

Sobre o *Auto da Índia* de Gil Vicente

Junho de 2009, Noémio Ramos

Uma primeira leitura do que será a nossa análise do *Auto da Índia*, com o suporte da *Crónica de Dom Manuel*, de Damião de Góis, aqui em pré-produção editada e publicada em formato digital para comemorar os seus 500 anos, em Junho de 2009, no sítio Internet <http://www.gilvicente.eu/>

Na sequência do *Auto da Alma*, sobre o qual já nos pronunciámos em *Auto da Alma, Erasmo, o Enquiridion e Júlio II, as figuras e todos os autos*. (ISBN: 978-972-990004-4) – um livro que é importante ler para compreender este e todos os outros autos – Gil Vicente cria e encena o *Auto da Índia*, conforme informa no auto, em Junho de 1509, *mais de três anos* depois da partida para a Índia da Armada composta por duas Esquadras, sob comando geral de Tristão da Cunha em 1506, com o comando delegado da segunda Esquadra a Afonso de Albuquerque.

Datação e motivação da acção do *Auto da Índia*: Junho de 1509.

Para marcar correctamente a data do seu Auto, Gil Vicente faz afirmar que a chegada do Marido de Constança se dá a mais de três anos da partida de Tristão da Cunha para a Índia¹, (Abril – segundo Damião de Góis – ou Maio de 1506, a sua saída terá sido adiada um mês por motivo de uma peste em Lisboa), isto é, **segundo o autor, Gil Vicente, afirma no próprio Auto** (o facto), a **acção** decorre em Maio ou Junho de 1509, cerca de quatro meses depois da vitória portuguesa na Batalha Naval de Diu... Já a Moça havia afirmado que o Marido (o Povo) tinha deixado a Constança (à Nação) o suficiente para se manter durante três anos, quando diz: *Todos ficassem assim, deixou-lhe para três anos trigo, azeite, mel e panos*.

Gil Vicente pretende, com certeza, marcar bem a data, deixar presente no Auto a certeza de que a sua criação serve para assinalar a grande Batalha Naval de Diu. As notícias pelos correios² daquela época, por terra percorriam entre cem e trezentos quilómetros por dia (24 horas), conforme a urgência, as dificuldades do terreno e clima, e por mar, em parte no Mediterrâneo, podia ser bem mais rápido. Isto quer dizer que a notícia da vitória da marinha portuguesa, a derrota das forças Turcas e Egípcias com o apoio aliado de Veneza, teria chegado a Portugal ainda em Março de 1509. Pelos preparativos e últimas alianças para a guerra contra Veneza, na Europa, em Abril desse ano, poderá querer dizer que a notícia terá chegado à Europa passado um mês ou pouco mais, talvez no início de Março.

As armadas para a Índia saíam de Lisboa na Primavera³, haviam de estar prontas antes do seu início, acresce ainda a partida “gloriosa” de uma Armada em que seguiu o Marechal

¹ A Parte Segunda da *Crónica de Dom Manuel*, de Damião de Góis, serve de referência a todos estes dados que a seguir se expõe, desde a página 194 e seguintes, da edição de 1749, Biblioteca Nacional de Portugal.

² *A Civilização do Renascimento*, Jean Delumeau – Editorial Estampa.

³ Nesta época, o calendário estava incorrecto, viria a ser corrigido em 1582 retirando 10 dias em Outubro, quer dizer que o Equinócio da Primavera estaria a acontecer, nesta altura, em 10 ou 11 de Março, o que já seria assinalado por alguns astrónomos, pelo menos os portugueses já o deviam saber, a avaliar pelas datas de saída das armadas para a Índia.

Fernando Coutinho, que terá saído de Lisboa em 12 de Março de 1509 com o objectivo de conquistar Calecut, um objectivo que mereceu a crítica de Gil Vicente no próprio *Auto*.

Assim, esta obra parece ser posterior à decisão e à partida do Marechal, tal como se expressa a Ama (Nação), praguejando e manifestando a sua censura mas, de algum modo, receosa que o Lemos (o fidalgo)⁴ veja nela esse negativismo sobre o objectivo de Manuel I de Portugal que encarrega de concretizar o Marechal do reino, Fernando Coutinho.⁵

Ama *Má viagem faças tu
caminho de Calecu...
Praza à virgem consagrada!* 345
Lemos *Que é isso?*
Ama *Nam é nada.*
Lemos *Assi viva Berzabu.*

Em parte, a motivação da peça ficou explícita pelo autor no praguejar constante da Ama, uma Nação *ora satisfeita* pela partida para a Índia, *ora contra o desgaste* que isso provoca e irá provocar, e o diálogo do *prólogo*, entre a Moça e a Ama, figura na peça a decisão tomada pelo rei, em finais de 1495 e confirmada em 1496, de prosseguir com o empreendimento de el-rei João II de Portugal, de navegação e comércio da Índia, contra a vontade de alguns dos membros do Conselho Real (Concelos seria o Conselho – ou algum Vaz ou Vasco Concelos), que consideravam então, que a aventura da Índia não devia ir avante.⁶ Na verdade tal decisão já havia sido tomada e era agora inútil apelar em contrário, *como pode vir apelo?* Não prosseguir com o projecto decidido e iniciado por João II de Portugal seria um disparate: *Quem diz esse desconcerto?* Para a Nação era inconcebível: *Andei na màora e nela / a amassar e biscoutar / para o demo o levar / à sua negra canela. // E agora dizem que não!* Com a bênção da Ama, *hajas a minha bênção*, para a saída de cena da Moça termina o prólogo (36), ficando a Ama praguejando *... não sinto quem não se enfare / de um diabo Zebedeu* (40).

A expressão utilizada é significativa para o que acabámos de expor, porque embora Gil Vicente com o *Auto* demonstre um conhecimento profundo do teatro grego, também evidenciando as citações clássicas da praxe, *guerras troianas*, *Medeia*, na boca do Castelhana, coloca na forma de expressão cultural da Nação a Bíblia, assim o que é por ela referenciado, é pela cultura impregnada na Nação, pois Zebedeu (Mateus, 10.2) era o pai de Tiago e João Evangelista (o apóstolo preferido de Cristo), dois dos apóstolos de Cristo. A parte significativa é que Zebedeu era um próspero construtor naval e um dos grandes armadores da Judeia, com muita gente ao seu serviço (Marcos, 1.20), em casa de quem se instalou Maria e família, incluindo Jesus (João, 18.15 e 19.27), durante um ano ou mais, e assim, sabendo isto, o sentido da expressão é alcançada, ele é evocado como um substituto da Ordem de Cristo: *não vejo como não se aborrecem desta aventura naval (da Ordem de Cristo) – diabo Zebedeu.*

A figura do Marido de Constança, a personagem criada por Gil Vicente seguiria na Esquadra de Afonso de Albuquerque, que mais tarde, depois da conquista de Socotorá, seguiria

⁴ Neste passo do *Auto*, que se transcreve (343-347), ainda colocámos a hipótese de o Lemos poder ser a figura do rei de Portugal, Manuel I, pelo seu *que é isso?*, pela reacção da Ama e o aliviar da situação de Lemos. E, embora Constança já antes se tenha referido a si mesma, estando a ser considerada rainha, e depois, Lemos a considere mais que isso, a caracterização de Lemos não corresponde à caracterização de Manuel I que figura em outros autos de Gil Vicente, e cuja imagem também nos foi depois deixada por Damião de Góis na *Crónica*.

