

Desafios e novos caminhos nos estudos vicentinos: *o Auto da Lusitânia*

THOMAS F. EARLE

thomas.earle@mod-langs.ox.ac.uk

Universidade de Oxford

(Reino Unido)

RESUMO

A desordem aparentemente aleatória do *Auto da Lusitânia* de Gil Vicente, a mistura de cenas realistas com uma fantasia mitológica e as sobreposições de planos temporais muito diferentes, resolvem-se através de uma interpretação da peça em que se toma em consideração as preocupações religiosas do autor. Referem-se a história religiosa do mundo, o messianismo, a demonologia, o judaísmo e a religião greco-romana.

PALAVRAS-CHAVE: auto; religião; messianismo; diabos; judaísmo.

ABSTRACT

The apparently random disorder of Gil Vicente's *Auto da Lusitânia*, its mixture of realistic scenes with mythological fantasy and its complete disregard for chronology, are explained by a reading of the play which takes into account Vicente's religious preoccupations. There is discussion of the religious history of the world, Messianic beliefs, demonology, Judaism and the religion of ancient Greece and Rome.

KEYWORDS: auto; religion; Messianic beliefs; devils; Judaism.

Data de receção: 01/12/2014

Data de aceitação: 29/05/2015

Os críticos e os leitores da obra vicentina preferem normalmente as peças da primeira fase, escritas durante o reinado de D. Manuel, às posteriores, compostas para a corte de D. João III. O *Auto da Lusitânia*, porém, constitui uma exceção. Foi encenada pela primeira vez em 1532 para celebrar o nascimento, no ano anterior, do infante D. Manuel, o qual, como quase todos os filhos de D. João e de D. Catarina de Áustria, viveu pouco tempo. A razão da fama do auto é o diálogo alegórico entre Todo o Mundo e Ninguém, talvez a cena mais bem conhecida e mais frequentemente representada de todas as peças vicentinas. Além deste famosíssimo diálogo, o realismo encantador da primeira cena, bastante extensa, em que se representa a vida íntima de uma família de judeus, também tem os seus admiradores, embora em menor escala. Na verdade, o retrato que lá se oferece da vida familiar judia parece extraordinariamente simpático, sobretudo em comparação com peças coevas, como o *Merchant of Venice* shakespeariano, e constitui um contraste nítido com a visão dos judeus e da sua religião que se encontra noutras obras vicentinas. No entanto, este contraste, como veremos, é mais aparente do que real.

O auto é um desafio ao crítico, que tem de encontrar um princípio unificador que ligue a primeira cena ao diálogo alegórico e, além disso, também à fantasia ocorrida há três mil anos do casamento entre Lusitânia e Portugal na presença de um grupo de deidades greco-romanas, fantasia que é primeiro introduzida num argumento em prosa e depois representada no palco. Os problemas de interpretação aumentam na medida em que a cena entre Todo o Mundo e Ninguém é observada e mais tarde copiada por escrito por um par de diabos, Berzabu e Dinato, apresentados ao público como os capelães das deusas. Aqui surge uma dificuldade em termos cronológicos, porque o diálogo famoso, em que se expõe a maldade humana, toma lugar, não há três mil anos, mas na época contemporânea, num momento até em que o mundo parece estar a acabar (vv. 766 e 793-4).

A solução encontrada por muitos críticos para os problemas de tempo criados pela peça é simplesmente a de lhe negar qualquer unidade. O mito de Gil Vicente enquanto génio infantil, cheio de momentos de inspiração mas no fundo caótico, divulgado a um público vasto por Almeida Garrett no seu drama de 1838, *Um Auto de Gil Vicente*, persiste até aos nossos dias. No entanto, no século XXI João Nuno Alçada encontrou um princípio organizador na peça que, até certo ponto, é convincente, mas que não nos dá uma explicação para todos os episódios. Mesmo assim, aponta com fineza os erros dos seus predecessores num artigo importante e bastante original que editou, junto com

outros estudos vicentinos, em 2003.¹ Os novos caminhos referidos no título desta conferência implicam uma revisão do trabalho de Nuno Alçada e de outros investigadores que se esforçaram para resolver as dificuldades do auto, bem como estabelecem uma nova tentativa de síntese.

Na elaboração de um argumento longo e complexo, a melhor tática é avançar já a conclusão: o princípio organizador subjacente ao *Auto da Lusitânia* é de natureza religiosa. Vistas desta perspectiva, a desordem aparentemente aleatória da peça, a mistura de cenas realistas com uma fantasia mitológica e as sobreposições de planos temporais muito diferentes, resolvem-se. Assim, as várias divisões da peça correspondem às três etapas da história da humanidade, um esquema que o dramaturgo emprega explicitamente em duas outras composições da mesma época, o *Breve sumário da história de Deus* de 1527 e o *Auto da Cananeia* de 1534. O primeiro período da história do mundo, conhecido como a ‘lei da natureza’, começa com a Criação e continua até à época de Abraão, o primeiro dos patriarcas. É nesta altura que se realizam a fantasia mitológica e o enlace entre Lusitânia e Portugal. Vem depois a era da ‘lei da escritura’, ou do Velho Testamento, que vai dos tempos de Abraão até ao nascimento de Cristo e que cedeu o lugar, pelo menos para os cristãos, à ‘lei da graça’. No entanto, os judeus não convertidos, como os da primeira cena do *Auto da Lusitânia*, vivem ainda segundo a lei hebraica, mesmo que esta tenha sido definitivamente ultrapassada. A terceira época, a ‘lei da graça’, o tempo presente da peça vicentina, é a idade da redenção espiritual trazida por Cristo, mas o seu fim, como vimos já, não pode estar longe. Seguir-se-á a quarta época, a da paz, da ressurreição corporal e da segunda vinda do redentor.² Esta última época não é representada por Gil Vicente porque está ainda por vir, mas a sua existência está implícita nas outras três.

