



Biblioteca Breve

SÉRIE LITERATURA

O PRIMITIVO TEATRO PORTUGUÊS

COMISSÃO CONSULTIVA

JACINTO DO PRADO COELHO
Prof. da Universidade de Lisboa

JOÃO DE FREITAS BRANCO
Historiador e crítico musical

JOSÉ-AUGUSTO FRANÇA
Prof. da Universidade Nova de Lisboa

DIRECTOR DA PUBLICAÇÃO
ÁLVARO SALEMA

LUIZ FRANCISCO REBELLO

O Primitivo
Teatro
Português



M.E.I.C.

SECRETARIA DE ESTADO DA INVESTIGAÇÃO CIENTÍFICA

Título

O Primitivo Teatro Português

Biblioteca Breve / Volume 5

Instituto de Cultura Portuguesa
Secretaria de Estado da Investigação Científica
Ministério da Educação e Investigação Científica

© ***Instituto de Cultura Portuguesa***

Direitos de tradução, reprodução e adaptação,
reservados para todos os países

1.ª edição — 1977

Composto e impresso

nas Oficinas Gráficas da Livraria Bertrand
Venda Nova — Amadora — Portugal

Maio de 1977

ÍNDICE

	Pág.
O Teatro é uma totalidade.....	6
Pré-história do teatro português.....	10
O sacro e o profano.....	18
Primeiras manifestações culturais: o «arremedilho».....	21
Representações litúrgicas	28
As «laudes» de André Dias	35
«Momos» e «entremezes» nas festividades régias	40
Reflexos teatrais no «Cancioneiro Geral»	54
Os entremezes de Henrique da Mota	59

Documentário Antológico

Jograis e trovadores	63
Teatro litúrgico	69
Os momos	74
«Cancioneiro Geral».....	99
BIBLIOGRAFIA.....	111

1. O TEATRO É UMA TOTALIDADE

É um erro, em que muitos incorrem ainda com frequência, conceber a história do teatro como um simples capítulo da história da literatura. As raízes desse erro remontam à antiguidade clássica, quando Aristóteles na sua *Poética* considerou o espectáculo a parte menos importante do teatro, «pois a tragédia subsiste inteiramente sem a representação e sem o jogo dos actores», concepção esta que os teorizadores da Renascença entronizaram em dogma absoluto. A partir do século XIX, este conceito, cada vez mais distanciado da prática do teatro, entrou em crise: ao defender a «livre circulação dos manuscritos pelos teatros», destinando-os «exclusivamente à representação», Hegel vibrou-lhe o primeiro golpe, a que vários outros se sucederiam, permitindo uma crescente emancipação da arte dramática mediante a colocação do acento tónico na noção de *espectáculo*. Rompendo com a tradição literária do teatro ocidental (ou, mais propriamente, com a teorização sedimentada a partir de uma leitura

unilateral desse teatro), o encenador inglês Gordon Craig cristalizou, numa fórmula que ficou célebre, inserida num texto datado de 1905, todo esse longo trabalho de revisão estética: «A arte do teatro não é a representação dos actores, nem a peça escrita pelo autor, nem a encenação, nem a dança; é, sim, constituída pelos diversos elementos que compõem o espectáculo – o gesto, que é a alma da representação; as palavras, que são o corpo da peça; as linhas e as cores, que são a própria existência do cenário; o ritmo, que é a essência da dança».

Assim, o teatro é uma totalidade, em que o texto – a componente literária – se não situa *antes* nem para *além* do espectáculo, mas no centro deste, núcleo de que irradiam os demais elementos integrantes dessa totalidade. Na verdade, a criação teatral não se esgota no acto puramente literário que lhe está na origem, pois as palavras escritas pelo autor (o «corpo da peça», dizia Craig) exigem a voz dos actores que hão-de murmurá-las ou gritá-las; as personagens a quem o autor atribui essas palavras requerem o corpo dos comediantes em que hão-de habitar; essas personagens, que ao serem concebidas pelo autor possuem apenas uma dimensão temporal, reclamam o espaço físico onde possam descrever a parábola da sua existência fictícia, mas nem por isso menos autêntica. Todos estes elementos – a palavra e a voz, a personagem e o gesto, o tempo dramático e o espaço cénico – coexistem virtualmente no texto, que em germe os contém, e é a encenação que os promove e projecta na sua dimensão exacta, ao mesmo tempo que possibilita o momento final e decisivo da criação teatral, que é o do encontro com o público ao qual se destina. Razões históricas

circunstanciais poderão levar, em determinados momentos, a privilegiar um ou outro destes factores; mas o que caracteriza as grandes épocas da história do teatro é a conjugação de todos eles, a conversão numa *unidade* sócio-cultural da totalidade estética que o teatro é.

Semelhante concepção da arte dramática não é contrariada pelo facto de as obras literárias que servem de suporte (outros dirão, talvez, de pretexto) ao espectáculo possuírem, como tais, a sua própria existência. *Os Persas* de Ésquilo, a *Antígona* de Sófocles, as *Barcas* de Gil Vicente, o *Hamlet* de Shakespeare, o *Tartufo* de Molière, a *Fedra* de Racine, o *Cid* de Corneille, a *Fuenteovejuna* de Lope de Vega, a *Hospedeira* de Goldoni, o *Lorenzaccio* de Musset, os *Espectros* de Ibsen, o *Cerejal* de Tchekov, as *Seis Personagens* de Pirandello, a *Mãe Coragem* de Brecht, são outros tantos textos literários que valem objectivamente por si mesmos; mas os seus autores, ao escreverem-nos, o que tinham em mente era a sua representação num palco, vivificados pela presença dos actores e pela participação do público. Nenhum destes textos gloriosos foi escrito para ficar imobilizado nas páginas de um livro, menos ainda na estante de uma biblioteca. O acidente, na sua vida, será a publicação, não a representação. Porque esta, mais do que aquela, fazia parte integrante da sua essência originária, era a meta final para que tendiam.

Não é, porém, só a materialização do texto sobre o palco – «a poesia que se levanta do livro e se torna humana», como dizia Lorca – que define a especificidade própria do teatro. O último ensaio de uma peça diante de uma plateia vazia é ainda a antecâmara do teatro... É indispensável que o

espectáculo atinja o público, que entre este e aquele se estabeleça uma correspondência – seja pelos canais da adesão emocional ou da reflexão crítica, da distanciação ou da participação. Mas o público não é uma entidade abstracta; a sua formação é condicionada pelas estruturas económicas e sociais de um lugar e um tempo determinados. O que leva, necessariamente, a equacionar o problema do teatro, se o quisermos abarcar na sua integralidade, fora das super-estruturas teatrais.

Qualquer estudo, pois, que se pretende empreender de uma dada época da história do teatro, terá de atender a estas duas coordenadas: terá de considerar o teatro dessa época como um fenómeno sócio-cultural, isto é, não como um facto puramente literário, nem desligado das circunstâncias materiais de produção que caracterizam o período estudado.

2. PRÉ-HISTÓRIA DO TEATRO PORTUGUÊS

Estas considerações preliminares ajudam-nos a desmontar a tese, que muitos manuais de história da nossa literatura ainda hoje acolhem e reproduzem, segundo a qual o teatro português teria nascido nos alvares do século XVI, com Gil Vicente, antes do qual não existiria. Assenta essa tese, por um lado, na rubrica anteposta pelo filho do poeta ao «monólogo do Vaqueiro» (nome por que ficou mais conhecido o *Auto da Visitação* com que abre a *Compilação de todas as obras de Gil Vicente*, editada em 1562, e que exactamente sessenta anos antes se representara nos paços reais de Lisboa, na noite de 7 para 8 de Junho): aí se diz, com efeito, ser essa não só «a primeira coisa que o autor fez», mas ainda «que em Portugal se representou», o que viria confirmar a rubrica final do mesmo auto, onde este é apresentado como «coisa nova em Portugal». Uma outra confirmação seria fornecida por umas trovas de Garcia de Resende, incluídas na *Miscelânea* (que se publicou em 1554), em que se alude às «representações/de estilo mui

eloquente,/de mui novas invenções,/e feitas por Gil Vicente» – o qual, acrescenta o compilador do *Cancioneiro Geral*, «foi o que inventou/isto cá, e o usou/com mais graça e mais doutrina». Por outro lado, o (prático) desconhecimento de textos dramáticos escritos anteriores à obra vicentina, parece corroborar esta prioridade atribuída ao autor das *Barbas*. Nenhum destes argumentos, porém, se apoia numa base científica séria e persuasiva, e qualquer deles oferece largamente o flanco à crítica.

Começemos pelo testemunho de Luís Vicente. Para além de um natural e compreensível desejo de valorizar a obra paterna, que só por si bastaria para induzir-nos a acolher com reserva os termos absolutos em que ele é formulado, tantas são as lacunas e inexactidões (sobretudo no que respeita à fixação da cronologia dos autos compilados) de que enferma a colectânea, que a mais elementar prudência nos leva a não aceitá-lo. O depoimento de Garcia de Resende (ainda que Teófilo Braga pretenda atribuí-lo a um «impulso malévol», o que se nos afigura uma gratuita suposição) teria já um outro peso, se o próprio Resende lhe não houvesse reduzido consideravelmente o alcance ao descrever, nas suas crónicas, diversas manifestações cortesias de natureza inequivocamente teatral, que precederam os autos de Gil Vicente e cujo espírito, como veremos, este assimilou; e, sobretudo, ao incluir no *Cancioneiro Geral* um grande número de composições que, vê-lo-emos também, daquela natureza participam.

Não menos falacioso é o argumento que se funda na ausência (meramente relativa aliás) de textos anteriores

aos primeiros autos vicentinos. Gaston Baty e René Chavance, na sua *Vida da Arte Teatral, das Origens aos Nossos Dias* (Paris, 1932), lembram muito judiciosamente que o facto de ter perdido a maior parte dos monumentos da literatura dramática francesa anterior ao século XV não significa que ela inexistisse, assim como ao longo hiato que se verifica no teatro espanhol entre o *Auto dos Reis Magos* (datado da segunda metade do século XII) e os esboços dramáticos de Gomez Manrique (século XV) também não pode atribuir-se igual significado. Mas há, noutras zonas da literatura pátria, exemplos afins, cuja meditação deveria induzir os que acreditam num teatro português nascido miraculosamente por geração espontânea a uma prudência maior no emprego de certos argumentos, como este a que vimos aludindo. Um desses exemplos é-nos fornecido por Fernão Lopes, o «pai da historiografia portuguesa», que teve no entanto vários predecessores (como ele próprio reconhece), muito embora as suas obras não hajam chegado até nós. O outro, mais eloquente ainda, diz respeito à Poesia, ou melhor, ao aparente silêncio da poesia portuguesa entre meados do século XIV e do século XV – silêncio que seria errado interpretar como oclusão momentânea do lirismo nacional: quando muito, a falta de textos (que não deve confundir-se com a sua inexistência, pois apenas significa desconhecermos-los actualmente) poderá imputar-se a uma crise de crescimento de uma poesia que começava a emancipar-se dos esquemas paralelísticos da tradição galega e demandava, sob o influxo do espírito renascente, novas formas e novos estilos. Quem se atreveria a concluir, dessa ausência de textos, que a voz da poesia portuguesa tivesse

emudecido durante um século, que durante um século houvesse estancado o veio do lirismo nacional? Eis porque se nos afigura revestir-se, neste sector como aliás de um modo geral em todos os capítulos da História da Literatura, de uma premente acuidade a severa advertência de Leo Spitzer aos teorizadores da cultura «para que não construam as suas falazes arquitecturas sobre a área movediça do estado momentâneo e transitório da sua informação histórica, em vez de o fazerem sobre factos permanentes da cultura».

É, precisamente, a consideração desses «factos permanentes da cultura» que nos leva a rejeitar a tese absurda de que, antes de Gil Vicente, o teatro fosse desconhecido em Portugal. Não se compreenderia com efeito, que as manifestações dramáticas características da Idade Média – tanto as de natureza religiosa como as profanas comuns a toda a Europa – como pode dizer-se que eram, não houvessem chegado ao extremo ocidental da península ibérica. Como aceitar, por exemplo, que, não obstante a interdependência das literaturas lusitana e espanhola (de que é expressivo testemunho o lirismo galaico-português dos nossos primeiros Cancioneiros), os ecos do teatro medieval castelhano não tivessem repercutido em Portugal? Como explicar que as ordens religiosas, de cujo seio os «mistérios» e as «moralidades» emergiram, separando-se gradualmente do ritual litúrgico, ao instalar-se em Portugal não trouxessem consigo esses fermentos de que germinou o teatro moderno? Como admitir que jograis e trovadores, nas suas peregrinações por terras lusitanas, não incluíssem no seu repertório a narração, dialogada e mimada, de episódios burlescos ou inspirados nas novelas de cavalaria, nos evangelhos e nos livros hagiográficos, que

tão grande popularidade alcançaram noutros países e que embrionariamente eram já teatro? Permeável a diversas influências culturais, que nomeadamente através do «caminho francês» conducente a Santiago de Compostela e dos trovadores oriundos da Provença lhe chegaram, como poderia a sociedade portuguesa manter-se refractária ao irresistível e impetuoso surto dramático medieval? E, alargando o âmbito da questão a um plano mais genérico: acaso será concebível que o instinto mimético, a natural propensão lúdica, a espontânea tendência imitativa, que se encontram na origem do teatro, durante os três séculos e meio que aproximadamente decorreram desde a fundação da nacionalidade à representação do primeiro auto vicentino, se não tivessem manifestado em Portugal?

A carência de textos escritos – e o carácter oral de todas as literaturas nos seus primórdios pode muito bem explicá-la, com especial adequação no que ao teatro se refere – está longe de constituir um óbice intransponível a que haja um teatro pré-vicentino. Aliás, esses textos existem, ainda que em número reduzido; e, sobretudo, a par deles possuímos documentos que nos dão indirectas, mas preciosas e irrecusáveis notícias de um teatro anterior a Gil Vicente, em cuja obra, transfigurados pelo seu génio poético, subsistem os principais elementos desse teatro.