⁵ O Marechal Fernando Coutinho morreu no início de 1510, derrotado na tentativa de conquistar Calecut, à frente da Armada em que também seguia Afonso de Albuquerque. Segunda Parte da *Crónica de Dom Manuel*, de Damião de Góis, página 242 e seguintes da edição de 1749, Biblioteca Nacional de Portugal.

⁶ Damião de Góis, *Crónica de Dom Manuel*, página 22 e 23, do empreendimento da Índia.

para Ormuz.⁷ Mas, a descrição dos acontecimentos, dos actos praticados pelas forças portuguesas, feita pelo Marido de Constança, parece ter sido danificada pela censura e quase completamente destruída, ficando apenas um enunciado muito breve. Parece-nos que a sua descrição seria quase completa, pois ele começa descrevendo a rota habitual, *pela volta do mar*, o percurso inicial que levou a Armada à ilha a que se chamou de Tristão da Cunha. Mas, depois de referir o Rio de Meca (o Mar Vermelho) e os roubos efectuados, tudo o resto, Socotorá, Ormuz e Índia, que talvez pudesse descrever muitas das matanças de Afonso de Albuquerque e das que se seguiram à Batalha de Diu, desapareceu censurado.⁸ A Batalha Naval de Diu de 1509 foi apenas o culminar de uma tarefa, cuja estratégia foi elaborada em Lisboa ainda antes de 1505 e da qual foi encarregue Tristão da Cunha com o apoio de Afonso de Albuquerque.

Por orientação de Tristão da Cunha se dividiu a Armada para seguirem percursos e tarefas diferentes na estratégia de domínio do Índico, tendo este após a conquista e reconstrução da fortaleza de Socotorá, onde deixou uma pequena força militar, seguido directo para a Índia (em 1507), partindo daí para Lisboa em Dezembro de 1507, onde chega em Julho de 1508. Afonso de Albuquerque só chegaria à Índia (em 5 Dez. 1508), mais de um ano depois de Tristão da Cunha, após várias andanças entre a costa de África, Socotorá e Ormuz, segurando toda a costa da Arábia, incluindo o estreito para Meca, acautelando deste modo todas as rotas que nas inimigas pudessem tomar e destruindo as muitas dezenas que foi encontrando.

Todavia, na verdade ninguém que tivesse estado presente na Batalha de Diu poderia em Maio ou Junho desse ano estar em Lisboa – só as notícias e as descrições daquela Batalha naval teriam chegado à Corte portuguesa em Lisboa ainda em Março de 1509, factos que com as estratégias precedentes da Corte portuguesa, servem de suporte ao *Auto da Índia*. Todavia, devemos lembrar que também duas das naus da Esquadra de Tristão da Cunha chegaram a Lisboa em 1509, a de João da Veiga e a de Job Queimado, que ficaram em Cochim para ser carregadas de gengibre tendo passado o Inverno em Moçambique.

O Lugar e Tempo na acção do *Auto da Índia*

Portugal, figurado pela Casa da Ama, Constança, é o lugar da *acção* do Auto que decorre em *dia e meio*, atravessando uma noite... Contudo o autor introduz a sua *máquina temporal* (forma de *ex-machine*, uma *magia do teatro*) para que com o diálogo que se inicia com o praguejar da Ama na manhã seguinte, e em especial a intervenção da Moça no diálogo, enquanto arrumam a casa, se passem dois anos, três anos e pouco mais de três anos.

Sublinhemos que quando o Castelhana diz (127): *Supe que vueso marido era ido*. A afirmação de Constança ao dizer que *anteontem se foi*, é uma *mentira* de desprezo pela situação e pelo Castelhana, o que vem na sequência do sentido do diálogo, todavia é também

⁷ Lembramos a este respeito que o jovem Gaspar Vicente, filho de Gil Vicente, tinha seguido na Armada de Tristão da Cunha (em 1506) junto de Afonso de Albuquerque e junto dele ainda se mantinha, e a todo o tempo haveria correspondência trocada entre ambos. Bastaria isso para manter Gil Vicente informado.

⁸ Quanto a nós, sem as cartas de Gaspar Vicente e sem os versos cortados pela Censura, sobre este assunto podemos ir buscar informação entre as páginas 194 e 235 da *Crónica de Dom Manuel*, de Damião de Góis, sobre os feitos da Armada de Tristão da Cunha e Afonso da Albuquerque, que se conclui com a Batalha Naval de Diu com Francisco de Almeida *roubando os louros* a Afonso de Albuquerque. Na verdade Afonso de Albuquerque, só a sua Esquadra até finais de 1508, já havia destruído mais navios inimigos de grande e médio porte do que aquelas que foram destruídas na Batalha Naval de Diu, e talvez isso se devesse às qualidades técnicas e militares de uma nau muito especial, citada por Gil Vicente, a *Garça* (afundada em 1559), que em 1509 estava em Cochim, na Índia. Podemos ler a este respeito, *The date of Gil Vicente Auto da Índia*, Revista Luso-Brasileira xxxi, Constantin C. Stathatos.

Segundo a BN Portugal as publicações em suporte digital, conforme resposta obtida dos serviços respectivos:

não são objecto de Depósito Legal, de acordo com a legislação em vigor.

Cópia e distribuição livre desde que mantendo estes dados – com 16 paginas.

uma afirmação figurativa, que nos dará o sentido de que o Povo (Marido) *se tem ido já* muitas vezes antes, pois o público sabe que ele foi nesse dia.

Mas, ainda no texto do auto, porque fazer referência a *dois anos*? Sobre isto pensamos que o autor quis sublinhar uma diferença e a razão dessa diferença, pois, dois anos era o tempo normal de uma viagem de ida e volta à Índia. Contudo, no caso da *acção específica* que está a ser figurada no *Auto da Índia*, passaram mais de três anos, e esta diferença está acrescida com o serviço de Tristão da Cunha prestou à Nação e os seus resultados, acrescentado por aquilo que traz para o Auto a narrativa do Marido de Constança.⁹

Castelhano	<i>Séame Dios testigo, que vos veréis lo que digo antes que pasen tres días.</i>	340 3 dias... (foram 70 anos). Sai praguejando.
------------	--	--

[Com a saída do Castelhano a Ama entra no quarto de cama onde está Lemos, desaparecendo de cena]

[Maior pausa... Sem ninguém em cena] [2º Parte ou 2º Acto]

2º dia – mais de 3 anos depois...

[Ao Amanhecer (luzes!!!) – tudo se passou de forma semelhante durante os três anos]

Ama	<i>Má viagem faças tu caminho de Calecu... Praza à virgem consagrada!</i>	345	Entra praguejando pelo Marido.
Lemos	<i>Que é isso?</i>		Entra acabando de se vestir
Ama	<i>Nam é nada.</i>		
Lemos	<i>Assi viva Berzabu.</i>		
Ama	<i>I-vos embora senhor que isto quer amanhecer.</i>		

...

Depois da saída de cena do Castelhano praguejando: *Séame Dios testigo, que vos veréis lo que digo antes que pasen tres días*, também Constança abandona a cena, entrando no quarto de cama onde escondeu Lemos quando não quis que este a escutasse a falar com Juan de Zamora à janela, dizendo-lhe: *entrai vós nessoutra casa que sinto grande rumor*.