Contudo, no *Auto da Lusitânia*, ao contrário do que acontece nas outras peças referidas, as épocas sucessivas da história da humanidade não aparecem segundo a sua ordem cronológica, já que o dramaturgo quer aqui mostrar como, mesmo no ano de graça de 1532, ainda existiam em Portugal os vestígios das épocas pré-cristãs.

Apresentado desta forma, sem rodeios, este argumento constitui um novo caminho no estudo do auto, embora não seja fácil prová-lo. No entanto, não é minha intenção manter que a significação religiosa é a única presente na peça, porque toda a obra vicentina tem várias camadas de significação, sendo assim possível encontrar no *Auto da Lusitânia* os sentidos políticos e também morais já apontados por outros investigado-

1 João Nuno Alçada, *Por ser cousa nova em Portugal: oito ensaios vicentinos* (Coimbra: Ângelus Novus, 2003), pp. 67-142 (73, 119 n.3).

2 Foi S. Paulo que sugeriu o esquema das quatro idades da história humana, *Ep. aos Romanos*: 5. O esboço foi depois reformulado com mais precisão por Sto. Agostinho. Ver Auguste Luneau, *L'Histoire du salut chez les Pères de l'Église: la doctrine des âges du monde* (Paris: Beauchesne, 1964), pp. 357-82.

res. Contudo, a meu ver, as várias camadas têm como base as preocupações religiosas do dramaturgo.

Gil Vicente começou a carreira de escritor no ambiente extremamente devoto da corte de D. Leonor, viúva de D. João II, para a qual compôs os primeiros autos. A rainha possuía uma biblioteca excelente, que pode muito bem ter sido o local donde o jovem escritor extrairia noções acerca da interpretação da Bíblia e das significações – históricas, alegóricas, morais e espirituais – que dela se podem derivar, talvez através de obras popularizantes, como a *Vita Christi* de Ludolfo de Saxónia, disponível em português.³ As múltiplas significações da Sagrada Escritura teriam sido também a temática de pelo menos alguns dos sermões a que o dramaturgo terá assistido na capela real. Dado que quase todos os autos de Gil Vicente, incluindo o *Auto da Lusitânia*, apresentam conteúdos religiosos explícitos, parece razoável lê-los à luz da hermenêutica bíblica.⁴

Parece-me, portanto, que as preocupações religiosas do nosso autor se encontram em todas as cenas da peça, incluindo a primeira, aquela em que Lediça, a filha maior da família judia, deixada sozinha na loja da casa, consegue resistir às tentativas sedutoras de um cortesão cristão, vindo mais tarde a ocultar todos os sinais da presença deste à mãe, a qual tinha passado a primeira parte da cena no andar superior com os filhos mais novos.

A ambiguidade moral é uma característica raramente reconhecida entre as personagens criadas por Gil Vicente, mas ela existe, embora ele as julgue poucas vezes, pelo menos enquanto estão vivas. A ambiguidade do comportamento de Lediça – devida à sua condição de judia, como veremos – transparece da descrição da cena e pode ser também comprovada por uma leitura da literatura secundária, na qual se encontram opiniões discordantes acerca da moça. Paul Teyssier, por exemplo, nota que Lediça não é tão virtuosa como parece, havendo ‘coquetterie’ na maneira como ela consegue estar a sós com o seu pretendente.⁵ A opinião de Alçada, porém, é positiva: ‘...a filha, alegre de temperamento, em idade de casar, obedece aos pais, varre, lava, cozinha, recusa as pretensões de um cortesão vindo de um Mundo que não era o seu, bem mais modesto’.⁶ Neste último caso, é a lógica do argumento do crítico que o obriga a tomar

3 Para uma reconstrução da biblioteca da rainha, ver Ivo Carneiro de Sousa, *A Rainha D. Leonor (1458-1525): poder, misericórdia, religiosidade e espiritualidade no Portugal do Renascimento* (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2002), pp. 889-914.

4 Para a ligação entre o drama religioso e o ensino teológico na Inglaterra medieval, ver R. N. Swanson, *Religion and Devotion in Europe, c.1215-c.1515* (Cambridge: Cambridge University Press, 1995), p. 83: ‘...as peças teatrais podem ter sido, para os populares, o meio principal para a apreciação dos muitos níveis da hermenêutica bíblica’ (*minha tradução*).

5 Paul Teyssier, *Gil Vicente – o autor e a obra* (Lisbon: Biblioteca Breve: 1982), p. 111.

6 Alçada, *Por ser cousa nova em Portugal...*, p. 96.

esta posição, pois ele mantém que toda a peça se baseia nas oposições frontais entre o bem e o mal, presentes no debate entre *Todo o Mundo e Ninguém*, o que o leva a crer ser o mundo modesto dos judeus preferível à corrupção da corte das deidades pagãs na segunda metade do auto. Entre os críticos da peça, Alçada tem o mérito de perceber que no auto há questões mais fundamentais do que o debate, meramente político, acerca do mal-estar público no Portugal dos anos 30 devido à presença dos cristãos-novos. Contudo, nega a evidência do texto no que respeita a Lediça, que apesar de rejeitar o cortesão de uma forma espirituosa e engraçada, mente à mãe acerca da visita:

Que eu nam falei com ninguém
nem ninguém falou a mim
nem ninguém chegou aqui. (vv. 189-91)

Ao se referir ao cortesão como ‘ninguém’, a jovem aponta para a linguagem do diálogo conhecido e sugere também a nulidade, em termos morais, do pretendente. No entanto, além disso, é forçoso reconhecer que as suas palavras constituem uma mentira, sendo toda a fala um exemplo da multiplicidade de sentidos que se pode derivar dos textos vicentinos, tanto mais porque a mentira se associa à religião dos judeus, como veremos.

Na verdade, o comportamento bastante ambíguo de Lediça torna-se mais compreensível se considerarmos as suas implicações religiosas. Tal estratégia constitui em si um desafio porque já se tornou tradicional entre os críticos ver na peça unicamente os sinais da atitude de Gil Vicente perante a posição sócio-política dos judeus. Para ele, porém, o fundamental é sempre a sua adesão a uma religião imperfeita, sendo impossível destrinçar o aspecto humano do aspecto religioso.