De resto, e mesmo descontada a influência do drama pastoril castelhano de um Juan del Encina (a que também Garcia de Resende não deixava de referir-se nas suas trovas citadas), dificilmente se compreenderia que Gil Vicente, ou como ele qualquer outro autor isolado, pudesse fazer nascer «ex nihilo» um teatro. O perfeito acabamento estético da obra vicentina, a multiplicidade

de estruturas dramáticas que nela se combinam e em que se organiza, pressupõem necessariamente uma gestação anterior cuja inexistência o génio do seu autor, por maior que fosse (o que aliás não está em causa), era só por si insuficiente para justificar. Aceita-se que Gil Vicente haja dado uma forma e um conteúdo, um sentido e um estilo literários, a elementos rudimentares e até então dispersos; mas não se aceita, por cientificamente inverosímil, que 1502 – ano em que surge o *Monólogo do Vaqueiro* – seja o «ano zero» do teatro português. Por outras palavras: a obra dramática de Gil Vicente poderá, sim, representar aquele momento de uma evolução dialéctica em que a quantidade engendra uma nova qualidade.

Nem todos os nossos historiadores de literatura reconhecem, porém, esta evidência. Enquanto uns vêem em Gil Vicente «o representante mais eloquente do velho teatro moribundo em Portugal» (António José Saraiva) e nas suas obras «a crista triunfante de uma vaga, até então de pouca altura, mas que já vinha de longe, do coração da Idade Média» (Mário Martins), outros consideram a existência de um teatro pré-viceentino menos ainda que uma hipótese: «uma suposição gratuita» (Costa Pimpão). Todavia, já em fins do século passado, Teófilo Braga dedicava a introdução de cada um dos seus dois volumes sobre *Gil Vicente e as Origens do Teatro Nacional* e *Escola de Gil Vicente e Desenvolvimento do Teatro Nacional*, ambos publicados em 1898, ao rastreio de manifestações dramáticas anteriores à obra do poeta quinhentista, a que aliás dedicara, em 1870, o capítulo inicial do primeiro tomo da sua *História do Teatro Português*. O segundo daqueles volumes abre, significativamente, por estas palavras: «Os elementos

tradicionais e populares do teatro português a que Gil Vicente deu forma literária foram a primeira condição para a estabilidade da sua obra».

Semelhante diversidade de opiniões assenta no equívoco denunciado nas considerações pelas quais iniciámos o presente trabalho. Já na sua citada *Vida da Arte Teatral*, Baty e Chavance haviam chamado a atenção para as duas grandes correntes que, ao longo da evolução histórica do teatro, desenham a sua trajectória: uma, coincidente com as suas origens mais remotas, «concede toda a importância à representação, ao ritmo, à música, às linhas, às cores, isto é, ao actor e ao espectáculo: corresponde às representações mágicas ou litúrgicas dos povos primitivos, aos mistérios eleusinos, aos mimos da decadência romana, à commedia dell'arte, ao ballet, à ópera clássica, à pantomima dos funâmbulos»; a outra, posteriormente surgida, por sua vez «concede toda a importância ao texto e não admite os elementos espectaculares e mímicos senão como acessórios, reduzindo assim a arte dramática a um género literário». Ora o teatro, como vimos, resulta da convergência, da interpenetração destas duas correntes, que, longe de se oporem, uma à outra se completam; ele é, nos seus mais genuínos momentos, a resultante do equilíbrio conseguido entre um texto e a sua representação espectacular, a síntese dialéctica desses factores complementares. Aquele sem esta limitar-se-á a uma existência apenas virtual; esta sem aquele estará condenada a uma existência fruste. Assim, os que negam pura e simplesmente a improbabilidade de um teatro português anterior a Gil Vicente, fazem-no em nome da corrente que «reduz a arte dramática a um género literário», para repetir as palavras de Baty e Chavance.

Desprezando preconceituosamente o elemento espectacular, em nome de uma abstracta pureza literária que as grandes obras da dramaturgia universal repelem, aqueles que assim pensam, amarrados a uma estreita visão unilateral do teatro, acabam por ter de remeter-se a uma explicação ainda mais vaga, ainda mais gratuita, ainda mais abstracta, para radicar no autor da *Farsa de Inês Pereira* a fundação do nosso teatro: o génio de Gil Vicente.

Se pomos de parte uma tal explicação, cujo intrínseco romantismo bastaria para a tornar desde logo suspeita à moderna crítica literária, não é evidentemente por recusarmos a impetuosa genialidade do dramaturgo «que fazia os autos a el-rei» – como também a fermentação dramática que, em Inglaterra e pela mesma época, precedeu Shakespeare, ou Molière em França no século seguinte, em nada lhes diminui o génio incontestável. Mas a personalidade e a obra do criador do teatro nacional como categoria literária autónoma – e é aí que reside a verdadeira grandeza de Gil Vicente – não poderiam estruturar-se sem os gérmes dramáticos da nossa Idade Média, nem desenvolver-se sem as condições que a corte do Rei Venturoso lhes proporcionou. Com Gil Vicente, pois, o teatro português apenas abandona o estado larvar, embrionário, em que desde a fundação da nacionalidade até aos fins do século XV vegetava, para assumir enfim uma existência literária. Numa palavra: sai da sua pré-história para entrar na sua história propriamente dita.

3. O SACRO E O PROFANO

Assim como na antiguidade clássica o teatro nasceu do culto dionisiaco, assim também as origens do teatro moderno aparecem, por entre as brumas da Idade Média, confundidas com a ritologia cristã – embora nela se não esgotem. Os estudos magistrais de um Karl Young e de um Gustave Cohen estabeleceram definitivamente essa genealogia, que poderá surpreender na medida em que se recordem as perseguições sistemáticas, os contínuos ataques desencadeados pela Igreja contra os «cômicos» e o teatro. No ano de 1207 (para não falar já de proscricções e anátemas anteriores, como aqueles que em 314 o Concílio de Arles fez desabar sobre jograis, saltimbancos e actores) o Papa Inocência III proibia, no interior dos templos, todas as manifestações que não se revestissem de um carácter estritamente litúrgico. No mesmo século, em Espanha, a «Lei das Sete Partidas» de Afonso X, o Sábio – que reinou de 1252 a 1284 – do mesmo passo que vedava aos clérigos fazerem «jogos de escárneo», assistirem a eles ou consentirem que se fizessem nas igrejas,

autorizava a representação do «nascimento de Nosso Senhor Jesus Cristo, em que se mostra como o anjo veio aos pastores e lhes disse como era Jesus Cristo nascido; e outrossim de como os três reis magos o vieram adorar; e da sua ressurreição, que mostra como foi crucificado e ressurgiu ao terceiro dia: tais coisas como estas, que movem o homem a fazer bem e a haver devoção na fé, podem fazê-las, mas devem fazê-las compostamente e com grande devoção». Daqui resulta que a condenação dos «*theatrales ludi*» se não estendia à evocação dramática – ou, mais propriamente, para-dramática – dos dois grandes mistérios da cristandade: a Encarnação e a Ressurreição. Ora, conhecidas as relações existentes entre a corte do monarca castelhano, que foi sogro de D. Afonso III e avô de D. Dinis, e a portuguesa, ambas as quais serviram de berço à poesia trovadoresca, de estranhar seria que tais representações não tivessem lugar também nas catedrais e nos mosteiros lusitanos, e, seguindo a evolução natural do drama litúrgico medievo, do altar-mor não transitassem para o adro e deste para a praça pública, até se autonomizarem por completo.

Foi, de resto, a interdição de jogos profanos no interior dos templos, aliada ao declínio do primado espiritual da Igreja, que deu causa à secularização do teatro, o qual, liberto dos formalismos rituais, assumiu uma feição predominantemente popular, de harmonia com as exigências do novo público iletrado a que passou a dirigir-se. Assim começou, por um fenómeno de cissiparidade frequente na história das literaturas, a estabelecer-se uma separação entre o drama hierático e o drama laico – aquele circunscrito às cerimónias eclesiásticas, confundido com o culto, este tomando de início como pretexto festividades religiosas mas a breve

trecho afastando-se delas, quer pela sua forma, quer pelo seu espírito. Se às manifestações de um e de outro acrescentarmos as de um teatro áulico (ou aristocrático, como alguns historiadores preferem chamar-lhe), radicado na corte e destinado por via de regra a comemorar e ilustrar acontecimentos festivos, teremos enunciado as várias faces do triedro sob que o teatro medieval se nos apresenta. Nem sempre essas três faces se mostrarão rigorosamente extremadas, antes se interpenetram as mais das vezes: o drama profano não esquece facilmente as suas origens sagradas, e as representações áulicas mantêm estreitos pontos de contacto com as duas outras. Assim também, como iremos ver, aconteceria entre nós.

4. PRIMEIRAS MANIFESTAÇÕES TEATRAIS: O «ARREMEDILO»

O testemunho mais antigo que se conhece de manifestações teatrais na Idade Média portuguesa transporta-nos quase aos primórdios da nacionalidade: ao ano de 1193, para maior exactidão. Trata-se de uma carta (que se conserva na Torre do Tombo), datada do mês de Agosto desse ano, confirmativa de uma doação feita pelo rei D. Sancho I da propriedade de umas terras em Canelas, lugar da freguesia de Poiães do Douro, ao jogral Bonamis e a seu irmão Acompaniado, em paga de um «arremedilho» que estes haviam representado na sua corte; esta doação foi confirmada em 1222 por D. Afonso II a Bonamis e aos herdeiros de Acompaniado, entretanto falecido. Diz, textualmente, esse documento, transcrito por Sousa Viterbo no seu *Elucidário*: «*Nos mimi supranominati debemus Domino Nostro Regi pro reboratione unum arremidilum*».

Seria assim o arremedilho a célula originária do teatro português, a partir da qual se formou – no dizer de Teófilo Braga – «o fio da tradição dramática» entre nós,

juízo praticamente adoptado por todos os estudiosos, com a excepção única de Luciana Stegagno Picchio, que o não aceita como um género dramático português específico, equiparando-o às imitações jogralescas, comuns a toda a Europa medieval. O que, porém, não invalida a sua natureza virtualmente dramática, a que a origem jogralesca não constitui obstáculo. Muito pelo contrário: os jograis ou segréis, que prolongam a tradição dos antigos mimos e histriões, foram, na Idade Média, e até que a invenção da imprensa e a difusão do livro reduzissem a esfera da sua actividade, tornando-lhes praticamente inútil a função, os agentes divulgadores da literatura oral, falada e cantada, o que os obrigava a serem, antes de mais nada, *actores*. «O jogral – escreve Menéndez Pidal – conta as suas histórias pensando sempre no auditório que tem na sua frente, ao qual muitas vezes se dirige expressamente». Nele se confundem, pois, o autor e o actor: e tanto o vemos recitando e cantando, com o auxílio da pantomima, da dança e do diálogo, para as tornar mais convincentes, as histórias e fábulas do seu extenso repertório – em que se misturavam antigas lendas, sátiras e epigramas sobre acontecimentos ou personagens actuais, narrativas de peregrinos regressados de Jerusalém, vidas de santos e de heróis, cantares de amor e gestas de cavalaria – nas festas populares como nas cerimónias religiosas ou ainda perante os senhores feudais nos seus castelos e o monarca no seu palácio. É, de resto, com os jograis que melhor se patenteia a fluidez, a indeterminação de fronteiras entre as diversas manifestações dramáticas medievais, cujo sincretismo a obra de Gil Vicente (e, até, alguns dos seus autos isoladamente considerados: pense-

se nas *Barcas*, por exemplo, ou no Auto da Feira) de maneira tão flagrante ilustra.

A própria etimologia da palavra «arremedilho» insinua que se trataria de uma representação elementar em que a declamação e a mímica se combinavam para tornar mais atraente e persuasiva a fábula contada pelos jograis ao seu auditório popular ou cortês: «como que a iluminura animada das novelas ou das canções épicas da Idade Média», na definição expressiva de Oscar de Pratt. *Remedadores*, com efeito, se chamavam no reinado de Afonso X de Castela (di-lo uma declaração do trovador Guiraut Riquier, de 1275, que os aproximava dos «contrafazedores» provençais), os jograis especializados na arte de imitar; e uma das *Cantigas de Santa Maria*, do Rei Sábio, conta a história de «um jogral que quis remedar como seja a imagem de Santa Maria, e torceu-se-lhe a boca e o braço». Num dos versos dessa mesma cantiga depara-se-nos o termo «remedilho», que Menéndez Pidal define como sendo «o espectáculo que dava o remedador». Parece, assim, não haver dúvidas de que estamos perante uma verdadeira manifestação dramática, embora incipiente e rudimentar; e tanto que, em pleno século XVI, o autor da anónima *Obra da Geração Humana* (Gil Vicente?), na cena introdutória, e Chiado (no *Auto da Natural Invenção*) designam por «arremed(i)ação» uma modalidade cénica que, na obra do último, se dá também como sinónimo de comédia, representação, auto ou prática.

Foi nos séculos XIII e XIV, e sobretudo nos reinados de D. Afonso III (1248-1279) e seu filho D. Dinis (1279-1325), que a poesia jogralesca viveu entre nós o período mais florescente. Apesar de o regimento da casa real, de 1250, proibir que houvesse mais de três jograis

na corte ou jogralesas (denominadas «soldadeiras») que não viessem de passagem ou se demorassem mais de três dias, a verdade é que em nenhuma outra época tão grande número de jograis e trovadores deverá ter-se reunido na corte portuguesa – o que autoriza a concluir que as representações de arremedilhos fossem, então, frequentes. Não era, de certo, infundadamente que o jogral João Airas, de Santiago, numa das suas cantigas, aludia às «ricas e nobres Cortes que faz el-rei». (Convém esclarecer que o trovador se distingue do jogral por uma condição social e um grau de cultura mais elevados, e está para ele como, na antiguidade clássica, o aedo ou rapsodo relativamente ao mimo e ao histrião. Mas esta distinção, que aliás aparece glosada em várias «cantigas de escárneo e mal-dizer», é por via de regra mais teórica do que prática.)