O palco ficou vazio, nitidamente há uma segunda parte do auto, chamemos-lhe assim, ou segundo Acto, tanto faz, o facto é que esta divisão existe, e os *três dias* referidos pelo Castelhano, depois desta pausa, marcada talvez com alteração de luz e com o cantar do galo ao amanhecer, passam já a *três anos*, agora com a reentrada em cena da Ama, saindo do quarto de cama, praguejando pelo Marido: *Má viagem faças tu caminho de Calecu...* A tal referência à partida recente, 12 de Março de 1509, da Armada (do Povo) com o Marechal para a conquista de Calecut, e para que ainda melhor o público se aperceba da *noite de três anos*, o autor escreve de seguida o diálogo entre Constança e a Moça.

Moça	<i>Ando dizendo entre mi que agora vai em dous anos</i>
------	---

⁹ As fontes de informação para esta narrativa de Gil Vicente eram vastas, e a todas as aventuras já recontadas na Corte, devemos acrescentar toda a correspondência recebida. Lembramos por exemplo que Duarte Pacheco Pereira foi recebido em grandes festividades em sua homenagem, porque as notícias da sua actividade heróica na Índia chegaram bem antes dele a Lisboa e a Roma.

*que eu fui lavar os panos
além do Chão de Alcami. 360*

*E logo partiu a armada
domingo de madrugada
nam pode muito tardar
nova se há de tornar
nosso amo pera a pousada. 365*

Ama *Asinha.*

Moça *Três anos há
que partiu Tristão da Cunha.*

Ama *Quanto eu, ano e meo punha.*

Moça *Mas três e mais, haverá.*

Assim o diálogo transporta-nos no tempo, através do tempo normal para uma viagem de ida e volta à Índia, para logo a seguir nos fazer ultrapassar os três anos colocando-nos no dia da chegada do Marido de Constança. Este “*corte*” da peça e o *avanço no tempo*, faz parte integrante da estrutura e da *forma desta obra*, deste *Auto*, pois com a passagem ao outro dia e o pequeno diálogo, o público é transportado do dia da partida, primeira noite com o Marido fora, para o dia da sua chegada, passados mais de três anos. O diálogo leva-nos a isso, pois faz-nos considerar as cenas a que acabámos de assistir como uma generalidade de como se passaram os dias, introduzindo a questão a Moça: *Quantas artes, quantas manhas que sabe fazer minha ama: um na rua outro na cama*. Para por fim referir os dois, três e mais de três anos...

Apresentar ao público esta passagem do tempo, depende mais da arte do encenador, do que da arte do (autor) criador da peça. Mas na época foi o mesmo, e a sua técnica ficou conhecida, utilizou-a em diversas peças e deixou-nos o ensino dessa sua técnica no seu *auto* mais pedagógico, o *Auto da Lusitânia*.

Da realidade à ideia: a génese figurativa da Acção do *Auto da Índia*

Acabado de ser nomeado (15 de Fevereiro 1509) para cargos de responsabilidade como ourives¹⁰, o tempo que dedica ao teatro é partilhado com as suas outras funções. A obra teatral poderá ficar por agora menos meditada mas nem por isso de menor qualidade, aparentemente apenas mais leve em reflexão e construção conceptual, o *Auto da Índia* podia ser literalmente considerado a sua primeira farsa, todavia se analisarmos mais profundamente toda a sua obra, *Reis Magos* de 1503 pode ser também uma farsa... Contudo, como o autor afirmou, as suas farsas – ultrapassam essa classificação (porque) – são enriquecidas com muitos primores!

Embora o *Auto da Índia* não possa corresponder a uma encomenda para assinalar ou comemorar a vitória em Diu, na Batalha Naval de Diu em 3 Fevereiro de 1509 (afinal o domínio absoluto do Índico), pois não constitui uma celebração patriótica, não realiza a exaltação da Nação, nem pretende assinalar qualquer feito glorioso... Além de que este *Auto* nos deixa uma não muito leve sensação de contrariedade do autor em relação às consequências sociais de uma certa política que vinha sendo seguida pelos governantes de então.

¹⁰ Sobre o sucesso da sua *Custódia de Belém*, e o seu êxito como ourives, quando, em termos documentais, nós tomamos conhecimento da sua actividade de ourives (1509), deve-se ler *Auto da Alma, Erasmo, o Enquiridion e Júlio II...*, de Noémio Ramos, publicado em Agosto de 2008, isbn 978-972-990004-4.

A integração do *mundo real* na peça faz todo o sentido, mas o seu sentido tem de nos transportar aos significados das cenas e respectivos intervenientes para podermos alcançar a percepção da *forma geral da obra* e respectivos conteúdos. Porquê no *mundo figurativo*, um Marido de uma Ama (Senhora), dona da Casa, embarcado para a Índia numa viagem muito específica, com um regresso bem datado, descrevendo locais, roubos e outras malvadezas (matanças – censuradas) que praticou o herói da Índia? Depois, um castelhano, um português (cortesão) um escudeiro que passou a mais que escudeiro, e, uma Moça, servidora da Casa, que já perdeu o seu homem por esses mares. Dizer que estas características e relações não tenham nada a ver com os significados da obra seria absurdo. Assim, depois da caracterização das personagens, que se vai realizando com as entradas, é sobretudo o *mythos* figurado pela *acção dramática*¹¹ da peça que deverá evidenciar a *forma* e a estrutura do Auto.

Repare-se no primeiro solilóquio do Castelhana (101), que a si se caracteriza como uma Espanha unida que perdeu parte de si própria perdendo a Nação portuguesa, a tal ponto que provoca o riso na Ama (Nação), para depois concluir nela a *luz de todo Portugal! Tenéis gracia especial* (125) *para linda matadora*.

Castelhano	<i>Vengo aquí en busca mía que me perdí en aquel día que os vi hermosa y honesta.</i>		Um Dom Juan <i>perdido</i> de amores. Em busca de uma Espanha unida.
	<i>Y nunca más me tope invisible me torné y de mí crudo enemigo el cielo imperio es testigo que de mí parte no sé.</i>	105	Sem a Nação portuguesa.
	<i>Y ando un cuerpo sin alma un papel que lleva el viento un pozo de pensamiento una fortuna sin calma.</i>	110	
	<i>Pese al día en que nascí vos y Dios sois contra mí y nunca topo el diablo... Reís de lo que yo hablo?</i>	115	Nasceu com os Reis Católicos . Portugal escapa a uma união ibérica...
Ama	<i>Bem sei eu de que me ri.</i>		

Os múltiplos significados que encontramos no discurso do Castelhana, adquiridos pelo sentido da *acção dramática*, à mistura com certas características que retomam algumas das *ideias poéticas* de Petrarca sobre o amor nesta primeira declaração de Juan de Zamora, vão-se aperfeiçoando no desenrolar do auto para melhor caracterizar a situação política nas atitudes e nos discursos de Juan de Zamora e de Constança.