Em primeiro lugar, os judeus são bem judeus, apesar de viverem numa sociedade em que o judaísmo não tinha existência oficial.⁷ Falam um português hebraizado, têm nomes tipicamente judeus,⁸ que Lediça contrasta com nomes cristãos (vv. 187-8), e conhecem pessoalmente pelo menos um rabino.⁹ Todas estas razões fazem crer que são sequazes da religião israelita, mas há ainda argumentos mais fortes a alegar.

Muitos dos que se debruçaram sobre o auto notaram os inúmeros paralelismos existentes entre a cena da família judia e os namoros e casamento de Lusitânia, em que o aspecto religioso é mais que evidente, já que a moça está acompanhada por um grande grupo de deidades pagãs e pelos capelães destas, os diabos Berzabu e Dinato. O par diabólico entra em cena a recitar uma paródia do ofício divino, vv. 713-87, indicação clara de que há um significado religioso a tirar das suas palavras, um sentido óbvio, na

7 Para uma análise lucidíssima das atitudes oficiais para com os judeus nos reinados de D. Manuel e de D. João III, ver Paul Teyssier, ‘Interpretação do *Auto da Lusitânia*’, em *Temas vicentinos* (Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1992), pp. 180-2.

8 Ver Paul Teyssier, *La Langue de Gil Vicente* (Paris: Klincksieck, 1959), pp. 224-5.

9 O rabi Abraão Zacuto, v. 74. O matemático e astrónomo homónimo, que trabalhava para D. Manuel, morreu em 1520 ou anteriormente, muitos anos, portanto, antes da composição do auto.

verdade, o de que os diabos, tal como as deusas, não acreditam na religião verdadeira. A existência de paralelos estruturais entre esta cena e a anterior, em que entram os judeus, sugere que há nela também referências a uma religião não cristã.

Para mim, o argumento mais concludente encontra-se no próprio diálogo de Lediça com o cortesão, em que os elementos humorísticos não escondem inteiramente alguns dos preconceitos acerca das atitudes religiosas hebraicas geralmente aceites entre o povo cristão do século XVI. Um deles, certamente partilhado por Gil Vicente, é que os judeus, embora sabendo perfeitamente que Jesus era o Messias, recusam-se a acreditar na notícia. Com efeito, a negação é a reacção dos três rabinos no *Diálogo sobre a ressurreição de Cristo*, obra vicentina sem data, os quais, apesar de terem prova incontável da Ressurreição de Cristo, resolvem simplesmente fingir que tal evento nunca aconteceu, isto é, 'que seja verdade calar e negar' (v. 290). Algo de muito semelhante ocorre no *Auto da Lusitânia* quando a jovem hebreia interpreta sempre mal, às vezes com efeitos bem engraçados, a linguagem erótica do amor cortesão que o pretendente emprega:

CORTESÃO	... eu me queimo e arço com dores de coração.
LEDIÇA	Muitas vezes tenho eu isso diz Mestr'Aires que é do baço e reina mais no Verão. (vv. 51-6)

Aqui Lediça finge que a linguagem abstracta do amor cortesão não passa de uma relação de sintomas médicos. Logo a seguir, o pretendente queixa-se de que 'por amar / fiz minha sorte sujeita' (vv. 58-9), o que leva a moça a falar nos perigos do jogo. Na verdade, é a consistência das réplicas que torna insustentável a opinião de Teyssier quando este afirma erradamente que Lediça fala 'na inocência do seu coração'.¹⁰ Exactamente como os rabinos do *Diálogo sobre a ressurreição de Cristo*, Lediça sabe a verdade, mas não quer admiti-lo.

No entanto, a atitude do dramaturgo para com a religião judaica e o povo israelita não deixa de ter a sua ambiguidade, já que, apesar da recusa dos judeus em aceitar o cristianismo, a bíblia hebraica é também o Velho Testamento dos cristãos. Por isso, os diabos, capelães das deidades pagãs, não entram no palco com a família judia. Não é este o único exemplo de uma tolerância parcial dos judeus, havendo um paralelo no *Auto da Cananeia*. Trata-se do momento em que Hebreia, representante da 'Lei da Escritura', louva os patriarcas israelitas e diz a Silvestra, representante da 'Lei da Natureza' – a qual, recorde-se, é a época da humanidade anterior ao nascimento de Abraão: 'Mas de ti valho eu setenta' (v. 81). Esta frase, provavelmente, é uma referência aos setenta sábios judeus da Septuaginta, cada um dos quais, segundo a lenda pia, traduziu,

¹⁰ Paul Teyssier, *Gil Vicente – o autor e a obra*, pp. 110-1.

isolado dos outros, o Velho Testamento para grego. O caso dos judeus modernos, porém, é diferente, porque estes negam a divindade de Cristo, não passando por isso de ‘perversos’ e de ‘lobos tais’ (vv. 62, 67).

Há aspectos positivos e negativos também na forma como o dramaturgo trata a família judia do *Auto da Lusitânia*, a começar com Lediça que possui, como vimos já, boas e menos boas qualidades. Além disso, o pai dela, alfaiate de profissão, é visto a trabalhar no palco, para Gil Vicente sempre uma indicação de virtude, mas, ao coser, canta uma versão portuguesa do romance ‘El rey moro que perdió Valencia’ em que parece tomar o lado dos mouros contra os cristãos. Teyssier mostra inclusive no seu artigo que ele é absurdo, e até ‘presunçoso’, em sonhar com a vida do cavaleiro.¹¹

No entanto, se Gil Vicente zomba da sua família de alfaiates hebreus, não há nada neste auto que lembre o anti-semitismo do *Merchant of Venice* shakespeariano quanto ao judeu Shylock, até mesmo pela cor preta da sua cara, ele que é comparado ao diabo por várias personagens, além de que pratica a usura, vício tradicionalmente associado aos seus correligionários, ao ponto de pedir carne humana como seguro de um empréstimo.