Abundam, aliás, nos *Cancioneiros* dos séculos XIII (Ajuda) e XIV (Vaticana e Biblioteca Nacional) as composições poéticas de esquema dialógico, ou *tenções*, que um breve tratado de versificação, anexo ao último dos citados Cancioneiros, assim define: «Outras cantigas fazem os trovadores que chamam tenções, porque são feitas por maneira de razão que um haja contra outro, em que diga aquilo que por bem tiver na prima cobra (isto é, copla) e o outro responda-lhe na outra dizendo o contrário. Estas se podem fazer de amor, ou de amigo, ou de escárneo, ou de mal-dizer». Poderiam multiplicar-se exemplos de tais composições, desde as cantigas de trovadores e jograis como Pedro Meogo, Bernaldo de Bonaval, Paio Gomes Charinho, Fernando Esguio, Lourenço, o próprio rei D. Dinis, que tomam a forma dum diálogo com o namorado, a mãe, a amiga confidente, às polémicas em verso que aqueles entre si

travaram, com a questão do «Guarecer por trovar» em que intervieram o jogral Lourenço, João Garcia de Guilhade, João de Aboim, João Soares Coelho e João Vasques. A sua estrutura subsiste no *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende (a querela do «Cuidar e Suspirar», o processo de Vasco Abul em que interveio Gil Vicente, a porfia entre o conde de Vimioso e Aires Teles sobre a questão de «desejar e bem-querer») e nas éclogas de um Sá de Miranda, de um Bernardim Ribeiro ou de um Rodrigues Lobo; seria, no entanto, excessivo qualificar, por essa razão apenas, de dramáticas tais composições. O que, todavia, as aproxima do teatro é o facto – claramente testemunhado pelas iluminuras que ornaram o *Cancioneiro da Ajuda*, nas quais se vêem músicos, cantores e bailarinas – de elas serem representadas, de a tenuíssima acção que nelas se contém (e que justifica ter Vitorino Nemésio descrito a cantiga de amigo como «um pequeno *drama* lírico, de amor depurado e profundo, nascido da vida caseira e criado no longo apartamento») ser «arremedada» por jograis e jogralesas ou «soldadeiras». Outro vínculo há, porém, ainda a relacionar a poesia trovadoresca com a literatura dramática ulterior: é nas cantigas de escárneo e mal-dizer que, pela primeira vez, aparece o tipo do fidalgo arruinado e jactancioso que, mais tarde, um Gil Vicente e um Francisco Manuel de Melo haviam de submeter à sua impiedosa lupa satírica.

Com a descoberta da imprensa e a difusão do livro, a esfera de acção dos jograis vai-se reduzindo progressivamente, e o arremedilho entra numa fase de acentuado declínio, de que é sintomática prova a abolição do privilégio de foro especial, decretada pelas Ordenações Afonsinas de 1446 para os «jograis,

trejeitadores ou truões e goliardos». Todavia, a actividade destes últimos – cujos «sermões burlescos», tão frequentes em toda a Europa medieval, ostentam uma profunda analogia com os arremedilhos – subsiste para além daquela data, como se evidencia por vários documentos posteriores: uma carta de perdão do rei D. João II, datada de 1482, que alude a um «escolar em artes, morador em Setúbal», de nome Rodrigo Alves, que «pregava como italiano e remedava judeus em maneira de capelão e rabi, e dizia: *dá-lhe, dá-lhe*, e que respondia o juiz e tabeliães e alcaide em som de missa, e que dizia uma paixão de um frade e de uma freira, e um veredignum de um clérigo que roubaram em um caminho, e se acabava em uma voz: *bebamus*, tudo cantado por som de missa»; um alvará do mesmo soberano, de 1492, relativo a um «biscainho judeu», Jacob Cofem, morador em Silves, que com outros judeus foi preso «por se dizer contra eles que pela Páscoa fizeram jogos com diabos e gadanhos, e andavam após um que andava vestido como mulher, dizendo-lhe doestos e fazendo tudo em desprezo da nossa santa fé»; um poema satírico de Álvaro de Brito Pestana, incluído no *Cancioneiro* de Resende (que poderá datar-se de 1480), em que se faz referência aos estudantes pregadores/(que) metem Santas Escrituras/em sermões/derivados em amores/(e) fazem de falsas figuras/ tentações»; e uma constituição do bispado da Guarda, de 1500, em que se condena o «abominável costume» praticado em algumas festas do ano, assim como em dia de Santo Estêvão», de se fazerem «imperadores e reis e rainhas e irem-se com eles às igrejas levando consigo jograis, os quais mandam pôr e põem no púlpito da igreja, donde dizem muitas

desonestidades e abominações». Em diversos passos da obra de Gil Vicente se deparam igualmente vestígios desta herança, seja no *Pranto de Maria Parda* (que é a contrafacção burlesca dos «Planctus» litúrgicos do ciclo pascal, seja nas paráfrases cómicas do «Pater Noster» incluídas nas farsas do *Velho da Horta* e do *Clérigo da Beira* (e, nesta última, também a da «Salve Regina»), seja nos prólogos da *Exortação da Guerra* e do *Auto de Mofina Mendes*, seja, enfim, no sermão que sobre o tema «Amor vincit omnia» um frade vindo do inferno prega no *Auto das Fadas*. É, pois, com o génio de Gil Vicente que se opera a mutação qualitativa do arremedilho em verdadeira e autêntica criação dramática.

5. REPRESENTAÇÕES LITÚRGICAS

Mas é sobretudo a partir dos textos conciliares, e nomeadamente das constituições sinodais, que se infere, ainda que por via indirecta, a existência entre nós, do século XIII em diante, de manifestações teatrais em conexão directa com a liturgia do rito católico.

Nos estatutos que D. Frei Telo, arcebispo de Braga, promulgou em 1281, adverte-se solenemente o clero de que não deverá ter contactos com «jograis, mimos e histriões» – o que prova, *a contrario*, a existência de representações relacionadas com actos do culto nas quais se introduziriam elementos profanos, pois «os sínodos não legislavam para situações irreais», como observa judiciosamente Mário Martins. No entanto, apesar da proibição ordenada, tudo leva a crer que tais representações continuaram a fazer-se, uma vez que documentos conciliares posteriores reiteradamente a decretaram. Assim, no limiar do século XV, uma das constituições do arcebispo de Lisboa, D. João Esteves da Azambuja (entre 1402 e 1414), determinava que «não cantassem, nem dançassem, nem bailassem, nem trebelhassem nos mosteiros e igrejas cantos, danças e trebelhos deshonestos»; esta interdição era exclusiva das cerimónias religiosas, pois as Ordenações Afonsinas de 1446 obrigavam as comunas judaicas a concorrer com «danças, guinolas e trebelhos» às recepções reais que se efectuassem em qualquer cidade. Em 1436 o rei D. Duarte, exprobrando os que em igrejas, mosteiros, oratórios e ermidas com «jogos e tangeres e cantigas (...) turvavam o officio divino e as orações de alguns bons cristãos» e «faziam vigílias e romagens aos ditos lugares e dormiam neles e por instigação diabólica assim

de dia como de noite tresmudavam as orações que haviam de fazer a Deus em blasfémias, cantigas e *autos*, impunha-lhes que, futuramente, cumprissem as suas devoções «sem fazer outros jogos nem cantares nem tangeres que a Deus não fossem prazentes» (isto é, aprazíveis). Retenha-se, da transcrição que precede, pelo seu particular interesse, a referência explícita – exactamente cem anos antes da morte de Gil Vicente, e a cerca de trinta do ano provável do seu nascimento – aos «autos» como categoria dramática preexistente à obra vicentina, e já então largamente divulgada, pois de outro modo não se justificaria aquela referência. Aliás, um dos poetas do *Cancioneiro Geral*, Duarte de Brito, evoca os «autos» apresentados «nas festas da Imperatriz» – ou seja, durante as cerimónias do casamento da Infanta D. Leonor com Frederico III, Imperador da Alemanha, que tiveram lugar em 1451, e a que mais adiante teremos ocasião de aludir.

Censura idêntica à que formulara D. Duarte – o que só vem demonstrar a permanência de um género dramático longamente enraizado nos usos e costumes populares e que neles persistiria através dos séculos – ressurgiu nas constituições decretadas pelo arcebispo bracarense D. Luís Pires, por ocasião do sínodo celebrado em 1477 na catedral do Porto. Mas aí, ao lado da proibição oficial de tais práticas – havidas por desonestas – depara-se-nos já uma alusão directa, permissiva, às representações litúrgicas, cuja importância é desnecessário encarecer. Efectivamente, depois de se «defender» (proibir) que tanto os homens como as mulheres e os eclesiásticos como os seculares «que por cumprir sua devoção quiserem ter vigília em alguma igreja ou mosteiro, capela ou ermida» façam, consintam

ou dêem lugar a que aí se façam «jogos, *momos*, cantigas nem bailes, nem se vistam homens em vestiduras de mulheres, nem mulheres em vestiduras de homens, nem tanjam sinos nem campanas, nem órgãos nem alaúdes, guitarras, violas, pandeiros, nem outro nenhum instrumento» ou que na procissão do Corpo de Deus se façam «jogos nem representações», estipula-se, para a «festa e noite de Natal», que «não cantem chanceletas nem outras cantigas algumas, nem façam jogos no coro na igreja, *salvo se for alguma boa e devota representação como é a do Presépio ou dos reis magos, ou de outras semelhantes a elas*, as quais façam com toda a honestidade e devoção e sem riso nem outra turvação».

Proscreviam-se, pois, além das cantigas e danças, os «momos» (que por aqui se vê não serem divertimentos de natureza exclusivamente cortês) e os jogos profanos, ou seja, a intromissão de episódios burlescos, susceptíveis de provocar o riso e perturbar os fiéis, no cerimonial litúrgico – costume que iria generalizar-se nos autos «de devoção» do século XVI, em que são frequentes os intermédios cómicos, desligados as mais das vezes da linha dorsal da acção, como o episódio de Mofina Mendes no auto homónimo de Gil Vicente, o processo do roubo dos frangos no *Auto de S. Vicente*, de Afonso Álvares, ou a cena das recriminações de Brancanes contra o marido João Pires no *Auto de Santo António*, do mesmo autor. Mas em contrapartida autorizava-se, em termos expressos, a representação de cenas alusivas do ciclo natalício – o nascimento de Cristo, a adoração dos Magos e «outras semelhantes», entre as quais seguramente se incluiria a anunciação aos pastores. Seguramente, dizemos – porque o testemunho mais antigo que possuímos de um drama litúrgico na

nossa Idade Média é constituído por um breve diálogo, em latim, com os pastores acerca da natividade de Cristo, descoberto pela musicóloga francesa Solange Corbin num breviário do século XIV, procedente do mosteiro de Santa Cruz de Coimbra. «*Pastores, dizei o que visteis e anunciai o nascimento do Senhor*» (traduzimos) – entoava o oficiante, dirigindo-se aos pastores, os quais lhe respondiam: «*Vimos o menino envolvido em panos, e um coro de anjos louvando o Salvador*». Em seguida cantava-se o salmo *Laudate Dominum* e o hino *A solis hortus*, e a cerimónia prosseguia. É pouco, sem dúvida. Mas a personificação dos pastores, implícita no texto, que a exige, e o esboço de diálogo travado, anunciam já o teatro – e constituem o primeiro elo conhecido de uma tradição que, dois séculos depois, iria culminar nos autos vicentinos, «endereçados às matinas do Natal». Dessa tradição – que Gil Vicente não podia ignorar, e de que a sua obra é tributária pelo menos tanto quanto das éclogas castelhanas de Juan del Encina e de Lucas Fernandez – nos fala uma carta que Ochoa de Ysássaga, embaixador dos reis católicos na corte portuguesa, a estes dirigiu em 25 de Dezembro de 1500, descrevendo minuciosamente os «momos» representados no dia de Natal: aí se diz que, na véspera desse dia, o rei e a rainha (D. Manuel e D. Maria de Castela, que pouco tempo antes se haviam consorciado) «ouviram as matinas solenemente, com órgãos, chançonetas e pastores, que na devida altura entraram na capela dançando e cantando *gloria in excelsis Deo...*»

Mas o mistério da Encarnação tem, na simbologia cristã, a sua contrapartida no mistério da Ressurreição, um e outro correspondentes aos mitos pagãos do solstício de Inverno e do equinócio da Primavera. Ao

Officium Pastorum sucede, assim, no plano da liturgia para-dramática, a *Visitatio Sepulchri*: em ambos a pergunta «*Quem quaeritis?*» – dirigida no primeiro caso aos pastores que o anjo guiava até ao presépio, no segundo aos peregrinos que demandavam o túmulo de Jesus – engendra um diálogo através do qual já o teatro se insinua. À semelhança, porém, do que vimos acontecer no tocante ao ciclo natalício, escasseiam entre nós os textos comprovativos de representações litúrgicas relacionadas com o ciclo pascal. Todavia, é inegável a existência de tais representações, que faziam parte integrante das procissões solenes realizadas por ocasião das festas do Corpo de Deus.