Gil Vicente assumindo e celebrando o *projecto da Índia* faz uma crítica muito dura à situação a que os governantes expõem a Nação (a Ama, Constança) com o *grande projecto* da Índia, descurando a segurança do país pelo seu despovoamento de homens válidos, pois a maior parte dos homens que embarcavam já não voltavam. Era um contínuo enviar do bom

¹¹ Sobre o conceito mais complexo de *acção dramática* que nós utilizamos recomendamos a leitura do livro *Gil Vicente e Platão, Arte e Dialéctica, o Íon de Platão*, (isbn 978-972-990005-1), onde na análise rigorosa do *Íon* de Platão o definimos na sua teoria e prática.

Segundo a BN Portugal as publicações em suporte digital, conforme resposta obtida dos serviços respectivos:

não são objecto de Depósito Legal, de acordo com a legislação em vigor.

Cópia e distribuição livre desde que mantendo estes dados – com 16 paginas.

Povo português (marido de Constança) por esses Mares deixando as mulheres portuguesas desamparadas, figurando o autor no Auto esta situação:

[Mulher portuguesa – a Moça] *dai-me do que vos trouxer. ... Virtuosa está minha Ama [a Nação] do triste dele [Povo] hei dó. ... Falo cá com esta cama. ... [pois o Povo, o homem de sua Ama] deixou-lhe para três anos trigo, azeite, mel e panos. ...*

Gil Vicente prevê a “*entrada*” da Espanha (o Juan de Zamora) para se aproveitar dos favores da Nação e apoderar-se de Portugal, prevendo ainda que essa *entrada* estará, por enquanto, a ser adiada, pois o Dom Juan fica à porta, não chega a entrar em casa de Constança – o que é bem detectável no texto do Auto, porque Juan de Zamora não sabe, nem se apercebe, do que se passa com os cães e os gatos no interior da casa...

Cenário da peça:

Como em muitos outros casos, e já o demonstrámos quando tratámos do *Auto da Alma*, o cenário é importante para definir o ambiente figurativo que se desenvolve numa peça.

Em muitas casas nobres e burguesas da época, ajardinadas em redor (quintais), exista à frente da porta principal, estendendo-se ou não às janelas mais próximas, uma escadaria dupla, à esquerda e à direita da porta, por baixo da qual ficavam os aposentos dos servidores e a cavaliariça. Por uma escada desse género sobe o Castelhana e, as suas esporas como as botas cardadas, fazem o barulho que se vai ouvir dentro de casa, tudo à vista do público...

O cenário que se detecta no texto é composto pelo *exterior da casa, com a escada de acesso à porta* (ou uma das partes dela), tendo no seu patamar superior (o palanque do palco) a porta de acesso à casa e uma janela, *uma “parede simulada”, um perfil ou prisma, separa o exterior da casa do interior do salão onde se vão passar todas as cenas de interior*. Este espaço interior terá uma porta para uma cozinha (que pode estar em parte visível), – onde se ouve o barulho de gatos e cães e para onde a Moça sai de cena para calar os animais – e uma outra porta para a parte mais íntima da casa, o quarto de cama. A cama é um adereço que não existe no auto, nunca estará visível. Por esta porta entra Lemos (saindo de cena) e depois Constança (também saindo de cena) na noite em que a Ama afasta o Castelhana, ficando o cenário sem ninguém. Depois de uma pausa significativa (talvez se ouçam os galos a cantar), ao amanhecer entra Constança em cena, saindo deste quarto a praguejar, e logo depois Lemos, entrando em cena saindo também do quarto. Logo a seguir, vinda da cozinha entrará a Moça em cena enquanto Lemos sai de cena pela porta para o exterior.

Sabemos que a cama não existe em cena, que nunca está visível, pelo autor do Auto.¹² Ele teve o cuidado de nos dar essa indicação, indicando ao público que *para lá daquela porta está uma cama*. Gil Vicente fornece essa informação logo no início do Auto, quando a Moça regressa da rua pedindo alvíssaras pela certeza que traz da partida da Armada: diz a Ama, *doute uma touca de seda...* E embora a Moça lhe peça, *dai-me do que ele vos trouxer*, a Ama impõe a sua oferta, apontando para o quarto, o local onde a Moça vai buscar a *touca de seda* de oferta, e a caminho do quarto de cama (saindo de cena) a Moça comenta a generosidade de Constança:

Moça *Virtuosa está minha ama
do triste dele hei dó.*

55

¹² Exceptuando a didascália de início dos autos (e dedicatórias), todas as outras foram feitas pelo autor e para si próprio, por essa razão é tão reduzida e não explicativa. São cábulas do autor para si, que segue os costumes adquiridos com o estudo do teatro grego, onde bastava uma mudança nas características dos versos para se entender a mudança na *acção dramática*, a intervenção do coro, ou da forma de expressão do protagonista.

Ama *E que falas tu lá só?*
 Moça *Falo cá com esta cama.*

Ama *E essa cama bem! Que há?*
Mostra-me essa roca cá... 60
Siquer fiarei um fio.
Leixou-me aquele fastio
sem ceitil.

Moça *Ali eramá.*

Como se pode ver (55) a Moça vai saindo de cena comentando a situação da Ama e do Marido, e que depois, Constança, de longe, grita-lhe, *e que falas tu lá só* (sozinha no quarto), enquanto a Moça responde *de lá do quarto* (fora de cena), *falo cá com esta cama*, e assim o público ficou a saber que aquela porta dá para o quarto de cama. E, para melhor fixar esta ideia no público, a Ama repete o mesmo *lá*, agora como, *essa lá: E essa cama bem!...* Depois de uma pausa, para trazer a Moça de novo à cena grita-lhe pela roca, que a traga, indicando que ela estará *lá no quarto*, contudo, depois da Ama dizer para consigo mesmo que fiará um fio, a Moça entra em cena dizendo que a roca está ali mesmo, não no quarto, mas *ali na sala: ali eramá!* A roca é um adereço que estará presente em cena, não a cama...

Análise de algumas cenas significativas:

Na primeira entrada em cena de Juan de Zamora, Constança, a Ama, aproxima-se da janela para ver o que se passa, e a conversa (tal como na segunda entrada em cena do Castelhana, a Ama *chega-se à janela*) passa-se com Constança do lado de dentro da casa, à janela, e Juan de Zamora do lado de fora no patamar superior (estas cenas à janela, com o interior e o exterior exposto ao público, são muito comuns no teatro de Gil Vicente, elas surgem em muitos dos seus autos, o mesmo quanto à *participação* de animais):

Castelhana *Quem sobe por essa escada?*
 Ama *Paz sea nesta posada.*
 Castelhana *Vós sois? Cuidei que era alguém!*
 Castelhana *A según eso soy yo nada.*

Ama *Bem, que vinda foi ora esta?* 100
 Castelhana *Vengo aquí en busca mía*
que me perdí en aquel día
que os vi hermosa y honesta.

Assiste-se então, no teatro de Gil Vicente em 1509, a uma primeira cena de um *Dom Juan* manhoso, que se apresenta de capa e espada, *aunque tal capa me veis*, (194) – um modelo de “*disfarce*” que se vai impor no teatro – feito perdido de amores, cortejando uma Dama casada à sua janela, tentando com insistência entrar em sua casa. O cavalheiro para obter alguns momentos de prazer, elabora um discurso cheio de fantasias amorosas, mas Constança está num mundo mais real e material que é figurado pelo autor com a cena no interior da casa, onde um cão ladra aos gatos que entretanto comem pelas tigelas (com certeza tripas) deixadas ao seu alcance. Perante a algazarra, a Ama grita à Moça para que cale o cão, acabe com o barulho e tome conta ou guarde as tigelas, resolvendo a contenda entre os animais.