No final da cena, a família israelita, junto com o seu amigo Jacob, resolve ir ver o auto de Gil Vicente, que é nomeado no texto, preparado para celebrar o nascimento de D. Manuel, o que sugere vir a segunda parte da peça a ser uma imagem em espelho da primeira, como explica Graça Abreu no seu livrinho de 1988.¹² O dramaturgo sentiu, então, a necessidade de incluir um texto explicativo bastante extenso, contendo 70 versos, e um sumário em prosa, mas apesar da sua extensão, esta passagem recebe normalmente pouca atenção dos críticos.

Nesta cena de transição, um ‘Lecenceado argumentador’ apresenta o próprio Gil Vicente e revela como veio este a saber da história de Lusitânia. Nuno Alçada, um dos poucos que se debruçaram sobre o texto, mostra a maneira irónica como o dramaturgo se trata, ou seja, como indivíduo plebeu indigno de aparecer diante da corte: ‘que pera tam alta história / naceu mui baixo autor’ (vv. 408-9), ironia que se torna mais intensa por causa da ligação entre a corte e o mundo corrupto de *Todo o Mundo*.¹³ Porém, que eu saiba, nunca ninguém comentou o trecho seguinte da fala do Lecenceado, trecho muito mais perturbante, porque nele o próprio dramaturgo parece participar nas artes diabólicas.

Segundo o Lecenciado, foi o próprio diabo, disfarçado de bela mulher, que levou o escritor para a cova da Sibila onde ele aprenderia acerca das origens de Portugal ‘antre os malinos espiritos’ (v. 439). Existem paralelos com esta cena de conjuro diabólico noutros autos, sobretudo na *Exortação da Guerra* e no *Auto das Fadas*, mas é só no

11 Teyssier, ‘Interpretação do *Auto da Lusitânia*’, p. 183.

12 Graça Abreu, *Lusitânia* (Lisboa: Quimera, 1988), p.6.

13 João Nuno Alçada, *Por ser cousa nova em Portugal*, pp. 93-4.

Auto da Lusitânia que o próprio Gil Vicente entra em contacto com os poderes infernais. É possível argumentar que o dramaturgo fez isto sem querer, enganado pelo disfarce adoptado por Satanás, mas mesmo assim ele confessaria, perante toda a corte, ter tido esta experiência perturbadora. Parece-me também importante, e surpreendente, notar que nestes três autos é na corte que os diabos se manifestam, e no caso do *Auto das Fadas* até as sinas do rei e da rainha são lidas pelas sereias, levadas para o palco por um ‘frade infernal’.

A ligação entre os poderes infernais e a corte pode ser considerada uma técnica satírica, mais uma prova de um Gil Vicente fustigador da corrupção da alta sociedade portuguesa, mas há mais para além disto na cena em consideração. Tem, aliás, mesmo de haver, porque o próprio Gil Vicente está associado com o diabo, uma vez que ele, tal como muitos outros na Europa quinhentista, acreditava viver nos últimos anos do mundo, aqueles imediatamente antes da segunda vinda de Cristo, tempo em que Satanás está muito ocupado porque sabe que lhe resta pouco tempo.¹⁴ No *Auto da Sibila Cassandra*, peça da primeira fase da carreira do nosso autor, descrevem-se em pormenor os sinais de um fim do mundo para muito breve (vv. 618-52), sendo possível encontrar também exemplos semelhantes noutros autos. Ambos os diabos do *Auto da Lusitânia*, Berzabu e Dinato, profetizam o fim, vv. 766-7 e 793, e na concepção de Berzabu a destruição a vir liga-se com a maldade dos contemporâneos:

Nam se poderá cuidar
mal que a gente não adore
louvemos seu descuidar
que o mundo quer-se finar
e nam há i quem no chore. (vv. 763-7)

O milenarismo de Gil Vicente tinha raízes na corte manuelina em que o poeta havia feito as suas primeiras tentativas teatrais. Os acontecimentos extraordinários dos anos à volta de 1500, sobretudo a primeira viagem marítima à Índia, tinham criado uma atmosfera em que a segunda vinda de Cristo parecia iminente, o que influenciava não só as crenças particulares dos homens, mas até a direcção política do regime.¹⁵ Segundo Marcocci, no reinado de D. João III, a que o *Auto da Lusitânia* pertence, a imagem oficial de Portugal tomou uma tonalidade mais sóbria, mas muitos indivíduos, entre eles

14 Stuart Clark, *Thinking with Demons: The Idea of Witchcraft in Early Modern Europe* (Oxford: Oxford University Press, 1997), pp. 321-34 (capítulo ‘*Postremus Furor Satanae*’). Clark cita numerosas referências bíblicas aos últimos dias do mundo, sobretudo S. Mateus: 24 e S. Marcos: 13, além de muitos escritores dos séculos XVI e XVII.

15 Giuseppe Marcocci, *A consciência de um império* (Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012), pp. 73-106 (capítulo ‘Primeiras imagens oficiais do império’).

vários intelectuais, ficaram profundamente marcados pelos entusiasmos messiânicos da sua juventude.¹⁶

Por isso, se o diabo está em toda a parte, não admira que Gil Vicente seja tomado de surpresa e levado ao mundo dos espíritos maus, nem se deve considerar a cena famosa dos dois diabos, que se segue pouco depois, um incitamento à acção revolucionária, como foi o caso de vários movimentos milenários modernos. Em vez disso, lembre-se ao público os seus deslizes espírito-morais.¹⁷ Desta forma, torna-se mais fácil compreender como pôde Gil Vicente levar bruxas e o próprio diabo à corte, já que o dramaturgo aderiu a uma ortodoxia há pouco tempo dominante e ainda assim possuidora de ressonâncias significativas para muitas pessoas.

A visão fornecida ao dramaturgo na cova sibilina é bastante variada, e inclui uma versão alegórica das origens míticas de Portugal, além de lições morais e espirituais. Variada porque na visão de Gil Vicente, quando Portugal nasceu a humanidade ainda vivia na idade da natureza, a já mencionada época em que o diabo estava muito activo, tendo triunfado sobre Eva pouco tempo antes. Lembre-se que a idade da natureza ocorreu antes da vinda dos patriarcas hebreus, os quais começaram o longo processo que levaria à redenção do mundo através do sacrifício de Cristo.