Remontam ao tempo do reinado de D. João I (1385-1433) as mais antigas notícias que nos chegaram dessas procissões, cuja popularidade vários documentos coevos atestam. Nelas tomavam parte, além das autoridades eclesiásticas e civis, representantes das corporações, mesteres e ofícios artesanais, que tinham a seu cargo personificar – mediante caracterização e indumentária apropriadas – diversas figuras bíblicas ou simplesmente alegóricas: santos e apóstolos, com os respectivos instrumentos emblemáticos (S. Pedro e a chave, S. Paulo e a espada, S. Tiago e o bordão, a cabaça e o sombreiro de peregrino, S. Bartolomeu e o cutelo, S. Filipe e a cruz, S. Tomé e um punhal, S. João Evangelista uma tábua pintada e uma palma), anjos «vestidos de alvas, cintos e amitos com as suas caras e diademas», diabos «vestidos de saia preta e com caraça». Que entre essas personagens se desenvolvessem pequenos episódios teatrais, breves cenas dramáticas, esboços de autos, parece fora de dúvida: no *Regimento dos sacristães-mores do Mosteiro de Alcobaça*, após a descrição das festas do

«CorpusChristi» celebradas nessa vila em 1435, alude-se a «outros jogos muitos que aí há, que não são aqui escritos porque se mudam cada um ano». A natureza dramática – tendencialmente dramática, está claro – desses «jogos» é confirmada pelas constituições sinodais de 1477, a que já fizemos referência, em que se proíbe aos leigos que «na procissão que se faz no dia e festa do Corpo e Sangue de Nosso Senhor Jesus Cristo» façam «tais jogos nem *representações* que sejam maus ou de que se siga deshonestidade, riso ou turvação» – isto porque «em alguns lugares deste arcebispado (...) os beneficiados ou sacristães das igrejas ou mosteiros muitas vezes emprestam as vestiduras sagradas para os jogos e tangedores e para *outras representações* que os concelhos ordenam nas ditas procissões». (É curioso acrescentar que D. João II, por uma carta de 1482, mandou comemorar o aniversário da batalha do Toro «com toda a solenidade e cerimónia, ofícios e jogos, assim tão cumpridamente como se costuma fazer em dia de Corpo de Deus», acompanhando essa carta de um Regimento que evidenciava o carácter potencialmente dramático dessas manifestações – que em 1486 mandou aplicar aos festejos da proclamação honorífica do Duque de Stuxe e em 1487 às comemorações da tomada de Málaga aos mouros.) Aquela interdição do empréstimo de «vestiduras sagradas», de «ornamentos e cousas da igreja», imposta pelas constituições de D. Luís Pires, entendia-se, porém, apenas – como nos revela uma constituição do bispado de Coimbra, publicada em 1521 – para os «jogos e autos seculares», mas não «para as *representações que se fazem nas igrejas ou procissões solenes* como em dia de Corpo de Deus ou outros actos semelhantes que se fazem em louvor de Deus». E em

termos ainda mais explícitos, o bispo do Porto consentia, em 1538 – de certo coagido pela força de uma tradição que ainda hoje perdura em várias localidades nortenhas, sobretudo na província de Trás-os-Montes – que «ao passar a procissão pela rua nova se fizesse um *auto* de alguma história devota», desde que se observasse a devida compostura («estando todos em pé sem barretes diante do sacramento»). A acção negativa da Inquisição, que entre nós se estabeleceu dois anos antes, viria, porém, travar esta tendência para uma aproximação maior entre a Igreja e o Teatro: em 1565 o arcebispo de Évora D. João de Mello opunha-se a que, mesmo «em vigílias de Santos ou de alguma festa», se fizessem representações «ainda que sejam da Paixão de Nossa Senhor Jesus Cristo, ou da sua Ressurreição, ou Nascimento».

Também não desconheceria Gil Vicente esta tradição, à qual pagou aliás o seu tributo, embora limitado: no póstico da sua obra, o *Auto de S. Martinho*, que data de 1504, permite-nos afirmá-lo, pois – diz a rubrica inicial – «foi representado à mui caridosa e devota Senhora a Rainha D. Leonor na Igreja das Caldas, na procissão do Corpus Christi». Será este, assim, mais um argumento a opor aos que se obstinam em negar quaisquer antecedentes a essa obra.

6. AS «LAUDES» DE ANDRÉ DIAS

Contudo, outros testemunhos ainda existem de cerimónias litúrgicas do ciclo pascal que interferem com o teatro. Se apenas em um missal bracarense de 1558 se nos depara o texto dialogado de uma *Depositio Christi*, certo é que tal cerimónia há mais de um século era conhecida entre nós, como se depreende de uma alusão que o rei D. Duarte lhe faz no *Leal Conselheiro* (capítulo 97) e permite confirmá-lo o remate do *Auto da Alma* vicentino, representado nos Paços da Ribeira, em Lisboa, na noite de endoenças do ano de 1518. E haverá também que retroceder à primeira metade do século XV para encontrar vestígios directos de uma das composições dramáticas mais frequentes na liturgia medieval: o *Planctus*, ou Pranto de Nossa Senhora, que, dotado inicialmente de autonomia, passou mais tarde a integrar-se nos «mistérios» sobre a Paixão de Cristo.

Um monge beneditino, que foi abade do mosteiro de Santo André de Rendufe, na diocese de Braga, e em 1408 o Papa Gregório II sagrou bispo, escreveu, pouco antes da sua morte, um cancionero, oferecido aos

membros da Confraria do Bom Jesus (que fundara em S. Domingos de Lisboa, no ano de 1432), cujo ardente, por vezes ingénuo, misticismo não desdenha recorrer eventualmente à forma dramática para se exprimir. Intitula-se o livro, que data de 1435, *Laudes e cantigas espirituais e orações contemplativas do muito santo e bom Deus Jesus, Rei dos Céus e da terra, e da muito alta e gloriosa sua madre, sempre virgem santa Maria*; e é seu autor André Dias, bispo de Mégara e de Ajácio (1348-1437?), que usou também os nomes de André Hispano, André Escobar e André de Rendufe. Escritas em língua vulgar para serem cantadas «em altas vozes» no decurso de cerimónias religiosas, «com órgãos e trompas, com alaúdes e outros instrumentos» e acompanhamento de danças, circula nas «laudes» e cantigas de André Dias – mau grado a sua expressão literária tosca e embotada, o seu ritmo negligente, as suas rimas fáceis – «uma inspiração abundante e pletórica, que transborda para lá das paredes do claustro e se espalha no mundo rumorejante do ar livre, apela para os sentimentos comuns, para a alegria vital que se expande no canto e na dança», conforme justamente observa António José Saraiva. Por aí já se aproximam elas do teatro, de cujas origens o canto e a dança, com instintivas manifestações de uma exaltação sagrada, são indissociáveis. Mas é sobretudo quando abandonam a estrutura monológica e assumem a forma dialogal que a sua paradramaticidade aflora, de modo particularmente sensível nas composições inspiradas no tema da Paixão de Cristo. A angústia, o desespero, a dor de Maria ao ver o filho torturado e crucificado deixam de ser narrados e passam, então, a exprimir-se em discurso directo: são, propriamente,

representados. Assim se efectua o trânsito da poesia lírica para a poesia dramática.

Os anos que André Dias viveu na Itália (as *Laudes e cantigas espirituais* foram escritas e publicadas em Florença) tê-lo-ão familiarizado com as «laudi» que, na viragem do século XIII, para o século XIV, o frade franciscano Jacopone da Todi compôs e abriram caminho às «sacras representações», tão frequentes neste último século e no seguinte. O prelado português escreveu diversas paráfrases da mais célebre dessas «laudi»: a *Lauda da Crucificação* ou (como é geralmente conhecida) *Pranto de Nossa Senhora* – sem, no entanto, igualar a extraordinária vibração dramática do modelo original. Algumas de tais paráfrases – a «Oração e lauda da morte e paixão do bom Jesus», o «Pranto da Virgem Santa Maria na morte e paixão do bom Jesus», a «Prosa e lauda da Paixão» – são ainda apenas um monólogo; mas outras, como o «Pranto breve que fazia Santa Maria, da morte de Jesus Cristo», inserem-se já num esquema dialogado, rudimentar sem dúvida, que numas trovas evocativas das «Horas da Paixão e da Cruz» se alarga a diversas personagens (Maria Madalena, Nossa Senhora, Cristo, Judas e os judeus). Também o tema do Peregrino – a aparição de Cristo aos discípulos, após a ressurreição – fornece ao autor das *Laudes* matéria-prima para um breve esboço dramático.

Não custa admitir que o apelo de André Dias para que os seus «cantares, hinos, prosas e laudes» fossem «em altas vozes cantados, bailados, dançados, orados e tangidos» tivesse sido escutado pelos membros da Confraria do Bom Jesus, aos quais se dirigia. A sua virtual teatralidade encontraria, assim, a mais persuasiva confirmação. Por outro lado, não é difícil estabelecer

um nexu entre as «laudes» de André Dias e os autos de inspiração religiosa dos nossos autores dramáticos de Quinhentos. As «loas de Santos» compostas por aquele estarão, juntamente com a *Legenda Aurea* de Jacob Voragine, na origem dos autos hagiográficos de Afonso Álvares, Baltasar Dias ou Fernão Mendes; e o único auto desse tipo que Gil Vicente escreveu (o *Auto de S. Martinho*) põe em cena um episódio evocado por André Dias numa das suas trovas. E se é certo que o tema da Paixão só incidentalmente – e indirectamente – ocorre na obra vicentina (haja em vista o *Diálogo sobre a Ressurreição*, o final do *Auto da Alma* ou o do *Breve Sumário da História de Deus*), e que o único Pranto que nela figura é o de Maria Parda, contrafacção burlesca do *Planctus* mariano, cujas origens há que buscar aliás noutra zona de influências (que foi, como já dissemos, a dos goliardos), em contrapartida o *Pranto de Nossa Senhora*, de Frei António de Portalegre (1547) e os *Autos da Paixão* de Baltasar Dias (que se perdeu) e do Padre Francisco Vaz (1559) atestam a continuidade de uma tradição que outras fontes documentais comprovam. Poderia, ainda, sugerir-se um paralelismo entre os temas do Peregrino, versado por André Dias, e do Samaritano, que Gil Vicente teria dramatizado na *Obra da Geração Humana* (anonimamente publicada). Aliás, um sentimento comum inspira a obra de ambos, sentimento que radica no espírito franciscano que tão pronunciadamente numa e noutra se manifesta, e que levou Eugénio Asensio, a qualificar de «laude» o *Auto dos Quadros Tempos* vicentino. Talvez Gil Vicente e os autores da sua época não conhecessem as «laudes» de André Dias. Nem por isso deixam elas de constituir um antecedente que importa, como tal, considerar e que,

atenta a penúria da literatura dramática pré-vicentina,
seria absurdo desprezar.

7. «MOMOS» E «ENTREMEZES» NAS FESTIVIDADES RÉGIAS

Todas as manifestações teatrais – ou, mais rigorosamente, para-teatrais – que até aqui evocámos, profanas ou religiosas, situam-se numa esfera, demarcada pelas suas próprias origens, mais popular do que aristocrática, ainda que por vezes (como no caso dos arremedilhos jogralescos) a corte pudesse ser o lugar da sua apresentação. De uma outra categoria dramática, que assumiu uma importância crescente nos cem anos que precederam a aparição de Gil Vicente, iremos agora falar: os *momos*, divertimentos cortesês por excelência em que tomavam parte fidalgos, pajens e até o próprio monarca, encenados por ocasião de festividades régias e que extraíam os seus temas do cancionero ou, mais frequentemente, das novelas de cavalaria, cujos episódios e personagens transpunham em termos cénicos mediante uma acção mimada, dançada e eventualmente recitada. Contudo, o seu carácter predominantemente aristocrático não impedia o povo de a eles, por vezes, assistir, como sucedeu em 1451 e

1490, nas festas comemorativas do casamento da Infanta D. Leonor com o Imperador Frederico III da Alemanha, e do Príncipe D. Afonso com D. Isabel de Castela.

Antes de prosseguirmos, dois esclarecimentos se impõem. O primeiro é de ordem terminológica: a palavra «momo» usa-se para designar, indiferentemente, tanto a própria representação, o próprio espectáculo em si, como as personagens mascaradas que nesse espectáculo participavam e os trajes e máscaras por elas envergados. É nesta última acepção, mais próxima sem dúvida do seu primitivo significado, que o vocábulo surge entre nós pela primeira vez, citado (em 1256) no testamento da Infanta D. Mafalda, filha de Sancho I, que lega a seu irmão D. Pedro um «momum quadratum»; e que, século e meio depois, Gomes Eanes de Zurara o emprega na *Crónica da Tomada de Ceuta* (capítulo 23), ao relatar que no ano de 1413 «mandou o Infante (D. Henrique) a Lisboa e ao Porto por panos de sirgo e lã, e bordadores e alfaiates, para fazerem suas livrés e *momos*, segundo por sua festa realmente pertencia». É inegável que se tratava, neste caso, de um adereço destinado a utilizar-se num divertimento cortês. Na acepção de personagem mascarada, o termo aparece por exemplo numas trovas do *Cancioneiro Geral* em que Afonso Valente alude à avantajada figura de Garcia de Resende (que Gil Vicente comparou a um «peixe tamboril») como idónea «para momo de serão».

O segundo esclarecimento visa lembrar que os momos não constituíam um género especificamente português: eles correspondem aos «momes» franceses medievais, às faustosas «momarie» venezianas, «semelhantes às procissões imaginadas por Lourenço de

Medicis, inspiradas nas remotas fontes da arte antiga» e aos «momos» castelhanos a que aludem a *Crónica de Juan II* e a *Relación* do condestável Miguel Lucas ou o *Breve Tratado para unos Momos* que fez Gómez Manrique, em 1467, por incumbência da futura Rainha Católica D. Isabel de Espanha.

Deve-se aos jograis a divulgação, na corte portuguesa, das novelas de cavalaria, que ali foram conhecidas a partir dos derradeiros anos do reinado de D. Afonso III ou primeiros do de D. Dinis, como se depreende da tradução da *Demanda do Santo Graal*, que data do último quartel do século XIII. O espírito guerreiro que pulsava nesses romances em prosa, típico da sociedade feudal, encontrou numa nação que só há pouco havia cessado de combater contra os árabes (a tomada do Algarve, a que se seguiu a definitiva expulsão dos mouros, completara-se em 1249) terreno propício para germinar, como para o seu reflorescimento acharia condições idóneas, dois séculos depois, na época das Descobertas. Por outro lado, esses romances, mediante os quais se efectua a transição da literatura oral para a literatura escrita, apoiavam-se num estilo que os tornava especialmente aptos à recitação em público: na *História da Literatura Portuguesa*, de António José Saraiva e Óscar Lopes, chama-se a atenção para as «frequentes interpelações ao ouvinte», a abundância das «interjeições exclamativas», tal como Dámaso Alonso, nos seus *Ensayos sobre Poesia Española*, salienta o carácter dramático do diálogo no *Cantar de mio Cid*. Mas a sua representação, ou figuração animada, exigia um aparato cenográfico de que a modéstia de recursos dos jograis era manifestamente insuficiente para os dotar. Aparato que iremos encontrar nos sumptuosos momos reais de

Quatrocentos, cuja fama chegou a transpor fronteiras, e de que vários documentos contemporâneos – das Crônicas ao *Cancioneiro Geral* – deixaram fiel testemunho.

