaz de cumprir as promessas de Maio. Desenha-se uma intergeografia que lembra a que, dois anos mais tarde, em 1534, Rabelais (utilizando também motivos populares medievais, operando também por rebaixamentos parodísticos e, de um modo geral, por carnavalização) incluirá em *Gargantua* – proposta de renovação ancorada na tradição popular – a propósito da genealogia do gigante:

Je pense que plusieurs sont aujourd'hui empereurs, roys, ducz, princes et papes en la terre, lesquels sont descenduz de quelques porteurs de rogatons et de coustretz, comme, au rebours, plusieurs sont gueux de l'hostiaire, souffreteux et miserables, lesquelz sont descenduz de sang et ligne de grands roys et empereurs, attendu l'admirable transport des regnes et empires:

*des Assyriens es Medes,
des Medes es Perses,
des Perses es Macedones,
des Macedones es Romains,
des Romains es Grecz,
des Grecz es François.*

3. ... configurando Lusitânia.

De convergências se tem vindo a falar, mas outras há que fazem com que toda a luz, incidindo na segunda parte do auto, se vá reflectir na introdução que a precede. Aí, como afirma Osório Mateus (1987), Gil Vicente *representa os judeus portugueses, submissos e amavelmente caricaturados*. Tal tipo de caricatura merece alguma reflexão. Se é certo que o autor, já tempos antes, se apresentara publicamente em defesa dos judeus, certo é também que não é pela amabilidade que as suas caricaturas, de judeus ou outros, se costumam distinguir. O judeu é, na produção teatral anterior de Gil Vicente, a figura típica do usurário, do explorador, aquele que se serve de máximas e provérbios para justificar a sua cupidez. Todavia, neste auto, o usurário é remetido para a segunda parte e tem carácter mais abrangente – Todo Mundo – e o quotidiano que nos é mostrado da família judaica não difere substancialmente do que o teatro vicentino faz ver, repetidas vezes, de outras famílias: rapariga casadoira, pouco amiga de trabalhar e namoradeira; mãe

que a repreende a todo o instante. Lediça, cujo nome aponta a vivacidade que a caracteriza, é personagem da linha de Inês Pereira ou de Isabel (de *Quem tem Farelos?*). Nada distingue os galanteios do Cortesão à judia, nem a forma de reagir desta, do que é habitual.

No entanto, o namoro aponta mais uma possibilidade – de cruzamento – judeus-cristãos – que Lediça, porém, não parece levar a sério. Como a brincar é dita a possibilidade de permuta:

*Meu pai não era de arte
senão pera cavaleiro
ou fidalgo ou rendeiro
e o cristão pera alfaiate
sem agulha e sem dinheiro.* 238c

Mas o namoro é pretexto ainda para referência a judeus ilustres, como Abraão Zacuto a quem o reino tanto devia.

Com a chegada do Pai entra a ordem em casa, pondo-se todos ao trabalho, até uma das crianças pequenas. Assim, a família judaica é apresentada como laboriosa, pacífica (no discurso do Pai passa alguma fanfarronice, mas que se auto-desmascara), comprazendo-se nas boas relações mantidas com gente da corte – comprazimento a roçar o ridículo mas cuja manifestação em cena seria armadilha. Os referidos, se acaso se encontravam entre o público, e é de crer que sim, seriam automaticamente presas daquele jogo, quer o registo fosse irónico, lisonjeiro ou comprometedor.

Desenrola-se assim o diálogo entre os cônjuges:

Pai . *Venho tão contente todo
como de saúde tenha
aquele que nos quer bem.* 240a

*encontrou-me o regedor
fui eu assi encontrá-lo
onde mora Abram Baeça
falo-vos do seu favor
que até os pés do cavalo
m'abaixou sua cabeça.
folgais Hecer Beacar
co'a honra do nosso bem
co bem do nosso prazer?*

Mãe . *Cousa é pera prezar
que quem tal amigo tem
não se deve de temer.*

Pai . *Nunca logre esse mantão
se o conde mordomo-mor
não se emborcou até o chão
como se eu fora doitor*

da casa da rolação.

É esta comunidade – trabalhando, brincando, de boas relações com portugueses vários (o Cortesão, os nobres citados), apenas se distinguindo pela profissão típica de alfaiate (a que tinha mais judeus, pelo menos até 1496) e por preferências alimentares –

Mãe . *Berengelas e pepinos* 239d
e cabra curada ò ar.

Pai . *E çanoiras porque não?*
com favas e alcorouvia
e cominho e açafião.

– que prepara uma homenagem ao nascimento do príncipe D. Manuel, o qual tem nesta altura alguns meses. E se o preito está atrasado é por razões que lhe são estranhas – o afastamento de Lisboa, por causa da peste, fizera que o príncipe nascesse em Alvito, em Dezembro de 1531 (data do *Jubileu de amores*).

Assim os apresenta Gil Vicente, permitindo que o confundam com eles pelo efeito de real que é a inclusão do seu nome nas réplicas. A homenagem põe em cena toda a transposição que vimos, servida por uma fórmula também transposta – *o teatro no teatro* – e por um jogo de reflexão teatral a vários níveis. Em última análise, e prolongando indefinidamente o jogo de desdobramentos, os judeus poderiam ser incluídos no auto encaixado, de modo explícito, mais um «reino e império» contribuindo, de forma produtiva, para a recreação de Lusitânia em festa, para a recreação que é *Lusitânia* auto de festa.

De Portugal, segundo o texto – repúdio da exclusão, aceitação da diferença – só Lusitânia aqui nasceu. Tudo o resto veio de fora.

Bibliografia

- 1985 João Nuno Alçada
«Para um novo significado de «Todo Mundo» e «Ninguém» no
Auto da Lusitânia»
Arquivos do Centro Cultural Português 21
Lisboa-Paris: Fundação Calouste Gulbenkian
- 1984 Georges Forestier
«Le procédé du théâtre dans le théâtre: questions de méthode»
XVIIème siècle 144
Paris: Société d'études du XVIIème CNRS
- 1944 Anselmo Braamcamp Freire
Vida e Obras de Gil Vicente «Trovador, Mestre da Balança»
1944 segunda edição
Lisboa: Ocidente
- 1969 Oscar Lopes
«O sem sentido em Gil Vicente»
Ler e depois
Porto: Inova
- 1987 Osório Mateus
Cinco Autos de Vicente – práticas de reconhecimento
tese de doutoramento
Lisboa: Universidade de Lisboa
- 1931 Oscar de Pratt
Gil Vicente. Notas e Comentários
Lisboa: Clássica Editora
- 1965 François Rabelais
Gargantua
segundo a edição de 1542
Lyon: Juste
Paris: Gallimard
- 1983 Stephen Reckert
Espírito e letra de Gil Vicente
Lisboa: Imprensa Nacional
- 1955 António José Saraiva
«Gil Vicente, reflexo da crise»
História da Cultura em Portugal 2
Lisboa: Jornal do Fôro

- 1979 António José Saraiva
«Quem era Gil Vicente?»
Para a História da Cultura em Portugal 2
reedição
Lisboa: Bertrand
- 1979 *Dicionário da História de Portugal*
 direcção de Joel Serrão
Porto: Livraria Figueirinhas / Iniciativas Editoriais
- 1982 Paul Teyssier
Gil Vicente – o Autor e a Obra
Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa
- 1949 Carolina Michaëlis de Vasconcelos
Notas Vicentinas
reedição
Lisboa: Ocidente
- 1928 *Obras completas de Gil Vicente. Reimpressão «fac-similada»
da edição de 1562*
Lisboa: Biblioteca Nacional