É o Lecenciado que explica a origem das personagens alegóricas no seu sumário em prosa. Lusitânia é filha do Sol e de Lisibea, ela própria o produto da união de um príncipe marítimo e de uma ‘rainha de Berbéria’, portanto, do norte da África. Segundo nos diz Graça Videira Lopes num artigo recente e, antes dela, também José Cardoso Bernardes, Lusitânia associa-se claramente com Lisboa e com o destino marítimo de Portugal. Portugal, porém, o seu pretendente, pertence à terra e à actividade varonil da caça.¹⁸

Contudo, como já foi dito, a temática do *Auto da Lusitânia* ultrapassa o debate político acerca das vantagens e desvantagens da expansão marítima portuguesa.

Por esta razão, o público, já consciente da presença do diabo e do mal, contempla uma cena perturbadora logo no começo do drama alegórico, em que Lusitânia e a mãe, Lisibea, entram no palco a discutir em termos violentos, num diálogo parecido com o encontro algo crispado que aconteceu poucos minutos antes entre a judia Lediça e a

16 Marcocci cita o *Fides, religio, moresque Aethiopum* de Damião de Góis como obra influenciada pelo milenarismo, mas editada numa época em que tais crenças já não faziam parte da ideologia oficial. Ver *A consciência de um império*, p. 210.

17 Ver Clark, *Thinking with Demons*, p. 344, para a maneira como a escatologia podia fortalecer crenças ortodoxas sócio-morais. Para uma explicação da base teológica de tais crenças, ver Christopher Rowland, ‘Upon Whom the Ends of the Ages have come’: Apocalypse and the Interpretation of the New Testament’ em *Apocalypse Theory and the Ends of the World*, ed. Malcolm Bull (Oxford: Blackwell, 1995), pp. 38-57 (46, 55-6).

18 Graça Videira Lopes, ‘Um caldo de berbigões: Portugal, a Europa e o Atlântico vistos do século XVI’, *Colóquio Letras*, 182 (2013), pp. 21-31 (22-3). Ver também José Augusto Cardoso Bernardes, *Revisões de Gil Vicente* (Coimbra: Angelus Novus, 2003), p. 69.

mãe desta. Na família judaica, porém, se há crispação, esta logo desaparece, mas tal não acontece no caso das personagens alegóricas, porque Lisibea, embora parecida com outras mães criadas por Gil Vicente, como a Velha de *Quem tem farelos?* que protesta contra a sexualidade precoce da filha, vai muito mais longe do que as suas congêneres. A prova do seu extremismo surge quando Portugal entra em cena e começa o seu namoro com Lusitânia, o que deixa a ciumenta Lisibea de tal maneira furiosa ao ponto de proclamar a sua própria morte e sair do palco.

Lusitânia, abandonada ao luto, manda embora o seu amante, Portugal, e pede ajuda às deidades pagãs numa oração a que Maio, mensageiro do Sol (pai de Lusitânia), logo responde através de uma canção que é uma indicação clara de que ser aquela a idade da natureza:

Este é Maio o Maio é este
 Este é o Maio e florece
 Este é Maio das rosas
 Este é Maio das formosas... (vv. 627-30)

A mesma alegria singela perante a natureza existe no *Breve sumário da história de Deus* quando Abel entoa um canto pouco antes do seu encontro com Satanás, ao qual se segue a sua morte violenta:

Adorai montanhas
 O Deus das alturas
 Também as verduras...(vv. 341-3)

Na idade da natureza o diabo anda sempre perto e em pouco tempo voltará ao *Auto da Lusitânia* na forma de Bezezebu e Dinato. Antes disto, porém, Maio explica a Lusitânia que o pai escolheu Mercúrio para seu marido e chama as deusas com vista à celebração do acontecimento, as quais imediatamente chegam do Egípcio além da Grécia, de Roma e de Tróia.

As deusas assim reunidas, juntas com algumas deidades masculinas, formam um grupo bastante grande e, aparentemente, algo incoerente. Além dos nomes conhecidos a todos – Minerva, Palas (tratadas como se fossem diferentes), Juno, Vesta, Neptuno, Vénus, Mercúrio, Sol – há outros bem menos familiares, Ramúsia (ou Ramnúsia), Magesta, Maia (e Maio), Februa e Verecinta (mais propriamente Berecynthia, um dos nomes de Cybele). No entanto, todas estas figuras formam parte da mitologia greco-romana e não eram invenções do dramaturgo.

O estudo mais aprofundado das fontes mitológicas conhecidas de Gil Vicente é provavelmente o de Eugenio Asensio, que mostrou terem alguns dos nomes dos deuses contidos no *Auto das Quatro Tempos*, outra peça em se faz menção a muitas deidades clássicas, origem nas referências eruditas da *Coronación* de Juan de Mena. No entanto, como o próprio Asensio admite, o dramaturgo tinha outras fontes além de Mena ou de

Fr. Antonio de Guevara, cujo *Relox de príncipes*, saído pela primeira vez em 1529, contém muitas informações mitológicas, por exemplo, as do Capítulo 11 do Livro 1.¹⁹

Restam dúvidas, portanto, quanto à origem dos conhecimentos de Gil Vicente sobre a religião pagã. É possível, contudo, aventar umas hipóteses acerca de como encarava ele os representantes de uma crença que aos seus olhos era falsa. Desde já é notável o número de deuses que são personificações das estrelas e planetas (Vénus, Mercúrio, Sol) ou dos meses do ano (Februa, Maia/o, Juno). De facto, pode-se acrescentar, em abono da erudição do poeta, que na Roma antiga o festival de Februa tomava lugar em Fevereiro e Junho era o mês de Juno. Os conhecimentos de Gil Vicente, porém, pouco passavam disto, e ele parece ignorar quase completamente as histórias das aventuras, eróticas e outras, dos deuses clássicos que tanto encantariam as gerações posteriores à sua.