Fernão Lopes, na segunda parte da *Crônica de D. João I* (capítulo 96), alude aos vários e luzidos jogos celebrados (em 1387) no banquete das núpcias do rei da Boa Memória, em cujo *Livro da Montaria* se faz a apologia dos «saraus, danças e tangeres» da corte. Zurara, na *Crônica da Tomada de Ceuta*, refere-se com entusiasmo aos «momos de tão desvairadas maneiras» que, por ordem do Infante D. Henrique, assinalaram as festas da Epifânia, em Viseu, no ano de 1414. Mais circunstanciada notícia, porém, nos dá um documento, originariamente redigido em francês, em que se relata a viagem da embaixada flamenga que veio a Portugal contratar o casamento de Filipe, duque de Borgonha, com a Infanta D. Isabel, filha de D. João I. Entre as várias cerimônias festivas então levadas a efeito, o autor desse relato descreve um banquete «que teve longa duração», oferecido pelo Infante D. Duarte ao rei seu pai e à infanta sua irmã no dia 26 de Setembro de 1429, findo o qual se realizaram justas. Segundo o relato, «cavaleiros e gentishomens, armados com todas as suas armas e vestidos e adereçados como para justar, vinham a cavalo, acompanhados do seu séquito, e cada um chegando em frente da mesa do senhor ou da dama homenageados, depois de fazer a vénia inclinando o cavalo, entregava-lhe uma carta dobrada, na qual dizia ser um cavaleiro ou gentilhomen de nome estranho, que ele a si próprio se atribuía, e que vinha de estranhas e longínquas terras em busca de aventuras: um, dos desertos da Índia; outro, do paraíso terrestre; outro, do

mar; outro, da terra; e que, tendo ouvido novas da grande festa que ali se celebrava, a ela acorrem, declarando-se pronto a bater-se em torneio ou terçar armas com os que naquela corte lhe aceitassem o desafio. E, lida a carta, o senhor ou a dama mandavam um arauto dizer ao homem de armas, que diante da sua mesa esperava a resposta: *Cavaleiro ou senhor, sereis libertado*, e então o cavaleiro, feita a devida vénia, partia como entrara, armado e montado no seu cavalo». Estes cavaleiros envergavam, ainda segundo o mesmo relato, fantásticos trajes: um deles vinha, tal como o seu cavalo, «todo coberto de picos, como um porco-espinho»; um outro, «vestido de globo terrestre e acompanhado de sete planetas, cada um deles graciosamente figurado conforme a sua propriedade»; e vários outros «graciosamente vestidos e mascarados conforme o seu prazer». Não pode deixar de concluir-se, acompanhando António José Saraiva, que «este cerimonial é flagrantemente uma representação dramática dos temas dos romances de aventuras».

Iniciara-se, entretanto, sob a égide de D. João I, a política de expansão ultramarina, que viria a culminar, económica e geograficamente, com a fundação da feitoria de S. Jorge da Mina (1482) e a ultrapassagem do Cabo da Boa Esperança (1487) no reinado de D. João II, e, no de D. Manuel, com o descobrimento do caminho marítimo para a Índia (1498) e do Brasil (1500). O espírito aventureiro e combativo das novelas de cavalaria prolongava-se assim, reanimado pela epopeia das descobertas; e, sobrevivendo ao crepúsculo do mundo feudal, que as engendrara, transpunha o limiar do incipiente mundo burguês. Na descrição das festas palacianas de 1429, a referência às «estranhas e

longínquas terras» de onde os cavaleiros fantasiados declaravam proceder, constitui sinal iniludível dessa mentalidade expansionista, que, acompanhada da revelação de novas raças e de novos costumes, obteve mais completa expressão nos momos representados nas cortes de D. Afonso V, D. João II e D. Manuel.

De 13 a 25 de Outubro de 1451, precedendo a partida para o estrangeiro da Infanta D. Leonor, irmã de D. Afonso V, que em 9 de Agosto desse ano se casara com Frederico III, Imperador da Alemanha, realizaram-se em Lisboa espectaculares festejos, de que uma testemunha presencial – o padre Nicolau Lanckmann, de Walckenstein, um dos dois mandatários enviados a Portugal pelo Imperador alemão com poderes especiais para o representarem na cerimónia – nos transmitiu, sob a forma de diário (escrito em latim e publicado originariamente em 1503), um relato minucioso e fidedigno. A descrição de Lanckmann não deixa dúvidas acerca da natureza tendencialmente dramática desses festejos, que decorreram – até mesmo naqueles aspectos de que o teatro em princípio mais ausente se diria estar, como seriam as justas e os torneios – sob o signo metamórfico da representação, especialmente os que tiveram lugar nos dias 14 e 21 de Outubro, a que por isso cumpre fazer aqui destacada referência. No primeiro desses dias, narra o embaixador de Frederico III, ordenaram-se vários divertimentos (*ludi*, vocábulo que também se empregava para designar representações teatrais) que consistiram na perfiguração das cerimónias da eleição imperial de Frederico por sete eleitores do Sacro Império Romano, da sua aclamação pelo Bispo de Colónia, e da sua coroação (bem como da Infanta D. Leonor) pelo Sumo Pontífice, ladeado de cardeais –

tudo «com discursos e cartas». Pouco depois, um «famoso Doutor» proferiu um discurso evocando os fastos da história de Portugal, cujos reis – «quantos tem havido desde o princípio até ao presente Rei Senhor D. Afonso» eram representados por figurantes vestidos, armados e coroados regiamente». De um lugar «preparado à maneira de Paraíso», na torre mais alta da Igreja Metropolitana, desceram a seguir, «por artifício humano», dois meninos vestidos de anjos, um trazendo uma coroa de ouro para a Imperatriz, o outro um açafate com rosas, que espargiu sobre a sua cabeça, e cada um recitou um texto alusivo. Três outros meninos, simbolizando as virtudes teológicas, com as respectivas insígnias, dirigiram depois à homenageada uma saudação em verso. Por fim, treze figurantes trajando como profetas, «cada um deles com seu livro na mão», vaticinaram aos desposados um futuro venturoso.

No dia 21 de Outubro «um indivíduo vestido com grande luxo, acompanhado de numerosa comitiva, dizendo ser o rei de Tróia e trazer consigo três filhos, Heitor, Príamo e Ajax, em trajes reais, e com esplêndido aparato», apresentou-se declarando que viera «de longes terras ultramarinas» (recorde-se a alusão às «estranhas e longínquas terra» contida nos momos de 1428) para tomar parte nas justas ordenadas por D. Afonso V, o qual aceitou o desafio. «E – continua Lanckman – fizeram-se aqueles esplêndidos e brilhantes passos de armas como nenhuns iguais foram vistos antes, a que assistiu muita nobreza da Inglaterra, Escócia, Irlanda, Sevilha e outros países».

Um evidente propósito de *representação*, de recriação para fins espectaculares de episódios reais (a eleição, aclamação e coroação do Imperador) ou simplesmente

alegóricos (a saudação à Imperatriz recitada pelos anjos e pelas virtudes teológicas, o vaticínio dos profetas, o repto do rei troiano), presidiu aos festejos descritos pelo delegado de Frederico III, e não se afigura erróneo perscrutá-lo até no próprio torneio justado entre D. Afonso V e seus companheiros de armas e o suposto rei de Tróia e seus filhos, sabido, como judiciosamente observa Óscar de Pratt, que «ao findar o período medieval os torneios eram já a simples figuração dos episódios cavaleirescos propagados pelas narrativas épicas». *Teatro*, pois – na acepção mais elementar, pré-literária ainda, da palavra; teatro que se manifestava igualmente nos combates simulados entre mouros e cristãos, no desfile de «selvagens das várias partes do mundo e de longínquas ilhas do mar sujeitas ao rei de Portugal, dizendo terem sido mandados por seus chefes a estas festas nupciais», na sucessão de engenhosos «artifícios» maquinados, representando os mais estranhos e fabulosos animais («uma serpente horrível, com o pescoço erguido, na qual vinha um guerreiro formosamente armado, que requeria e reptava a combater, justar e correr canas»; «um enorme elefante que trazia no dorso uma torre com pequenos baluartes de madeira, em que estavam quatro trombeteiros e quatro meninos etíopes com pequenas lanças e canas compridas, atirando laranjas ao povo»; «um animal horrível, semelhante um dragão, levado por quarenta homens, sobre o qual ia sentado um cavaleiro, esplendidamente armado e com um diadema na cabeça»), nos vários disfarces sob os quais se apresentavam não só os figurantes que se exibiam nos diversos entremezes como, até, as montadas que cavalgavam. Nicolau Lanckmann refere-se, no seu

diário, a «oito guerreiros em cavalos de diversas cores, cobertos de panos samedins», dos quais o primeiro, «representava, na figura e na cor, um verdadeiro veado; o segundo figurava um unicórnio; o terceiro imitava a figura de um boi; o quarto apresentava a forma do leão; o quinto mostrava o capricórnio; o sexto era um urso selvagem; e assim outras figuras os demais cavalos». E Rui de Pina, na *Crónica de D. Afonso V* (capítulo 131), em que também alude aos «momos» e «muitos entremezes de grandes invenções» que assinalaram as festas nupciais de 1451, saudosamente evocadas por um poeta do *Cancioneiro Geral*, Duarte de Brito, descreve-nos os respectivos participantes «vestidos de guedelhas de seda fina, como selvagens, em cima de bons cavalos, envidados e cobertos de figuras e cores de alimárais conhecidas e outras disformes».

O mesmo cronista, desta vez na *Crónica de D. João II* (capítulo 21), menciona as «grandes festas de toiros, canas e momos» com que, em 1486, foi recebida na corte daquele monarca um tal «Monseor Duarte, senhor d'Escallas em Inglaterra, irmão da rainha de Inglaterra, mulher que foi d'el-rei D. Duarte». Mas o esplendor de todas essas festas depressa foi suplantado pela riqueza e variedade dos momos que o Príncipe Perfeito, quatro anos depois, mandou fazer em Évora, por ocasião das cerimónias do casamento de seu filho Afonso com a princesa D. Isabel de Castela, e que foram precedidos por outros em comemoração do anúncio dos esponsais, nos quais tomaram parte o rei e os fidalgos da corte «com muita graça e gentileza de cores e divisas, como para seus propósitos se requeria». Garcia de Resende, que numas trovas da sua *Miscelânea* saudosamente os evoca, chama-lhes, na *Vida e feitos d'el-rei D. João II*

(capítulo 127), «muito excelentes e singulares», acrescentando que eram «tantos, tão ricos e galantes, com tanta novidade e diferenças de entremezes, que creio que nunca outros tais foram vistos». E ao compará-los às «fábulas de Amadis e Esplandião», o moço de escrevaninha de D. João II implicitamente os filiava na tradição épica dos romances medievais de cavalaria.

Tanto Resende como Rui de Pina fixaram, nas páginas das suas Crónicas, as «invenções», os «entremezes» mais salientes desses festins, que se prolongaram por todo o mês de Dezembro «até ao Natal», e deixariam sulco profundo não só na vida da corte como até na história do nosso teatro, em cuja evolução desempenharam notável papel. Da sua extraordinária repercussão falam, por um lado, a atenção que se lhes concedeu nessas Crónicas e os vários ecos disseminados pelo *Cancioneiro Geral*, impresso um quarto de século mais tarde, nomeadamente ao transcreverem-se as «letras e cimeiras» ostentadas pelos cavaleiros que tomaram parte nas justas reais e bem assim as trovas escritas por Fernão da Silveira para um dos entremezes incluídos nos momos de 1490 (uma «mourisca» ou festa de mouros, divertimento de inclusão obrigatória nas festas régias, segundo Garcia de Resende refere na *Miscelânea*); e, por outro lado, uma curiosa «Arenga ou relação fiel das festas que se fizeram na cidade de Évora no prazo do casamento do Príncipe D. Afonso», em versos de ressaibo nitidamente popular, recolhida por Teófilo Braga no seu volume sobre *Gil Vicente e as origens do Teatro Nacional*: aí se faz explícita referência às «representações» de «galantes momos» e «entremezes infindos/que a todos bem aprouveram», bem com aos

diversos lugares, magnificamente decorados, em que tais representações decorreram – um «portão soberbo», «ingentes estrados», «arcos aparatosos», um «Paraíso» onde «todas as ordens do Céu/estavam ordenadas», um «grande castelo/feito de várias madeiras», à volta do qual se viam «trinta tendas marciais»... Inteiramente se justifica, aliás, a ressonância popular destas festas, pois que o povo nelas tomou parte directa, como se depreende dos «muitos e bem naturais entremezes e representações» que, segundo Rui de Pina, «houve na praça e em outras partes pelas ruas» – «tudo com muita riqueza, concerto e grandíssima perfeição», acrescenta Resende.

Não é improvável que Gil Vicente – que teria, então, cerca de 25 anos – haja assistido a estas representações, as quais verosimilmente contribuíram para o despertar da sua vocação dramática. A legitimidade desta suposição é reforçada pela semelhança que existe entre alguns dos episódios de que elas se compunham e os autos narrativos e alegóricos do poeta quinhentista, em que se prolongam o espírito cavaleiresco e a tradição cenoplástica dos momos do século XV. Assim, por exemplo, quando Garcia de Resende alude a uma companhia de atabaleiros que se apresentavam «todos sem figuras de homens», uns «feitos de feição de bugios, tão naturais que ninguém os teve por homens», e outros «em figuras de leões reais, com as felpas douradas muito naturais», imediatamente ocorre um paralelo com a transformação em peixes e aves dos fidalgos e damas da corte, que os planetas, reunidos em concílio, decidem na comédia vicentina das *Cortes de Júpiter*; com a serpente e o leão que aparecem na *Divisa da Cidade de Coimbra*; e com as «sortes ventureiras dos galantes por animais» e

«das damas por aves» que no *Auto das Fadas* são distribuídas àqueles e a estas. E a descrição do «primeiro momo», na Crónica de Rui de Pina (capítulo 47) – no qual o próprio D. João II «veio invencionado Cavaleiro do Cisne, com muita riqueza, graça e gentileza, porque entrou pelas portas da sala com uma grande frota de grandes naus («nove batéis grandes, em cada um seu mantedor», segundo Garcia de Resende), metidas em panos pintados de bravas e naturais ondas do mar, com grande estrondo de artilharias que jogavam, e trombetas e atabales e menestréis que tangiam, com desvairadas gritas e alvoroços de apitos de fingidos mestres, pilotos e mareantes, vestidos de brocados e sedas, e verdadeiros e ricos trajes alemães» – evoca irresistivelmente a cena da tempestade marítima no *Triunfo do Inferno* e, por outro lado, a «nau da grandura de um batel, aparelhada de todo o necessário para navegar» que Gil Vicente pôs em cena na *Nau de Amores* assim como os dois batéis, infernal e celestial, da *Trilogia das Barcas*, que tiveram outro precedente ainda no «bergantim artificialmente feito» utilizado nos momos de 1500.