Entre os versos 155 e 156 (transcritos mais adiante), onde em termos formais parece apenas faltar um verso com uma palavra final terminada em “ão”, afinal devem faltar 10 versos, isto é, além do verso que assinalamos, mais uma quadra e uma quintilha.

Se observarmos atentamente, a Ama refere-se a um cão que estará a ladrar, e para conseguir que o cale, manda a Moça ao local onde ele ladra, *vai àquele cão* que não estará em cena, mas andarão nas tigelas da cozinha. A Moça sai de cena para a cozinha dizendo são os gatos que andam nas tigelas e não o cão. Depois surge o Castelhana protestando com a Ama, porque lhe fala nas suas “dores amorosas”, as *tripas* de Deus (que vêm à baila possivelmente por alguma referência a tripas nas falas censuradas deste diálogo), e que ela lhe fala em gatos. Pois para que tal faça sentido era necessário que o diálogo, entre a Ama e a Moça, tivesse continuidade da parte da Ama falando em gatos, dando resposta à Moça sobre o que devia fazer aos gatos, que o Castelhana entenderia como se a conversa se dirigisse a si. Ora, no texto que nos ficou, a Ama apenas fala no cão (que o Castelhana nem sabe que existe), chamando a Moça para que o cale. Sabemos que a Moça já estará na cozinha, porque enquanto o público ouve o ladrar do cão, a Ama estando na sala, não vê os gatos. Quando a Moça vai à cozinha (saindo de cena) diz, informando a Ama, *mas os gatos andam nelas*, nas *tigelas*, o público também não vê, mas imagina a cena como uma consequência do diálogo que lhe é dirigido pela *acção*, o público sabe que o Castelhana *não ouve* nem o ladrar do cão, nem sabe o que se passa em casa da Ama, e se ouve a Ama falar em gatos (talvez em tripas nas tigelas também) é porque faltarão outros versos. Assim, este nosso suposto diálogo não teria sido entendido pelos censores, e por isso terão cortado aqui, pelo menos, dez versos. Com a resolução dos problemas entre os animais, na cozinha, com o silêncio do cão e a arrumação das tigelas, a Moça regressa à cena.¹³

Depois, perante a desfaçatez demonstrada por Constança às suas palavras e avanços amorosos, Juan de Zamora irrita-se ameaçando armar um desatino, para logo a seguir se mostrar um grande fanfarrão de *capa e espada*, um **Dom Juan fanfarrão: *tiéneme el ánima dañada / de ensangrentar esta espada / en hombres, que es perdición!***

Ama	<i>Moça vai àquele cão que anda naquelas tigelas.</i>	
Moça	<i>Mas os gatos andam nelas.</i> [xxx censura ...ão]	155
	(... ?)	
Castelhana	<i>Cuerpo del cielo con vos! Hablo en las tripas de Dios y vos habláisme en los gatos.</i>	156
Ama	<i>Se vós falais desbaratos em que falaremos nós?</i>	160
Castelhana	<i>No me hagáis derreñegar o hacer un desatino. Vos pensáis que soy devino!? Soy hombre, y siento el pesar.</i>	
	<i>Trayo de dentro un león metido en el corazón,</i>	165

¹³ Se considerarmos que não faltam versos, somos ainda confrontados com a *acção dramática*. Repare-se que o Castelhana não ouve a Ama falar em gatos – não vê para dentro de casa – e responde como se tal fosse.

*tiéneme el ánima dañada
de ensangrentar esta espada
en hombres que es perdición.*

Ya Dios es importunado 170
*de las ánimas que le envió
y no es en poder mío
dexar uno acuchillado.*

*Dexé vivo, allá, en el puerto,
un hombrazo alto y tuerto...* 175
*Y después fui lo a encontrar,
pensó que lo iba a matar
y de miedo cayó muerto.*

Constança, a Ama, percebendo bem a intenção de Juan de Zamora, sabe que o primeiro passo para o avanço se concretizar seria deixar o castelhano entrar em sua casa, pois com essa cedência dificilmente poderia voltar atrás. Alias, que não chega a entrar também ficaremos a saber pelo dizer da Moça mais adiante na peça, quando se encena o decorrer dos três anos já passados (o tempo): *um na rua outro na cama*, referindo-se à situação que a Ama manteve durante esse período, com o Castelhana na rua à espera e oferecendo os seus favores ao Lemos.

Assim a expressão “*vós querieis ficar cá*” que Constança vai utilizar, continua a ter exactamente o mesmo sentido que ainda hoje se dá pelo menos no sul do país (Alentejo e Algarve), quando alguém encontra um amigo perto de casa, a quem oferece a casa e o convida a entrar para passar algum pedaço de tempo, ou para se hospedar: *Queres ficar cá?* Este “*cá*”, tem o significado de “*em minha casa*”: Esta “*casa*” é o país, é a *casa da Nação*, o território nacional. *Vós querieis ficar em minha casa?* O dito pela Ama (a Nação) ganha assim todo o significado no verso logo a seguir: *Agora é cedo ainda!* Constança teria todo o gosto em que ele entrasse em sua casa, mas é ainda cedo, não o quer hostilizar pois pretende apenas adiar o convite, na verdade, pretende manter bem vivo o desejo do Castelhana, e assim numa *outra vinda, tudo bem se fará*.

Ama *Vós querieis ficar cá.*
Agora é cedo ainda! 180
*Tornareis vós outra vinda
e tudo se bem fará.*

Castelhano *A qué hora me mandáis?*
Ama *Às nove horas, e nô mais,* 185
*e tirai ua pedrinha,
pedra muito pequenina,
à janela dos quintais.*

*Entonces vos abrierei
de muito boa vontade,
pois sois homem de verdade* 190
nunca vos falecerei.

Castelhano *Sabéis que ganáis en eso
el mundo todo por vueso...*

*Que aunque tal capa me veis,
tengo más que pensaréis* 195
y no lo toméis en grueso.

*Bésoos las manos, señora,
voyme con vuesa licencia
más ufano que Florencia.*
Ama *Ide e vinde muito embora.* [em boa hora] 200

Os abusos efectivos sobre a Nação são praticados pela *baixa nobreza* portuguesa que Gil Vicente figura neste Auto pelo fidalgo Lemos (já mais que escudeiro, deste *grau* não se descia). Este goza já dos favores da Nação, mas não passa de um parasita, um cortesão que sempre procura dinheiro fácil, com uma renda garantida pelo rei, apenas atribuída pelo seu título nobiliário, sem quaisquer obrigações, que com os sacrifícios do Povo e a servidão da Moça, é servido pela Nação. A sua caracterização não é a de um pelintra, pois Constança corrige a Moça nesse sentido, – [Moça] *Não suspirava o coitado senão por algum dinheiro!* [Ama] *Não é ele homem dessa arte* – mas a de um interesseiro, um sugador dos bens comuns, que sem nada produzir nem fazer dá ordens em Casa (País), o que ficou bem expresso com o encarregar a Moça das compras, mas reduzindo ao mínimo as suas despesas quando se trata de contribuir para o bem comum da Casa (País) de Constança (a Nação).