Além disso, há outra característica das deidades mitológicas extraordinária aos nossos olhos: o seu parentesco com os ciganos. No *Auto da Lusitânia*, Vénus e as suas companheiras celestiais entram dançando ao som de uma cantiga em espanhol, mas com pronúncia caracteristicamente cigana.

Foi Paul Teyssier que analisou este fenómeno linguístico, dando algumas informações úteis acerca dos ciganos, cuja presença em Espanha foi registada em 1447, portanto a uma época tardia relativa a outras zonas da Europa, e em Portugal a uma data não conhecida, mas certamente ainda mais recente. Por esta razão, nos autos de Gil Vicente, eles falam sempre um espanhol modificado, indicação de que tinham chegado demasiado tarde para terem apreendido o português.²⁰ A importância literária deste facto para o *Auto da Lusitânia* é que a fala cigana das deusas liga-as à época quinhentista, contemporânea, apesar de elas serem pagãs e, conseqüentemente, muito antigas.

A semelhança entre as deusas e as ciganas não consiste unicamente na pronúncia. Os nomes também são parecidos, havendo entre as ciganas de Gil Vicente indivíduos com nomes clássicos. No *Auto das ciganas*, por exemplo, encontramos uma Cassandra e uma Lucrecia, além de uma Martina e uma Giralda. Os dois grupos têm ainda uma mesma origem geográfica, vaga, algures a este de Portugal, e empregam o mesmo estilo extravagante ao se dirigirem às damas da corte. No *Auto das ciganas* ouvimos a comparação ‘ojoz de açor’ (v. 165), e as deusas, reunidas em grupo, dizem a mesma coisa de Lusitânia, v. 875: ‘Tiene luz ujuz de açor’. No entanto, o grande ponto de contacto entre deusas pagãs e ciganas contemporâneas é o costume de ler a sina, ao jeito de embuste, no qual ou se diz o óbvio, ou se fazem prognósticos falsos. Desta forma Februa

19 Eugenio Asensio, ‘El *Auto dos Quatro Tempos* de Gil Vicente’, em *Revista de Filología Española*, 33 (1949), pp. 350-75 (362-3 e 372).

20 Paul Teyssier, *La Langue de Gil Vicente*, pp. 255-62. Na p. 257 é exprimida a sua incompreensão quando, no final da peça, as deusas se esquecem aparentemente de que são ciganas.

diz a Lusitânia que Mercúrio ‘te estuvo bien guardado/En el cielo para ti’ (vv. 917-8), o que afinal não vem a ser o caso.

Para Gil Vicente, a astrologia e todas as artes divinatórias eram, no fundo, falsas. Isto continua a ser verdade, apesar de o próprio D. Manuel ter consultado regularmente os astrólogos, o que significa que as questões morais e espirituais suscitadas pela adivinhação tinham para o século XVI como para a antiguidade mais remota, a mesma relevância.²¹ Há um exemplo no *Auto da festa*, peça com cenário quinhentista, em que a personagem alegórica Verdade manda sair a cigana Lucinda e a sua companheira, dizendo:

Creo em Deos por todas as vias
E o que tu dizes é grã vaidade.
E saí-vos logo daquesta pousada (vv. 294-6)

No *Auto da Lusitânia* as deusas estão desvalorizadas pelos prognósticos falsos e pela sua associação com os seus capelães diabólicos, Dinato e Berzabu, os quais, às ordens de Vénus, recitam uma paródia das Horas em que o bem se torna o mal e *vice versa*, trabalhando em seguida como escreventes na cena famosíssima de Todo o Mundo e Ninguém.

Em conclusão, pode-se dizer que as ciganas modernas e as deusas antigas são igualmente condenáveis pelas suas mentiras, que têm consequências funestas tanto morais como religiosas. Assim, a moda contemporânea de pagar a uma cigana para ler a sina, e possivelmente também a fascinação do humanismo quinhentista pelo passado greco-romano, são em termos teológicos perigosas. Daí segue que, quer nos primeiros dias do mundo, quer no seu fim, o homem é mau e o diabo está omnipresente.

A actividade diabólica está sobretudo visível na paródia das Horas e na cena entre Todo o Mundo e Ninguém, em que Dinato e Berzabu se congratulam pelo número e pela variedade dos pecados e dos pecadores: ‘Todos sete pecados /Aleluia aleluia’, palavras de Dinato (vv. 780-1). Os delitos referidos incluem a avareza e a fé que as pessoas que desejam enriquecer põem na sorte (vv. 743-7), um tema que reaparece na figura de Mercúrio, marido escolhido de Lusitânia, o deus das feiras e do comércio, sendo querido dos astrólogos por ser também um planeta. É precisamente neste momento que Berzabu prevê o fim do mundo, porque uma das condições da destruição universal é a certeza de que as coisas vão pior do que nunca, aspecto importante do diálogo alegórico que se segue à paródia das Horas.

Foi João Nuno Alçada que, com admirável erudição, estabeleceu as ligações entre o diálogo do *Auto da Lusitânia* e os seus congéneres europeus. No entanto, Gil Vicente traz uma nota original com a presença dos diabos, os quais, parodiando o anjo do Juízo

21 Para D. Manuel e a astrologia, ver Ivo Carneiro de Sousa, *A Rainha D. Leonor*, p. 679.

Final, copiam as palavras de Todo o Mundo e Ninguém.²² Este processo faz com que o mal pareça pior, porque na versão do diálogo escrita pelos diabos os protagonistas perdem a sua individualidade. Paradoxalmente, no palco, Ninguém é alguém, um indivíduo virtuoso, embora humilde, que dialoga com um rico, Todo o Mundo. Uma vez reduzido às palavras escritas por Dinato, porém, ele passa da primeira pessoa para a terceira, com a consequência de que já não há maneira de saber se tem ou não uma existência real.