Com estes momos do Natal de 1500 ainda mais nos aproximamos (e não só em sentido cronológico: o *Monólogo do Vaqueiro* surgiria dentro de dois anos apenas) do teatro vicentino. Já, incidentalmente, mostrámos serem os pastores que, em plena missa do galo, «entravam na capela dançando e cantando», os mesmos que em breve iriam dialogar nos primeiros e ingénuos autos de devoção de Gil Vicente. Mas os vários entremezes representados no dia de Natal – que o embaixador Ochoa de Ysássa, na carta endereçada aos Reis Católicos, a que aludimos, se não limita a descrever, pois reproduz ainda o texto (em verso e em prosa) de

alguns deles – recorrem a determinados símbolos eróticos, em que tão pródigo se mostraria o nosso teatro de Quinhentos. Entre esses símbolos avulta o do «horto de amores», que corresponde ao pomar onde D. Duardos (na comédia homónima de Gil Vicente) e Flerisel (no anónimo *Auto dos Sátiros*), ocultando a sua verdadeira condição social, servem aquela a quem amam, e ao jardim onde o Amadis de Mestre Gil dialoga com Oriana e a Bela Menina (no auto homónimo de Sebastião Pires) é surpreendida pelo fidalgo de França. Variantes desse símbolo são, ainda, o «bosque encantado», que por duas vezes aparece nos momos descritos por Ochoa de Ysásga, e o castelo onde jaz prisioneira a amada, que Gil Vicente utiliza nas comédias da *Divisa da Cidade de Coimbra* e da *Frágua de Amores*, em cuja rubrica inicial explicitamente se diz que «o castelo de que aqui se fala é por metáfora». Em todos estes tópicos transparece a concepção do amor cortês, entendido como vassalagem prestada pelo amador à mulher amada, qual o propunham as novelas de cavalaria e as cantigas de amigo dos Cancioneiros; mas, nos momos de 1500, eles servem ao mesmo tempo para exaltar a política régia de descobrimento e conquista de novos e distantes territórios «não nomeados, /ocultos, nunca falados,/desde o cabo do Oriente», de «ilhas e tesouros/encobertos», como declara uma das personagens, dirigindo-se ao rei D. Manuel e à rainha D. Maria, filha dos Reis Católicos de Espanha.

Por aqui se vê faltar razão a António José Saraiva quando nos apresenta os momos quais «spectáculos mudos a que a corte estava habituada, nos festejos do Natal ou Páscoa, de nascimentos, casamentos régios ou outros», pois, se a pantomima neles desempenhava

papel predominante, o elemento literário todavia não andava ausente, embora ocupasse lugar subalterno. A carta do embaixador espanhol é, sob esse aspecto, reveladora, e bastaria para dissipar dúvidas, que aliás os documentos anteriores a ela dificilmente consentiriam. Recorde-se que Nicolau Lanckmann, ao descrever os festejos de 1451, transcreve o texto de alguns dos episódios então representados; e, quanto aos restantes, a existência de um texto declamado por actores implicitamente resulta da própria descrição. Também Rui de Pina e Resende, quando se referem ao «entremes do Cavaleiro do Cisne», integrado nos momos de 1490, não deixam de nos dizer que este «saiu com sua *fala*, e em joelhos deu à Princesa um *breve* conforme a sua tenção de a querer servir nas festas do seu casamento», breve que «se publicou *em alta voz*», acrescentando Rui de Pina que «logo vieram outros momos com *palavras* e invenções de muita ardidez e galantaria». Nas páginas do *Cancioneiro Geral*, aliás, multiplicam-se os vestígios desses textos, que preludiam a dramaturgia vicentina. Eis porque ainda hoje reputamos válida, nas suas linhas gerais, a definição que, no princípio deste século, Carolina Michaëlis de Vasconcelos propunha para os momos: «representações mímicas, acompanhadas de dança figurada e algumas vezes de palavras apropriadas ao carácter das pessoas representadas».

8. REFLEXOS TEATRAIS NO «CANCIONEIRO GERAL»

Publicado em 1516 – quando Gil Vicente havia já feito representar obras da importância do *Auto da Índia* e do *Velho da Horta*, e no ano que precedeu a criação da *Barca do Inferno* – o *Cancioneiro Geral*, organizado por Garcia de Resende, recolhe um vasto material poético, em língua portuguesa e castelhana, produzido sob os reinados de D. Afonso V, D. João II (de quem o compilador foi secretário particular) e D. Manuel (cuja famosa embaixada ao Papa Leão X secretariou), abrangendo, pois, um período excedente a meio século. No prólogo dirigido pelo autor da colectânea a este último monarca, a apologia da «arte de trovar» – teoricamente votada à memorização dos «grandes feitos» nacionais, mas de facto reduzida às dimensões de um lirismo confidencial e palaciano, ou, já menos frequentemente, epigramático – radica-se na convicção de ser ela «nas cortes dos grandes príncipes, mui necessária na gentileza, amores, justas e *momos*». Esta referência expressa às representações dramáticas que

(acabamos de vê-lo) tanto ilustraram a corte dos reis portugueses no século XV, se por um lado permite ajuizar da importância que assumiram, por outro evidencia que elas se não limitavam a meras pantomimas, pois que a arte poética era chamada a participar também – ainda que acessoriamente – nesses espectáculos. Assim se explicam as repetidas alusões que, por todo o *Cancioneiro*, se fazem a manifestações de natureza teatral: os «autos» representados nas festas nupciais de 1451, que Duarte de Brito nostalgicamente recorda; os «entremezes» de que falam Álvaro de Brito Pestana, Pêro de Sousa Ribeiro e Duarte da Gama («não há aí mais antremeses/no mundo universal/do que há em Portugal/nos Portugueses!»); os «momos» que Álvaro Barreto, e Pedro Homem evocam nos seus versos. Um destes poetas, Álvaro Barreto, chega a citar, numas trovas a D. Afonso V, o nome de Rui de Sousa (que comparece nas páginas do *Cancioneiro*, mas não nessa qualidade) como autor de momos: «Rui de Sousa que bem cabe/nesta terra em que somos/por tal fazedor de momos/qual entre nós se não sabe».

Mas a presença do teatro no *Cancioneiro* de Resende (que adjectivando-se de «geral», implicitamente se obrigava a comportar, ao lado da poesia lírica e satírica, a poesia dramática) não se limita a estes indirectos testemunhos. A forma apostrofante de muitas das suas composições aproxima-as de verdadeiros monólogos – e engendra, com frequência, um encadeado de réplicas e trélicas que, virtualmente, é já um esboço de diálogo dramático, à semelhança das «tenções» da poesia trovadoresca dos séculos XIII e XIV. Logo a abrir a colectânea, o longo debate sobre o «Cuidar e suspirar», em que participaram vários poetas, e que data de 1483-

84, ronda as fronteiras do teatro, de que ainda mais se avizinham as trovas de Duarte de Brito em que um rouxinol, uns namorados, os planetas e os signos, por fim duas damas representando a Esperança e a Firmeza, mantêm diálogo; aquelas em que Luís Anriques dá a palavra a três damas que simbolizam a Tristeza, a Congoxa (isto é, a Angústia) e a Esperança; a «porfia» que tiveram o conde de Vimioso e Aires Teles sobre «desejar e bem-querer»; o diálogo travado por Fernão da Silveira (o Moço) com várias damas da corte perante as quais se supôs morto; ou mesmo as «trovas que Garcia de Resende fez à morte de D. Inês de Castro» e em que se utiliza o discurso directo. A distância é já menor que separa do teatro o «processo de Vasco Abul», representado em Almada ante a Rainha D. Leonor (em 1510?) – «porque, andando uma moça bailando em Alenquer, deu-lhe zombando uma cadeia de ouro, e depois a moça não lha quis tornar, e andaram sobre isso em demanda». E, como adiante veremos, as demais composições do organizador desse processo – Anrique (Henrique) da Mota – transpõem, decididamente, as fronteiras do teatro, em cujos domínios se instalam com afoiteza. Antecipando-se a Gil Vicente – que imediatamente anuncia -, é com ele que o teatro português começa verdadeiramente a ter existência literária.

Os momos, e os respectivos entremezes, correspondem a uma fase mais recuada dessa evolução: daí que se imponha analisar os seus reflexos no *Cancioneiro Geral*, antes de nos ocuparmos em pormenor dos esboços dramáticos desse poeta que parece ter exercido as funções de juiz dos órfãos em Óbidos. Se, consoante vimos, um outro poeta (Duarte de Brito)

rememora incidentalmente as manifestações teatrais de 1451, as de 1490 comparecem por duas vezes na antologia de Resende: ao reproduzirem-se as letras e cimeiras» exibidas pelos cavaleiros que tomaram parte nas justas reais (transcritas, aliás, pelo mesmo Garcia de Resende no capítulo 128 da sua *Crónica de D. João II*) e ao incluírem-se as «trovas do coudel-mor (Fernão da Silveira) por breve de uma mourisca ratorta), em que um rei africano – num simulacro da sua língua nativa, que preambula o dialecto dos negros postos a falar em cena por Henrique da Mota, Gil Vicente, Chiado, Sebastião Pires e outros – declara ter vindo à corte portuguesa para apresentar nesta as danças do seu país. Garcia de Resende, na Crónica citada, também nos dá notícia deste entremez – quando, no capítulo 124, descreve «uma muito grande representação de um rei da Guiné, em que vinham três gigantes espantosos, que pareciam vivos, de mais de quarenta palmos cada um, com ricos vestidos todos pintados de ouro, e com eles uma mui grande e rica *mourisca retorta*, em que vinham duzentos homens tintos de negro, muito grandes bailadores, todos cheios de grossas manilhas, pelos braços e pernas, douradas, e cheios de cascaveis dourados, e muito bem concertados». Era, ainda uma vez, o teatro posto ao serviço da ideologia oficial, votado à glorificação da política expansionista seguida pelo monarca.

Ao lado das trovas que, para esse entremez, Fernão da Silveira compôs, mencionem-se igualmente o «breve que fez Pedro Homem a uns momos»; o «vilancete que fez Pêro de Sousa (Ribeiro) quando el-rei nosso senhor veio de Santiago, (e) fez o singular momo em Santos, o qual vilancete iam cantando diante do entremês e carro em que ia Santiago», integrado nas cerimónias da

trasladação do mosteiro velho de Santos para o novo mosteiro de Santiago, as quais se realizaram a 24 de Setembro de 1490; e, com maior interesse, o «breve do conde de Vimioso (D. Francisco de Portugal 1478?-1549) de um momo que fez sendo desavindo, no qual levava por entremês um anjo e um diabo». Muito esquematicamente, dramatiza-se nesta última composição o debate de um cavaleiro enamorado entre um diabo, que o tenta, e um anjo, que o protege e traz à presença da sua amada, cuja benevolência solicita para ele. Das quatro personagens intervenientes, duas apenas – o Cavaleiro, que na fala inicial resume, em prosa, o conflito em seu íntimo travado, e o Anjo, que dirige à dama a cantiga final – têm a seu cargo a parte declamada do entremez; as duas restantes (a Dama e o Diabo) permanecem silenciosas. Mas é já, sem dúvida, um esboço de teatro – e que, embora rudimentarmente, prefigura o debate que Gil Vicente amplificaria, com o seu génio criador, no *Auto da Alma* e nos três autos das *Barcas*.

Estamos, no entanto, ainda em regiões circunvizinhas da literatura dramática propriamente dita. Nem D. Francisco de Portugal nem Pêro de Sousa Ribeiro, nem Fernão da Silveira nem o Rui de Sousa «fazedor de momos» lembrado por Álvaro Barreto, poderão ser considerados verdadeiros dramaturgos, ainda que hajam colaborado em manifestações artísticas cuja potencial teatralidade não se afigura susceptível de controvérsia. Nas páginas do *Cancioneiro Geral* surge-nos, porém, um autor para quem a poesia se estrutura dramaticamente, para quem o diálogo é o modo natural de expressão: queremos, já se deixa ver, aludir a Henrique da Mota.

9. OS ENTREMEZES DE HENRIQUE DA MOTA

Além do «processo de Vasco Abul», que organizou, e em que Gil Vicente interveio (essa é, aliás, a única aparição do autor das *Barcas* na colectânea), e de algumas composições poéticas menores, a participação de Henrique da Mota no *Cancioneiro* de Resende abrange quatro pequenos trechos dialogados que, se os examinarmos de perto, são outras tantas amostras de teatro. Já em 1924 Leite de Vasconcelos ao publicar, sob a sua virtual forma dramática, as «trovas de Anrique da Mota a um alfaiate de D. Diogo, sobre um cruzado que lhe furtaram no Bombarral», chamou a atenção para a que ele considerava «uma das mais antigas peças do teatro português», justamente estranhando que, até essa data, nenhum dos historiadores deste houvesse atentado na dramaticidade orgânica dessas trovas. E, ao mesmo tempo, abriu o caminho para que a restante produção de Henrique da Mota fosse abordada de um ponto de vista idêntico. Hoje, estudiosos como Rodrigues Lapa, André Crabbé Rocha, António José Saraiva, são

unânicos em reconhecer a natureza teatral da contribuição prestada por Henrique da Mota ao *Cançãoeiro Geral*.