Gil Vicente explicita esta figuração das personagens, de Lemos em confronto com a Ama, tanto pela posição na casa (Ama) como pelo seu nome Constança, e expressa-a com uma boa aproximação à verdade que pretende figurar: [Ama] *Jesus, tamanha mesura! Sou rainha porventura?* [Lemos] *Mas sois minha emperadora.*

Lemos apresenta-se como um ricoço esbanjador, e é isso mesmo, ostenta a sua riqueza perante todos os outros, até perante Constança (a Nação), e caracteriza-se a si próprio como uma potência em riqueza (tal como el-rei Manuel I de Portugal), mas na realidade, com a Casa (o País) pretende gastar apenas o mínimo possível...

Ao mesmo tempo que Lemos entra em casa, depois de subir a escada, aproxima-se o Castelhana que prepara as pedrinhas e as vai atirando à janela, pois são nove horas... Numa primeira resposta a Ama consegue afastar o pretendente depois de afastar o Lemos para a cozinha, desculpando-se com um vinagreiro, mas ele volta a insistir depois da Moça sair para a Ribeira, às compras, e após ouvir o Lemos cantar do lado de dentro. Com todo o desprante o Castelhana arma algazarra, ameaçando ainda fazer mais escândalo, gritar como trompetas. Perante estas ameaças a Ama recolhe o Lemos para o quarto de cama, fazendo-o sair de cena, a sala com porta e janela onde se encontravam os dois, para que Lemos não oiça a conversa com o Castelhana, dizendo-lhe que ouve lá fora o Corregedor.

E sem que Juan de Zamora chegue a entrar em casa, diz-lhe que fale mais baixo, sem gritaria, pois que em casa ela se ocupa agora com o irmão, desculpando-se que não previa que ele ali ficasse em casa, que se ia (abandonado o País para ir para França ou Veneza gozar a renda vitalícia atribuída pelo rei), que pensando que ele se ia embora mais cedo, teria combinado o encontro com o Castelhana pelas nove horas.

Apesar de todos os protestos de Juan de Zamora, com a sua grande insistência para entrar, que lhe abra a porta – *Ábrame, cuerpo de Dios!* – a Ama diz-lhe em tom de riso sarcástico: *Tornareis cá outro dia...*

Ama *Entraí vós ali senhor
que ouço o corregedor.
Temo tanto esta devassa.* 300

*Entraí vós nessoutra casa
que sinto grande rumor.*

Chega à janela:

	<i>Falai vós passo, micer.</i>	
Castelhano	<i>Pesar ora de san Pablo!</i>	
	<i>Esto es burla o es diablo.</i>	305
Ama	<i>E eu posso-vos mais fazer?</i>	
Castelhano	<i>Y aún en eso está ahora la vida de Juan de Zamora.</i>	
	<i>Son noches de Navidá quiere amanecer ya</i>	310
	<i>que no tardará media hora.</i>	
Ama	<i>Meu irmão! Cuidei que se ia...</i>	
Castelhano	<i>Ah señora, y reísvos vos?</i>	
	<i>Ábrame, cuerpo de Dios!</i>	
Ama	<i>Tornareis cá outro dia...</i>	315

Fundamentos da análise pelo conhecimento do conjunto da obra de Gil Vicente:

0 – De um modo geral (quase?) todas as obras de Gil Vicente são muito subtis no pensamento que transmitem e surgem bastante profundas nos conteúdos que transmitem.

1 – Gil Vicente ao longo da sua obra escreve a *História da Europa*, como um testemunho da época (seguindo o que Aristóteles *quase* preconiza na *Poética*) com plena consciência disso e intencionalmente, tomando essa tarefa como *o seu projecto*, tal como o apresenta no *Sermão*, em Abrantes em 1506, e como nos dá a entender sempre que fala dos seus autos.

2 – Gil Vicente ao longo de toda a sua obra, demonstra ter uma visão muito real e muito ampla da estratégia política, económica e militar de todos os governantes Europeus – talvez até – muito mais realista e, em termos ideológicos, mais avançada que qualquer deles ou dos seus ideólogos, retóricos ou mesmo filósofos.

3 – Gil Vicente na sua obra trata todos os fenómenos políticos, económicos, sociais, ideológicos, religiosos, tecnológicos, culturais, artísticos, filosóficos, etc., fazendo uma *cobertura sistemática* do que na Europa vai acontecendo no seu tempo, relativamente a todos os *fenómenos sociais e humanos* e todas as suas implicações.

O *Auto da Índia* e os acontecimentos, os *factos históricos*:

O *Auto da Índia* surge então como uma iniciativa do autor, tendo plena consciência da importância da vitória de Diu no contexto do mundo Europeu.

Gil Vicente está a assinalar – a evidenciar a celebração do facto de a *Carreira da Índia* estar agora plenamente garantida – mais **um facto da História da Europa**.

Gil Vicente tem plena consciência que se trata de um facto que mudará para sempre a posição da Europa no Mundo. O Comércio de qualquer produto na Europa deixou de depender de terceiros. Veneza terá de abandonar o Comércio com o Oriente. Agora com uma guerra

Segundo a BN Portugal as publicações em suporte digital, conforme resposta obtida dos serviços respectivos:

não são objecto de Depósito Legal, de acordo com a legislação em vigor.

Cópia e distribuição livre desde que mantendo estes dados – com 16 paginas.

marcada contra Veneza (derrotada em Agnadello, 14 de Maio de 1509) os *Senhores da Europa*, aliança da França, com o Imperador, ... irão tentar submeter a Sereníssima República Veneziana aos desígnios das outras Nações.

Portugal está a partir de agora em condições de garantir à Europa todo o Comércio com o Oriente sem que nenhuma outra Nação possa competir, em especial sem que o império Turco o possa impedir. É neste contexto Europeu, de História da Europa, que este *Auto* de Gil Vicente deve ser lido, encenado e apresentado ao público. Esta é, pois, a grande motivação do *Auto da Índia*, e um dos seus conteúdos fundamentais.

Assim, depois do heroísmo demonstrado por Duarte Pacheco Pereira, que com pouco mais de 80 homens, em Cochim, conseguiu repelir ataques sucessivos do Rei de Calecut levando este a abdicar da luta, Tristão da Cunha, talvez o principal estratega da implementação da segurança da rota da Índia (o segurar do campo), da *Carreira da Índia*, diz-se (Damião de Góis, *Crónica de Dom Manuel*) que teria sido substituído por Francisco de Almeida, à última hora, por ter sido acometido por uma cegueira temporária. A sua estratégia terá sido a de conduzir os Turcos a uma concentração de forças numa área mais restrita a Norte, para uma batalha decisiva, impedindo-lhes todas as retiradas de regresso, ou entrada no Oceano Índico, no Golfo Pérsico e no Mar Vermelho.

Francisco de Almeida terá garantido uma primeira segurança do percurso dominando algumas localidades importantes, contudo a tarefa estava incompleta, no ano a seguir Tristão da Cunha comanda uma Armada de duas Esquadras, dando o comando da segunda a Afonso de Albuquerque. A sua distribuição de forças permitiu garantir que toda a costa de África, bem como as rotas do Mar Vermelho (Socotorá) e do Golfo Pérsico (Ormuz), estivessem completamente dominadas, e os portugueses soubessem sempre de movimentos de navios em passagem por esses locais. Um confronto decisivo no Índico com os Turcos era premente e inevitável, era apenas uma questão de saber quando, onde e como. Francisco de Almeida impede Afonso de Albuquerque de culminar a tarefa, pretende os louros e uma vingança pela morte do seu filho Lourenço¹⁴. As Armadas que seguiram em 1507 e 1508, todos os anos seguiam sempre, entre Março e Julho (Primavera), uma ou duas Armadas para a Índia,¹⁵ garantiram a concentração de Poder necessário.