Qualquer troca de palavras dá-nos um exemplo, começando com a primeira, em que Ninguém diz: ‘E eu hei nome Ninguém / E busco a consciência’ (vv. 808-9). É evidente que aqui fala um indivíduo. Pode muito bem ser a única pessoa virtuosa que ainda existe, mas é alguém. Contudo, transformada pelos escreventes diabólicos, a sua fala, originalmente na primeira pessoa, torna-se em: ‘Ninguém busca consciência’ (v. 813), pelo que a individualidade que possuía fica atenuada, sobretudo se o editor do texto lhe retira a maiúscula. Nessas circunstâncias, toda a humanidade tem de ser vista como má.

É claro que a interpretação religiosa da cena não exclui outras interpretações, sobretudo políticas. Giuseppe Marcocci vê no diálogo ‘um irresistível jogo de palavras’ pelo qual o dramaturgo alude ironicamente ao estabelecimento da Mesa de Consciência, grupo de teólogos encarregados de dar a sua opinião acerca das questões ético-morais suscitadas pela política real.²³ A data do auto, 1532, é anterior à criação da Inquisição em Portugal (1536), mas já se falava dela desde o início da década de 30 e havia sempre o exemplo da Inquisição espanhola, cuja meticulosidade em registar as declarações dos réus e doutras pessoas envolvidas nos processos judiciais pode ter inspirado os escreventes diabólicos.

Num texto vicentino tal como este, feito da sobreposição de várias camadas de significação, há lugar para alusões ao dia-a-dia político, mas sempre como parte de um âmbito religioso mais vasto. Como já visto, Gil Vicente era dolorosamente consciente da proximidade do fim do mundo, época de declínio moral reflectido na criação de entidades como a Mesa da Consciência ou a Inquisição, nenhuma das quais teria sido necessária num período de fé religiosa e de comportamento virtuoso universais.

Com efeito, as últimas palavras escritas pelos diabos: ‘Todo mundo é lisonjeiro / e ninguém desenganado’ (vv. 863-4), constituem também uma transição suave à volta das deusas e da retomada história de Lusitânia, porque Vénus, Verecinta e Februa louvam desmedidamente Lusitânia e o noivo prometido, Mercúrio, um erro crasso, porém, já que ele não tem nenhum interesse no casamento e acaba por ceder a noiva a outro pretendente, Portugal.

22 João Nuno Alçada, *Por ser cousa nova em Portugal*, pp. 78-87 e 95-6.

23 Marcocci, *A Consciência de um império*, pp. 135-6.

Na última cena da peça voltamos ao Portugal de há três mil anos. Nela, as deusas perdem a sua fala cigana e ganham em dignidade, porque apesar de as deidades clássicas e as ciganas modernas terem muito em comum, elas não são idênticas. Um exemplo da diferenciação entre os dois grupos está no facto de as deusas não mendigarem como as ciganas. Ainda assim, é já evidente para o público que as épocas antiga e moderna têm em comum a adesão à falsidade e à mentira.

Ficou visto que as deusas erram ao profetizar um casamento entre Lusitânia e Mercúrio, o qual, logo depois de entrar em cena confessa não lhe interessar ser casado. Tal como muitos galantes vicentinos, ele quer ser amante, no sentido cortesão, mas nada mais:

Eu lhe dou meu coração
Com tanta glória e alegria
Que as aves lhe cantarão
Continuada melodia (vv. 950-3)

Esta declaração não basta às deusas, que insistem no aspecto físico do matrimónio, embora a própria Lusitânia pareça não se importar:

Se nam for pera molher
Ao menos serei segura
De se perder por molheres (vv. 968-9).

É precisamente neste momento que Portugal volta à cena, não triunfante, mas triste por anteriormente ter deixado Lusitânia sozinha. Tal como as deidades pagãs, está obcecado pela fortuna, esquecendo-se, talvez de propósito, que tinha abandonado Lusitânia depois da morte da mãe dela, uma vez que fora a jovem que assim o ordenara.

As deusas, decepcionadas pelo comportamento de Mercúrio, mudam de ideia e obrigam Lusitânia e Portugal a aproximarem-se. Não é fácil saber o sentimento dos jovens, porque Portugal não fala mais, enquanto Lusitânia aceita o novo noivo sem manifestações de entusiasmo. Diz às deusas:

Portugal, senhoras, quero
A quem Deos sempre resguarde,
E seu príncipe lhe guarde,
Como esperais e espero,
E reine próspero e tarde (vv. 1080-4).

É evidente que é a protecção votada por Deus à monarquia portuguesa que persuade a jovem senhora e não uma atracção emocional ou física da sua parte. Tudo acaba, como quase sempre nos autos vicentinos, com uma canção, uma poesia cheia de saudade de um amor perdido, não um hino triunfante, o que implica uma ausência de satisfação num ou talvez em ambos os amantes:

Vanse mis amores madre
Luengas tierras van morar
Yo no los puedo olvidar.
Quién me los hará tornar?

Quién me los hará tornar? (vv. 1089-94).

Na verdade, esta falta de triunfalismo na cena final é curiosa, já que se trata das origens míticas do país. O paradoxo explica-se porque Portugal, Portugal país, é um produto humano, e para Gil Vicente, homem sobretudo religioso, os produtos humanos são, e sempre o foram desde as suas origens mais remotas, falhados. Segundo ele, a nação nasceu depois da Queda, numa época em que o diabo e as suas criaturas, entre elas as deusas pagãs, tinham uma influência muito grande. Além disso, algumas das crenças falsas daquela época, sobretudo a crença no poder determinante da fortuna, ainda existiam no século XVI, mesmo nos círculos mais altos que escutavam as profecias das ciganas. Um outro motivo para a ansiedade religiosa seria ainda a presença em Portugal de judeus não convertidos.

Na *Comédia sobre a Divisa da Cidade de Coimbra*, outra peça em que Gil Vicente dramatiza as origens mitológicas, desta vez de uma cidade portuguesa, naquela que é, no fundo, uma obra festiva, também existe ambiguidade. Ali, o selvagem Monderigón sequestra os filhos do rei Ceridón e acaba morto pelo leão e pela serpente que formam parte do brasão da cidade. Contudo, segundo o Peregrino que apresenta o argumento da peça, o rio Mondego comemora Monderigón, sendo impossível, portanto, destrinçar o monstro malvado da etiologia coimbrã.