Tal como a *Farsa do Alfaiate*, as «trovas a um clérigo sobre uma pipa de vinho que se lhe foi pelo chão», «ao hortelão que a Rainha tem nas Caldas» ou «a uma mula muito magra e velha», são breves quadros de costumes, de acção concisa e esquemática, em que tomam parte diversos interlocutores, cuja tipificação (obtida, geralmente, mediante processos linguísticos de seguro efeito cómico) atinge por vezes uma impressionante nitidez. Sob vários aspectos, e mau-grado o seu elementarismo, desponta nos entremezes de Henrique da Mota a sátira vicentina: quem, ao escutar a lamentação do clérigo por ver entornada a sua bebida predilecta («essa rosa», como lhe chama), não sente acudir-lhe à lembrança o *Pranto de Maria Parda* «porque viu as ruas de Lisboa com tão poucos ramos nas tabernas e o vinho tão caro»? E a suspeita insinuada acerca das relações entre o clérigo e a negra a quem este acusa de lhe haver entornado o vinho (mas o receio de que ela vá «dizer ao juiz... que é sua manceba» leva-o, prudentemente, a retirar a acusação) porventura não induz a aproximá-lo do frade folião e devasso do *Auto da Barca do Inferno*, do cura de quem se diz no *Auto Pastoril Português* «que não lhe escapa mulher» e do que na *Farsa de Inês Pereira* tentou «lançar mão» de Lianor Vaz, do *Clérigo da Beira*, daquele cujos «graciosos amores» não correspondidos se narram no *Auto dos Físicos* – de todos os eclesiásticos, enfim, «que mantêm as regras das vidas casadas», tão certamente alvejados no prólogo da comédia sobre a *Divisa da Cidade de Coimbra*? Mas não deverá estabelecer-se um paralelo mais evidente ainda entre a decisão que o juiz

Gonçalo da Mota profere acerca da moeda furtada ao alfaiate Manuel, cristão novo, e as «sentenças disformes» de Pêro Marques, o *Juiz da Beira* vicentino – uma das quais, precisamente, incide também sobre uma moeda de cruzado, que ambos os juizes sentenciam por perdida, o primeiro por havê-la o queixoso ganhado «sem temor de Deus nem medo», o segundo por sua «alma de judeu»?

Supõe-se que a *Farsa do Alfaiate* haja sido composta (e a sua inclusão no *Cancioneiro Geral* justifica, outrossim, a suposição de que tenha sido representada na corte, bem como os demais esboços teatrais de Henrique da Mota) entre 1496 e 1506 – vinte ou trinta anos, por conseguinte, antes do *Juiz da Beira*, que é de 1525 ou 26. A *Lamentação do Clérigo* precede, igualmente, o *Pranto de Maria Parda*, datável de 1522 – seis anos após a publicação do *Cancioneiro*. Situada a meio do caminho que dos arremedilhos jogralescos e dos entremezes intercalados nos momos palacianos conduz aos autos e às comédias vicentinas, a obra sumária de Henrique da Mota dá-nos a impressão – como justamente observa Andréa Crabée Rocha – de «uma criança que balbucia primeiro e depois articula». Na verdade, o teatro português, balbuciante desde o início da nacionalidade até aos fins do século XV, começa a articular com Henrique da Mota e só adquire com Gil Vicente o pleno uso da fala.

Documentário antológico

1. JOGRAIS E TROVADORES

Que as cantigas de amigo, de escárneo e de mal-dizer dos nossos Cancioneiros medievais não são teatro, é evidente – mas não o é menos que a sua estrutura lírico-dramática, sobretudo quando tomam a forma dialogal de tenções, dele as aproxima, permitindo falar então em pré-(ou para-) teatro.

São disso exemplo as três cantigas de amigo e o curto poema satírico («sirventês») seleccionados para este volume, cuja linguagem não hesitámos em actualizar, procurando manter-lhes o estilo, a fim de os tornar mais acessíveis ao leitor. As duas primeiras são de autoria de um segrel e um jogral galegos, Bernaldo de Bonaval e Pedro Meogo, que viveram na primeira metade do século XIII; a terceira deve-se a D. Dinís (1261-1325); e o epigrama a Aires Nunes, «clérigo de Compostela, talvez jogral da Corte castelhana e um dos maiores poetas do século XIII» (V. Nemésio).

**BERNALDO DE BONAVAL:
CANTIGA DE AMIGO**

(TROVADOR):

— Ai, formosinha, se bem cuidais,
longe da vila, por quem esperais?

(DAMA):

— Vim atender meu amigo.

(TROVADOR):

— Ai, formosinha, se dizer-me qu'reis,
longe da vila, a quem atendeis?

(DAMA):

— Vim atender meu amigo.

(TROVADOR):

— Longe da vila, por quem esperais?

(DAMA):

— Dir-vo-lo-ei, pois me perguntais:
Vim atender meu amigo.

(TROVADOR):

— Longe da vila, a quem atendeis?

(DAMA):

— Dir-vo-lo-ei, pois que o não sabeis:
Vim atender meu amigo.

*(Cancioneiro da Vaticana, 728; Cancioneiro da
Biblioteca Nacional, 1070)*

PERO MEOGO: CANTIGA DE AMIGO

(MÃE):

— Responde, filha, minha linda filha
porque tardaste na fonte fria?

(FILHA):

— Os amores hei!

(MÃE):

— Responde, filha, minha filha louçã,
porque tardaste na fria fonte?

(FILHA):

— Os amores hei.
Tardei, minha mãe, na fonte fria,
cervos do monte a água turvavam:
Os amores hei.
Tardei, minha mãe, na fria fonte,
cervos do monte turvavam a água:
Os amores hei.

(MÃE):

— Mentis, minha filha, mentis por amigo:
nunca vi cervo que turvasse o rio.

(FILHA):

— Os amores hei.

(MÃE):

— Mentis, minha filha, mentis por amado;
nunca vi cervo que turvasse o mar.

(FILHA):

— Os amores hei.

*(Cancioneiro da Vaticana, 797; Cancioneiro da
Biblioteca Nacional, 1140)*

D. DINIS: CANTIGA DE AMIGO

(DAMA):

— Dizei-me, por Deus, amigo:
tamanho bem me quereis
como vós a mim dizeis?

(CAVALEIRO):

— Sim, senhora, e mais vos digo:
não cuido que outro homem queira
tão grande bem no mundo a mulher.

(DAMA):

— Não creio que tamanho bem
vós me pudésseis querer,
quão grande me estais a dizer.

(CAVALEIRO):

— Sim, senhora, e mais vos direi:
não cuido que outro homem queira
tão grande bem no mundo a mulher.

(DAMA):

— Amigo, eu não vos crerei,
pela fé que devo a Nosso Senhor
que me haveis tão grande amor.

(CAVALEIRO):

— Sim, senhora, e mais vos direi:
não cuido que outro homem queira
tão grande bem no mundo a mulher.

AIRES NUNES: SIRVENTÊS

(AIRES NUNES):

— Porque no mundo minguou a verdade,
tratei um dia de a ir buscar,
e onde por ela fui perguntar
disseram-me todos:

(CLÉRIGO):

— Buscai noutro lado,
pois de tal modo se foi a perder
que novas dela não pudémos haver,
nem anda já na nossa irmandade.

(AIRES NUNES):

— Pelos mosteiros dos frades regrados
a demandeí; e disseram-me assim:

(FRADE):

— Não busqueis vós a verdade aqui,
pois há muitos anos, que vão passados,
que não mora connosco, por boa fé,
nem sabemos onde agora ela é,
e dela havemos maiores cuidados.

(AIRES NUNES):

— E em Cister, onde a verdade soía
sempre morar, disseram-me que não
morava ali desde longa estação
e nenhum frade já a conhecia,
nem o abade a deixaria entrar
se acaso ali quisesse ir parar,
tão fora ela andava daquela abadia.
E em Santiago, sendo albergado
na minha pousada, chegaram romeiros,
perguntei-lhes e disseram-me:

(ROMEIRO):

— Por Deus! Levais o caminho muito errado,
pois, se a verdade quiserdes achar,
outro caminho convém de a buscar,
que não há dela aqui novas nem mandado.

*(Cancioneiro da Vaticana, 455; Cancioneiro da
Biblioteca Nacional, 852)*

2. TEATRO LITÚRGICO

O Pranto breve que fazia Santa Maria, da morte de Jesus Cristo, *que a seguir reproduzimos, restituído à sua virtual forma dramática e actualizado na linguagem (tal como fizemos em relação aos trechos anteriores desta curta antologia), foi extraído das Laudes e Cantigas Espirituais que André Dias, abade do mosteiro de Santo André de Rendufe, sagrado bispo em 1408 pelo Papa Gregório XII, publicou em Florença no ano de 1435, poucos anos antes de falecer monagenário, e pode considerar-se um expressivo e raro exemplo, na nossa literatura medieval, de esboço de drama litúrgico, evocativo das «laudes» úmbrias do século anterior, incorporado mais tarde nos autos «de devoção» de Gil Vicente e alguns dos seus continuadores.*

ANDRÉ DIAS: PRANTO DE SANTA MARIA

(MARIA):

— Vós que amais o criador,
tende ora em mente
o meu pranto e grande dor.

Eu sou aquela virgem santa
que tenho o coração muito triste
por a morte do meu filho,
meu prazer e esperança, e meu doce viso ¹,
que foi cruelmente crucificado
por cada um pecador.

Ó meu filho, pessoa tão bela,
manda agora algum conforto
a mim, tua madre muito mesela ²,
e deixa-me agora em bom porto,
porque fico muito pobrela ³,
e que te criei com grande amor.

Ó cabeça tão bela e muito delicada
do meu filho bem-aventurado,
como te vejo muito inclinada!
E tu, meu filho muito amado,
como te vejo muito desonrado!
E de coroa de espinhos és ensanguentado,
por grande doesto e desonor.

Os teus olhos são cerrados
e a tua barba depenada,
os teus narizes sentem fedores
muito sujos e ribaldos ⁴,
e a tua face é muito desassemelhada,
e todo tremes e hás grande pavor.

A tua boca, muito cortês e ensinada,
Todos a perguntam, e ela não fala;
e quando responde, de todos é blasfemada,

e de fel e azedo por escárnio abeverada ⁵,
porque da nossa salvação grande desejo havias,
oh tu, nosso salvador!

As tuas mãos são em a cruz estendidas,
e muito mal atormentadas,
e os teus braços padecem muito feridas,
e de grandes pregos as tuas mãos são muito
[esfuracadas,
de que eu, triste, hei muito grande dor.

E os vossos pés, como são atormentados,
que tanto tempo por nos pregar foram
[cansados,
e vede ora como são galarloados,
cruelmente são enclavados,
filho meu, Jesus, de tudo muito sabedor!

E o vosso lado perfurou-o um cavaleiro
[com sua lança,
e logo da parte do vosso coração saiu assaz
[de sangue e água,
porque a nossa culpa já é perdoada
por vós, nosso Senhor Jesus Cristo e nosso
[redentor.

Agora, filho meu, pois que vos finais,
a mim, desamparada, a quem me encomendais?
Ou que ajuda de minha vida me deixais,
porque de mim eu não posso mais sentir,
senão chorar e carpir,
enquanto eu neste mundo viva for?

(CRISTO):

— Ó madre senhora, não choreis!
Eu vos encomendo a meu primo João e meu
[parente,
e a ele por filho recebereis.
E vós, meu primo, a minha mãe servireis,
como bom e leal servidor.

(E a sua madre virgem Maria ficou muito esmorecida, e chorava e dizia:)

(MARIA):

— E que escambo ⁶ é este, mesquinha,
porque sempre chorarei por ver
o meu filho, e minha esperança
de todo ser perdida com dolor?!

(CORO):

— E choraremos ora porém todos com esta
[senhora,
que assim ora é muito dolorosa,
e lhe demandemos agora
que sempre nos seja piedosa,
e tudo aquilo que lhe demandarmos
nos seja muito graciosa,
ante o seu filho, de todo o mundo fazedor.

Amen.

¹ Rosto.

² Miserá.

³ Pobrezinha (aportuguesamento do vocábulo italiano *poverella*).

⁴ Perversos.

⁵ Embebida.

⁶ Troca, substituição.

3. OS MOMOS

Em relatos de testemunhas presenciais, nas páginas dos cronistas e nas trovas do Cancioneiro Geral, evidencia-se a teatralidade, ainda que elementar, dos momos representados na corte: ao «roteiro» ou argumento dos vários episódios («entremezes») que os integram, acrescenta-se por vezes o texto que os acompanhava, ou o seu resumo. Incluímos nesta antologia excertos do diário do padre Nicolau Lanckmann, de Walckenstein, que foi um dos embaixadores delegados pelo Imperador Frederico III da Alemanha para o representar nas cerimónias do seu casamento com a Infanta D. Leonor, filha de D. Duarte e irmã de D. Afonso V, em 1451 (segundo, com ligeiras alterações, a tradução dada por Luciano Cordeiro no volume Uma Sobrinha do Infante Imperatriz da Alemanha e Rainha da Hungria); excertos de uma Arenga ou Relação das Festas que se fizeram na cidade de Évora no prazo do casamento do príncipe D. Afonso com a princesa D. Isabel de Castela, no ano de 1490 (transcrita por Teófilo Braga das Obras Inéditas de Aires Teles de Menezes); e a carta em que Ochoa de

Ysássa, embaixador dos reis católicos de Espanha na corte portuguesa, descreve a estes, com larga cópia de pormenores, as festas realizadas no Natal de 1500 (traduzida a partir do texto publicado por Fidelino de Figueiredo na «Revue d'Histoire du Théâtre Portugais», em 1952).

AS FESTAS NUPCIAIS DE 1451

No dia de Santo Colomano, que é o dia 13 do mês de Outubro, a Noiva, Dona Leonor, por todos chamada Imperatriz, foi solenemente conduzida pelo Senhor Rei de Portugal, D. Afonso, e seu irmão o Infante D. Henrique, tio deles, com as duas Senhoras Infantas, irmãs da Senhora Imperatriz, ao Palácio, junto do Castelo Real, dentro dos muros da cidade, construído no alto do monte, onde cearam a uma mesa e os oradores (os Embaixadores de Frederico III, Lanckmann e Motz) em outra, mais baixa.

E acabada a ceia, seguiram-se por toda a noite danças e divertimentos vários e encantadores.

Em primeiro lugar vieram à presença da Sereníssima Senhora Dona Leonor, Imperatriz, os reis de armas e arautos, representantes das várias Rainhas de toda a Cristandade, em nome de cada uma das quais apresentaram uma carta escrita à Senhora Imperatriz.