Quando Tristão da Cunha regressa, vem comunicar que estão criadas as condições para o confronto decisivo, possivelmente até terá comunicado um local provável do confronto. Como já dissemos, Tristão da Cunha regressou apenas com parte da sua Armada, e mesmo da sua própria Esquadra, parte da sua Esquadra regressou meses depois já em 1509, mas a sua segunda Esquadra (a outra parte da sua Armada), a comandada por Afonso de Albuquerque, ou aquilo que sobrou dela, homens e navios, poderá ter chegado em Junho ou Julho de 1509 ou mesmo mais tarde (pois em Abril ou Maio de 1506 saiu a Armada de Tristão da Cunha, passaram mais de três anos), no fim do auto, trazem o marido de Constança...

O facto de Gil Vicente mencionar Tristão da Cunha é uma homenagem que lhe presta, enquadrando a sua acção com o culminar de toda uma primeira guerra, com a vitória na Batalha Naval de Diu – a direcção das Armadas que partiram desde 1505, em que Francisco de

¹⁴ Um falhanço com a morte de Lourenço de Almeida, filho de Francisco de Almeida, na Batalha que foi travada em Março de 1508, no rio Chaul, (logo após a partida para Lisboa de Tristão da Cunha e com certeza à sua revelia), terá sido devido a uma iniciativa prematura (antes da chegada de Afonso de Albuquerque) e mal orientada do Vice-Rei de Portugal na Índia, que não seria perdoada pelo Rei de Portugal, e que terá levado Francisco de Almeida, após a vitória em 1509, a cometer a atrocidade de matar com requintes de malvadez, toda a tripulação das Armadas Turca, Mameluca e de Diu, numa vingança desnecessária.

¹⁵ Na Primavera de 1510, entre 7 de Março e 8 de Agosto, partiram três Armadas, duas para a Índia num total de onze naus, a última para Madagáscar com três naus, e mais tarde uma quarta Armada para o norte de África, Safim, com trinta velas não especificadas por Damião de Góis, pág. 276 da *Crónica de Dom Manuel*...

Almeida o substituiu, a de 1506 com as duas Esquadras, estabelecendo a segurança no contorno da ilha de Madagáscar, costa de África e Socotorá, Afonso de Albuquerque na costa da Arábia e em Ormuz e de novo em Socotorá, e toda a orientação dada em Moçambique às Armadas que saíram de Lisboa em 1507, em Cabo Verde das saídas em 1508, e depois já em Lisboa – e como tal, mais tarde o rei de Portugal o incumbe de dirigir a embaixada de obediência ao novo Papa (Leão X) já em finais de 1513.

Há ainda a considerar no Auto a referência à nau Garça onde, em termos figurativos, seguiu o Marido de Constança. Na realidade a Garça existiu, saiu com Tristão da Cunha, mas terá estado entregue a Afonso de Albuquerque, pois em 1509 sabe-se que estava na Índia. Na nossa opinião a referência à Garça, como a referência a Tristão da Cunha, é apenas a referência ao mundo real dentro do figurativo, *uma valorização*, uma homenagem a marcadores únicos, símbolos de valor político e social, no caso da nau, de avanço tecnológico. A nau Garça pode ter sido, ao tempo da sua construção, um símbolo do poder marítimo e militar português, um avanço tecnológico importante, a ponto de para os portugueses da época constituir um orgulho. Pensamos que é esta a razão da sua referência. Contudo, além da *valorização* referida, podemos pensar que na Garça terá seguido para a Índia o seu filho Gaspar Vicente sob a protecção de Afonso de Albuquerque, o que é provável, e que a referência à Garça seja também para Gil Vicente uma esperança de ainda assistir ao regresso deste seu filho.¹⁶

Um dos conteúdos do *Auto da Índia*, no pensamento de Gil Vicente:

Gil Vicente, **celebra com o *Auto da Índia* um triunfo para a Europa**, a garantia segura da *Carreira da Índia*, chamemos-lhe já assim, que se sabe na época, constitui o fim do comércio pela via do Médio Oriente. Mas este **Triunfo** tem implicações, consequências previsíveis. No Auto o autor reconhece que esta Nação (a Ama, Constança) abusa e engana o seu Povo (o Marido de Constança), que se esvai por esses mares ambicionando riqueza. Identifica uma Nação só e *mal governada*, que não se sabe governar, que vive num mundo de fantasias religiosas (as mentiras da Ama ao Marido), mas na realidade distribuindo favores a parasitas (Lemos) que controlam a sua Casa, e o que em sua casa se distribui e consome...

Caracteriza uma Nação (a Ama, Constança) que não faz qualquer aliança segura e duradoura (a não ser o Povo a quem engana), que desperta a cobiça do seu vizinho ambicioso e poderoso e, ao mesmo tempo que lhe promete participação em acções comuns (tratados de aliança com Fernando o Católico), o mantém afastado (Dom Juan de Zamora) aguardando melhor oportunidade para lhe oferecer a Casa (País) com todos os serviços... Uma Nação que atija os desejos dos vizinhos enquanto os próprios senhores locais, a fidalguia da baixa nobreza portuguesa (o Lemos) se aproveitam dos seus favores. Uma Nação (Constança) que promete abrir as portas mais tarde, com todo o gosto, para bem receber o Juan de Zamora, aceitar o domínio espanhol.

Vós queríeis ficar cá. Agora é cedo ainda... E enquanto a Espanha **não entra cá**, em Casa (pois Dom Juan **tornará cá** a casa de Constança), a Nação (Constança) expõe **cá a mentira** ao Povo (Marido), fazendo-o passar por **um mundo de fantasias**, figurado (por uma triste realidade de então) pelas constantes festas religiosas, romarias, construção de novas igrejas, etc., escondendo aquela realidade conhecida do público, figurada na acção pelos episódios das

¹⁶ Gaspar Vicente é referido em carta de Afonso de Albuquerque, no início de 1513. Sabe-se que ainda se encontrava na Índia em Março de 1517, também por uma carta, desta vez de Goterre de Monroy, capitão de Goa. Em qualquer dos casos Gaspar Vicente é sempre referido como “Gaspar Vicente, filho de Gil Vicente”. Ref. Anselmo Braamcamp Freire, em *Gil Vicente Trovador, Mestre da Balança*.

cenas com o Lemos, enquanto este Povo *vive e morre lá* por fora, arriscando a sua existência assaltando e roubando, trazendo a riqueza e o sustento para a Casa (Portugal) e até para vender pela Europa.¹⁷

Em resumo, fala a Nação portuguesa para Castela: ...*Mais tarde! Atira-me umas pedrinhas nos quintais, logo entrarás! Então vos abrirei de muito boa vontade, pois sois homem de verdade, nunca vos faltarei.* E mais tarde ainda... Também chegando à janela: *Falai vós passo micer!* (...) [Castelhano:] *Ah señora! ¿Y reísvos vos? Ábrame, cuerpo de Dios!* [Ama] *Tornareis cá outro dia...*¹⁸

Em termos de *História da Europa* é o confronto entre as duas maiores potências da época, Portugal atingiu o seu ponto mais alto *no domínio europeu...* E Gil Vicente está a assinalar isso mesmo, Portugal no seio da Europa. Vai durar pouco mais, pouco mais meia dúzia de anos, e Castela que domina a nova potência, a Espanha, que está em franco crescimento. Com os erros políticos (internos e externos) do governo de Portugal e com a união imperial (ainda que só em perspectiva) muitos dos valores culturais, científicos, tecnológicos, e sobretudo muitos dos recursos humanos da Nação portuguesa (entre 1517 e 1523) irão para Espanha.