O casamento entre Portugal e Lusitânia, que teria ocorrido fora da vista do público (se, na verdade, tivesse realmente acontecido), aponta para outra ansiedade, desta vez política, como notaram vários comentadores. A natureza contrastante do casal sugere que o país está dividido entre um destino rural, por um lado, e marítimo e comercial, por outro, sem haver, na opinião de Cardoso Bernardes, qualquer solução para o problema²⁴. A peça explora também dificuldades emocionais, sobretudo entre as mulheres. Tal como a dama principal de muitos autos, Lusitânia tem dois pretendentes, um (Portugal) que lhe oferece casamento, bebês e domesticidade, e outro (Mercúrio) que promete amor, emoção mais poética, mesmo se não sexual, sendo bastante difícil para a jovem escolher entre as duas opções.

Segundo Graça Videira Lopes, Mercúrio é homossexual, mas não o é necessariamente,²⁵ porque uma característica fundamental do amor cortês é a sua incompatibilidade com o matrimónio. Deste ponto de vista, Mercúrio seria só mais um dos muitos amantes dos autos vicentinos que falam, com mais ou menos sinceridade, da sua devoção à amada sem no entanto prometerem o casamento. E o próprio casamento, quase sempre, é um motivo de insatisfação tanto para a mulher como para o marido. Se o marido não é infiel, como insinua Lusitânia, então come e bebe excessivamente ou é preguiçoso. E pode até ser déspota cruel, como o escudeiro do *Auto de Inês Pereira*. As

24 Cardoso Bernardes, *Revisões de Gil Vicente*, p. 71.

25 Graça Videira Lopes, 'Um caldo de berbigões', p. 25.

mulheres, igualmente, são o desespero dos maridos do *Auto da Feira* que, por isso, as querem vender. Um dos muito poucos retratos de um casamento feliz encontra-se na *Comédia do Viúvo*, em que o Viúvo fala com ternura da sua esposa falecida, mas mesmo nesta peça há um contraponto na figura do Compadre, cuja vida de casado se tornou num pesadelo. As opções de Lusitânia, portanto, não são nada atraentes.

Há paralelos com a situação de Lediça, que evita muita intimidade com o cortesão, fingindo não perceber as suas efusões amorosas, mas ao mesmo tempo dá-lhe atenção até ter de recomeçar a sua vida entre a família judia, com as múltiplas tarefas que esta exige, entre elas a de tomar conta do seu irmão mais novo, Menoah, que é ainda bebé.

A interpretação tradicional da Bíblia, pela qual existem três, às vezes quatro camadas superpostas de significação em cada episódio, deixa a sua marca nas questões sociais, alegóricas ou políticas e morais que o *Auto da Lusitânia* suscita, porque todas elas dependem da visão que o dramaturgo tem do seu país, a de um país impuro, em termos religiosos, que passa pelos seus últimos anos antes da conflagração final. A meu ver, a revelação de um impulso religioso no âmago dos autos vicentinos, mesmo naqueles aparentemente seculares, será uma maneira de chegar a uma nova síntese da sua obra.²⁶

REFERÊNCIAS

- ABREU, Graça. *Lusitânia*. Lisboa: Quimera, 1988.
- ALÇADA, João Nuno. *Por ser cousa nova em Portugal*: oito ensaios vicentinos. Coimbra: Angelus Novus, 2003.
- ASENSIO, Eugenio. El *Auto dos quatro tempos* de Gil Vicente. *Revista de Filología Española*. 33, p. 350-375, 1949.
- BERNARDES, José Augusto Cardoso. *Revisões de Gil Vicente*. Coimbra: Angelus Novus, 2003.
- CLARK, Stuart. *Thinking with demons: the idea of witchcraft in early modern Europe*. Oxford; New York: Clarendon Press; Oxford University Press, 1997.
- LOPES, Graça Videira. Um caldo de berbigões: Portugal, A Europa eo Atlântico vistos do século XVI. *Colóquio-Letras*, n. 182, p. 21-31, 2013.
- LUNEAU, Auguste. *L'histoire du salut chez les Pères de l'Eglise: la doctrine des ages du monde*. Paris: Beauchesne et ses fils, 1964.
- MARCOCCI, Giuseppe. *A consciência de um império: Portugal e o seu mundo, séc. XV-XVII*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012.
- Rowland, Christopher. Upon Whom the Ends of the Ages have come: Apocalypse and the Interpretation of the New Testament. In: BULL, Malcolm. *Apocalypse theory and the ends of the world*. Oxford; Cambridge, Mass.: Blackwell, 1995.
- SOUSA, Ivo Carneiro De. *A Rainha D. Leonor (1458-1525): poder, misericórdia, religiosidade e espiritualidade no Portugal do Renascimento*. Lisboa: Junta Nacional Investigações Científicas, 2002.
- SWANSON, R. N. *Religion and devotion in Europe, c.1215-c.1515*. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1995.

26 Queria agradecer a ajuda valiosa do Dr. Bruno Silva Rodrigues na revisão do texto português.

- TEYSSIER, Paul. Interpretação do Auto da Lusitânia. In: COLÓQUIO EM TORNO DA OBRA DE GIL VICENTE; INSTITUTO DE CULTURA E LÍNGUA PORTUGUESA (PORTUGAL) (Org.). *Temas vicentinos: actas do Colóquio em Torno da Obra de Gil Vicente, Teatro da Cornucópia, 1988*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Ministério da Educação, 1992.
- TEYSSIER, Paul. *Gil Vicente: o autor e a obra*. Lisboa; Amadora, Portugal: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Ministério da Educação e das Universidades; Distribuição comercial, Livraria Bertrand, 1982.
- TEYSSIER, Paul. *La langue de Gil Vicente*. Paris: c. Klincksieck, 1959.