Comentários:

No *Auto da Índia* podemos ver muito claramente aplicada uma das técnicas de construção do *mythos* proveniente da *comédia antiga*, do teatro grego, de Aristófanes.¹⁹ Além disso, esta peça constitui o primeiro *modelo de teatro* de *capa e espada* da renascença, com a intervenção de um galanteador e espadachim fanfarrão (Dom Juan) de capa modesta (disfarce), exibindo-se no cortejar (falso) de uma dama casada e vangloriando-se de fantasiadas lutas de espada.

Sobressai ainda a mestria e subtileza do autor na construção da *acção dramática*, que excedendo o que se passa no palco, *o salão da casa*, com a própria *acção dramática* da peça, induz no público a visão imaginária de tudo o que se passa lá fora (*integrando na acção*) na sua proximidade, no quintal (além do Castelhana, as crianças brincando), na cozinha (animais), no quarto de cama (Lemos com Constança), como também tudo o que está mais além, no Mercado da Ribeira (pão, vinho, azevias, berbigão, ostras, etc.), nas actividades sociais (vinagreiro, corregedor) no próprio país (religião, missas, romarias, etc.), na Índia (assaltos, roubos e combates), por esses mares... Podíamos acrescentar também, um *novo sentido do teatro*, com a filosofia e ideologias em causa, mas deixaremos isso para uma melhor oportunidade.

Contudo a leitura analítica de *Índia* em cena só é possível realizar com uma encenação rigorosa, que respeite a forma da obra, a estrutura do auto, que respeite o esquema dos cenários e dos adereços ou referências indicadas ou implícitas no texto do auto (incluindo as históricas, sociais e culturais), depois, que cumpra todo o esquema da trama criada pelo autor, para assim podermos alcançar o *mythos* e os conteúdos consequentes.

Quando vemos esta peça ser encenada com uma cama no palco, o Castelhana dentro de casa, ou com muitos outros pormenores que, como estes, *deformam* totalmente a obra, só podemos lamentar de tanto vandalismo cultural, ou numa pior hipótese, de tanta incompreensão da *forma de uma obra de arte...* Espanta-nos também ouvir gente com responsabilidade nos

¹⁷ Esta percepção do *cá* e do *lá*, assim como a divisão da peça no amanhecer do dia da chegada do Marido, com o praguejar de Constança, que nos permitiram melhor apreender a forma desta obra de arte dramática, foi percebida e exposta por Osório Mateus no seu livro sobre o *Auto da Índia*, publicado pela Quimera Editores.

¹⁸ Deixámos para esclarecer noutra oportunidade alguns pormenores da acção bem como algumas interpretações de sentido de alguns dos versos que têm sido menos alcançadas.

¹⁹ De Aristófanes ler, por exemplo, *Os cavaleiros* e analisar a sua técnica de construção do *mythos*.

Segundo a BN Portugal as publicações em suporte digital, conforme resposta obtida dos serviços respectivos:

não são objecto de Depósito Legal, de acordo com a legislação em vigor.

Cópia e distribuição livre desde que mantendo estes dados – com 16 paginas.

meios teatrais dizer que os textos de Gil Vicente “*são óptimos porque servem para tudo*”, ou a encenação de extractos (segmentos) de peças, que como rapsódias se encenam ao público, e com que se pretende “explicar” o teatro de Gil Vicente, fazendo lembrar as tolices do célebre Íon, que Platão apresenta em diálogo com Sócrates... A que ponto chega a insensibilidade, a falta de cultura e a desinformação de quem é galardoado nestas áreas das Artes.

Imaginemos um *quadro* de Leonardo da Vinci, a *Ultima Ceia* por exemplo, quantas cópias já se fizeram, quantas leituras interpretadas... Toda a gente é livre de fazer a sua leitura, e reconstruir uma interpretação, ou realizar uma intervenção cultural com base naquela ou noutra obra. Contudo, o seu restauro deve seguir as linhas e as cores, e tudo o resto do autor, com respeito pela *sua obra em geral* e pelas técnicas do autor. E só podemos classificar como de Leonardo *as suas obras*, nunca as cópias ou outras interpretações.

Com as obras de Gil Vicente devia passar-se o mesmo! Mas para isso é necessário antes de tudo compreender as suas formas, *a forma de cada obra de arte*, e só a cada uma dessas formas – após restauradas sem danos sofridos – denominar, na sua encenada representação em palco, como obra de Gil Vicente. Tudo o resto serão apenas reescritas, recriações de outro autor, ou então cópias toscas, mal elaboradas, com insuficiente compreensão do original, que apenas desvirtuam os seus autores arrastando consigo o mestre. Divulgar e publicitar tais encenações toscas, tem contribuído muito como diria *o filósofo*, para manter ou afundar ainda mais *os olhos da alma na espécie de lodo bárbaro em que está atolada*.

Esta obra, como todos os outros autos, tem sofrido algum desprestígio proveniente de diversas leituras realizadas por especialistas estrangeiros *que nunca conseguiram perceber Gil Vicente* por alguma razão, ou por um desconhecimento das línguas e cultura ibérica, ou por desconhecimento do teatro, nomeadamente do teatro grego de Sófocles e Aristófanos, ou desconhecimento da *Poética* de Aristóteles, ou da filosofia de Platão, ou ainda pelo seu próprio afastamento do que foi o teatro. Autores, desde Moriz Rapp, I. S. Revah, Thomas R. Hart, Paul Teyssier, Stephen Reckert... Mas também Marcelino Menéndez Pelayo e outros...

Contudo, também isso se deve a que alguns dos especialistas portugueses, numa atitude provinciana, procuraram (e procuram) o suporte dos que consideram sempre mais iluminados, os estrangeiros. Em verdade é arrepiante e enganoso estudar por manuais de história da literatura portuguesa quando abrangem os séculos xvi e xvii, como há pouco tempo ficou bem demonstrado por Selma Pousão-Smith, com o seu excelente trabalho de investigação, a que deu o título *Rodrigues Lobo, os Vila Real e a estratégia da dissimulatio*, 2008 (1700 páginas, formato A4, letra condensada), edição da autora, claro, pois as instituições públicas, as fundações e as editoras em Portugal, tal como a “*comunicação social*” (que vem substituindo a cultura) andam afastadas da realidade e muito mais da cultura propriamente dita.

Nós estamos apenas tentando contribuir para o restauro das obras de Gil Vicente.

Contudo, sobre os conteúdos e o pensamento de Gil Vicente, devemos avançar para uma segunda leitura profunda, e mais completa, sobreposta a esta...

Faro, 5 de Junho de 2009.

Noémio Ramos