Em seguida veio o Infante D. Fernando com a sua comitiva, todos primorosamente vestidos numa só cor, e trazendo ele na mão uma carta em que anunciava a sua chegada, com os seus cavaleiros, para assistir a estas festas nupciais.

Logo atrás vieram selvagens das várias parte do mundo e de longínquas ilhas do mar sujeitas ao

Sereníssimo Rei de Portugal, dizendo: «*Fomos mandados por nossos chefes a estas festas nupciais*». Vinham também homens e mulheres nus, habitantes de uma ilha chamada Canárias, a qual ilha o Senhor Rei de Portugal, D. Duarte, casualmente descobriu.

A seguir o Sereníssimo Senhor D. Afonso, Rei dos Algarves e de Ceuta, e senhor irmão mais velho da Senhora Imperatriz, veio com os seus cavaleiros, chamados e escolhidos especialmente para este fim, todos com trajes ricos, bordados a ouro e feitos a primor, entregando ele à Senhora Imperatriz, sua irmã, uma carta em que dizia que fora chamado com os seus companheiros e fortíssimos guerreiros, de longínquas partes da Terra, àquelas festas nupciais, e que desejavam ilustrar-se nelas por feitos de armas.

Vieram depois ilustres alemães, com crespas cabeleiras até aos ombros, trazendo uma carta, e perante a Senhora Imperatriz protestaram que vinham da Alemanha, eleitos para estas festas nupciais, oferecendo-se para se defrontarem com todas e quaisquer nações.

No dia 14 do mês de Outubro a Senhora Dona Leonor, Esposa e Imperatriz, foi conduzida do Real Castelo, com grande honra e aparato, a um certo Palácio no centro da cidade, onde se tinham ordenado vários *ludi* (divertimentos).

À porta deste palácio estavam sentados sete Eleitores do Sacro Império Romano, com toda a pompa, os quais, conforme suas cartas, elegeram o Sereníssimo Senhor Frederico, Rei dos Romanos, por Imperador Digníssimo.

Em segundo lugar estava o Senhor Bispo de Colónia com os Eleitores, aclamando Imperador o mesmo Senhor.

Em terceiro lugar, da parte oposta, sentava-se o Sumo Pontífice, Senhor Papa, com os Senhores Cardeais, impondo a Coroa e as Insignias Imperiais ao Senhor Rei dos Romanos, Frederico, e a sua esposa, Senhora e donzela Leonor, também com discursos e cartas.

Depois, em quarto lugar, isto é: em frente à Igreja Metropolitana, onde repousa o corpo de S. Vicente, estava sentado o Reverendíssimo Senhor Bispo, com seus cónegos e demais clerezia, com as respectivas vestes sacerdotais, proclamando Imperatriz a Noiva Senhora Dona Leonor, que estava presente, a cavalo com seus irmãos e irmãs e os Oradores. E lançando-lhe a bênção, o Senhor Bispo dizia-lhe:

«Que o teu nome e a tua semente cresçam e floresçam e se multipliquem como a areia do mar. E a bênção do Omnipotente desça sobre ti, e a tua geração seja longa e abençoada para serviço de todos os povos cristãos.»

Entretanto, da alta torre da sobredita igreja desceu, por artifício humano, um menino, à maneira de anjo, trazendo uma coroa de ouro para a Senhora Imperatriz desposada; e vinha pelo ar cantando assim: *«Recebe esta coroa, aqui na terra, para que sejas no céu coroada por Deus, acima de todos os elementos.»*

E ali fora também preparado um lugar, à maneira de Paraíso, do qual um menino, fazendo de anjo nas alturas, veio pelo ar através de uma janela da torre, trazendo um açafate dourado com rosas, e esparzindo-as sobre a cabeça da Senhora Imperatriz, cantando: *«Recebe estas flores e rosas, para que tu e a tua descendência floresçam na terra, e com a flor da virtude, depois de longos anos no mundo, mereçam receber no céu a flor da eterna bem-aventurança.»*

Em quinto lugar, junto da referida igreja, do lado ocidental, foi feita uma estância em que havia muito povo reunido, aproximadamente vinte mil pessoas de ambos os sexos, e onde um notável Doutor pronunciou um discurso de quase meia-hora, em honra e louvor do Senhor Imperador e de sua Esposa.

Neste mesmo sítio viam-se tantas personagens reais, vestidas, armadas e coroadas regiamente, quantos os Reis de Portugal e dos Algarves que tem havido desde o princípio até ao presente Rei Senhor D. Afonso. E ali outro famoso Doutor narrou brilhantemente os grandes feitos por eles praticados em prol da fé cristã e da república, e quantas vezes haviam exposto a vida contra pagãos e infiéis, e as vitórias que haviam alcançado; e como haviam sempre assistido e obedecido à Santa Igreja Romana, e como tinham subjugado os Africanos e implantado a fé católica em muitas partes.

Ouvi então quão grande era a constância da fé cristã no Reino de Portugal, e como os reis portugueses haviam afrontado a morte contra os Bárbaros e Africanos, o que bem se experimenta no grande e longo domínio de Ceuta em África, e também como o Senhor D. Fernando, tio da Senhora Dona Leonor, se deixou morrer na terra africana, pelo Estado e pela salvação do povo.

E tão alto e grande era o clamor popular implorando Deus por alma do aludido D. Fernando, que piamente creio que ele devia ser canonizado. Sem lágrimas, nunca poderá contar-se esta história.

Em sexto lugar apresentaram-se à Senhora Imperatriz três meninos, à maneira de anjos: o primeiro trazia um crucifixo e figurava a Fé, que é virtude teologal; o segundo trazia um ramo verde e chamava-se a

Esperança; o terceiro trazia uma pomba viva nas mãos e dizia-se a Caridade. Recitaram versos à Senhora Imperatriz Leonor, dizendo que a mesma tivesse no Senhor Imperador, seu amantíssimo esposo, uma esperança firme e uma fé segura de encontrá-lo ornado de todas as virtudes, sólida coluna de fé cristã e de perfeita caridade, como seu pai, sua mãe e toda a sua geração.

Em sétimo lugar, descendo-se à praça da cidade, via-se uma fonte artificial jorrando água cor-de-rosa, que recreava a vista; havia também ali um horto com vários animais selvagens.

Em oitavo lugar, perante a Senhora Imperatriz se apresentaram treze profetas, com seus hábitos, como se andassem profetizando, cada um deles com seu livro na mão; e um deles profetizava muitos bens e prosperidades ao esposo e à esposa, dizendo que esta fora dignamente eleita.

E a Senhora Imperatriz, acompanhada do Rei e da Rainha, irmãos e irmãs e toda a guerreira corte, foi de lugar em lugar, vendo e ouvindo, seguida de todo o povo. De maneira que nesta comitiva e adjuntamente iam mais de vinte mil pessoas, e durou esta procissão desde a manhã até à noite.

No 15.º dia do mês de Outubro o Sereníssimo Senhor Rei de Portugal mandou fazer muitas danças na praça fronteiras ao Palácio da Senhora Imperatriz.

(...) No dia 17 do mês de Outubro, logo de madrugada, antes de nascer o sol, vieram de uma parte cristãos, de outra sarracenos, de outra selvagens e de outra ainda judeus, e cada um destes bandos cantava, gritava e foliava na sua língua e maneira.

(...) Veio depois um artifício figurando um enorme elefante, que trazia no dorso uma torre com pequenos baluartes de madeira em que estavam quatro trombeteiros e quatro meninos etíopes com pequenas lanças e canas compridas, atirando laranjas ao povo.

Havia também ali um pequeno etíope chamado Pêro Branco, que o Duque de Sevilha oferecera ao cavaleiro Cristóvão Urgenad; isto porque o Senhor Cristóvão Urgenad, do Ducado de Caríntia, querendo pelejar contra o Rei de Granada, viera ao Reino de Portugal, e foi um dos que justaram contra o Rei de Portugal. Trazia, além do aludido elefante, mais de oitenta homens seguidos de oito guerreiros em cavalos de diversas cores.

Cobertos de panos samedins, o primeiro cavalo representava na figura e na cor um verdadeiro veado; o segundo figurava um unicórnio; o terceiro imitava a figura de um boi; o quarto apresentava a forma do leão; o quinto mostrava o capricórnio; o sexto era um urso selvagem; e assim outras figuras os demais cavalos.

Muito luzidamente trajados, seguiram por sua ordem os cavaleiros. Tal era a magnificiência e a riqueza destas festas, todas em honra dos régios desposados.

Veio também o Rei de Portugal, brilhantemente armado, a cavalo, com sua lança e o capacete encimado por um basilisco de ouro. O irmão do Senhor Rei, o Senhor D. Fernando, trazia no alto do capacete uma cabeça de leão, em ouro.

No dia 18 do mês de Outubro, em continuação dos regozijos e das festas, apareceu em frente do palácio da Senhora Imperatriz um animal horrível, semelhante um dragão, levado por quarenta homens, e sobre o qual ia

sentado um cavaleiro esplêndidamente armado e com um diadema na cabeça.

Vinham também, quase todos os dias, para diante dos alojamentos dos oradores do Senhor Imperador, charamelas e trombeteiros, com diversões.

(...) No vigésimo dia do mês de Outubro, antes de nascer o sol, vieram a esta praça turmas de gentes de um e outro sexo, de diversas línguas e nações, em folgares e línguas diversas. Em seguida vieram caçadores, com grandes cães, e, trazendo um leão, um urso e um enorme javali, fizeram uma admirável caçada.

(...) No 21.º dia do mês de Outubro (...) chegou um indivíduo vestido com grande luxo, acompanhado de numerosas comitiva, em fortes e admiráveis cavalos, dizendo ser o Rei de Tróia e trazer consigo três filhos: o primeiro chamado Heitor, o segundo Príamo e o terceiro Ajax, em trajos reais, e com esplêndido aparato. Aproximando-se do régio salão ou palácio onde então estavam reunidos, merendando, a Senhora Esposa Leonor, Imperatriz, e o Senhor Rei de Portugal, com a sua mulher, e as duas irmãs da Senhora Imperatriz e os oradores e os mais altos nobres, pelo seu arauto mandou clamar em alta voz que era Rei de Tróia e vinha de longes terras ultramarinas, e nomeadamente do seu reino, porque ouvira dizer que o Senhor Rei de Portugal e dos Algarves, que era seu vizinho em África, celebrava as núpcias de sua irmã mais velha, a Senhora Dona Leonor, com o gloriosíssimo Senhor Imperador Frederico, e que em louvor e honra da corte Imperial e de seu Reino se propunha fazer aqui magníficas justas. Que por isso o mesmo Rei de Tróia, com seus filhos e seus príncipes, vinham a estas festas para entrar nessas

justas, em que eram peritos, e queriam combater fosse contra quem fosse de qualquer nação ou língua.

Ouvindo isto, o Senhor Rei de Portugal, saindo do seu palácio com os seus companheiros de armas e com os seus escolhidos para estas empresas, bem e vistosamente armado, entrou na praça ao som de grande clamor de alegria e do clangor das trombetas, indo postar-se defronte da Senhora Imperatriz, sua irmã, e da Rainha de Portugal. E fizeram-se aqueles esplêndidos e brilhantes passos de armas como nenhuns iguais foram vistos antes, pois que a eles assistiu muita nobreza da Inglaterra, Escócia, Irlanda e Sevilha, e de outros países.

No 22.º dia do mês de Outubro, pela manhã, apareceu um certo senhor, a cavalo, esplendidamente equipado, com sua comitiva, dizendo e proclamando pelo seu arauto que era o Rei na Europa e que o seu povo o seguia, e chamando a si todos os Reis e Príncipes, exclamava:

«Vós que presidis e habitais o orbe: eis os males que se aproximam e vêm sobre vós.»

E mostrando um grande livro, dizia clamorosamente:

«Filhos dos homens: julgai justo, e o que for justo, executai. E sede de muita justiça.»

E depois da hora do meio-dia vieram muitos cavaleiros armados, à maneira de pagãos e sarracenos, batalhando entre si, com escudos, zagais e alfanges. E tinham cavalos velocíssimos e saltadores, como cabras

bravas, chamados ginetes, que são tidos em grande apreço.

No 23.º dia do mês de Outubro, veio muito povo defronte do palácio da Senhora Imperatriz Esposa, com diversos instrumentos músicos – tubas, buzinas, etc. – e dividiu-se em quatro troços; o primeiro, de cristãos de ambos os sexos, dançando à sua maneira; o segundo, de mouros, de um e outro sexo, também à sua maneira; o terceiro, de judeus e judias, mais de mil, no seu costume; o quarto, de mouros etíopes e selvagens da Ilha Canária, onde homens e mulheres andam nus, julgando serem e terem sido, assim, únicos no mundo.

(apud Luciano Cordeiro *Uma Sobrinha do Infante Imperatriz da Alemanha e Rainha da Hungria*, Lisboa, 1894, pp. 95 e segs.)

AS FESTAS NUPCIAIS DE 1490

Portão soberbo se alçava
após ingentes estrados,
aonde a vista enxergava
mil heróis assinalados.

Arcos aparatosos
ornados de tangedores,
que com sons harmoniosos
tocavam mil atambores.

Confusa cópia de Mouros
e também de Mouras vieram
(longe de ritos e agouros)
que várias danças teceram.

Vieram lusos brigosos
com suas damas louçãs,
que com seus bailes formosos
fizeram pasmar mil cãs.

Torneios, justas também,
nas praças se concertaram,
onde d'áquem e d'além
grãos duelos se travaram.

Com grande invenção e siso
de Avis entre as altas portas,
estava um Paraíso,
que às gentes deixava absortas.

Todas as ordens do Céu
estavam nele ordenadas,
e por final do troféu
as bandeiras recamadas.

Aqui as Fadas estavam
(segundo lhe coube em sorte)
que à Princesa fadaram
cada qual de sua sorte.

Entrou depois na cidade
a grã Prole realenga,
e nela, com novidade,
dita lhe foi sábia arenga.

Depois ledos tangedores
à vinda da Princesa
fizeram fortes rumores,
espanto da natureza.

Barcas e Loas
fizeram e outras representações,
que a todos grão prazer deram
conforme suas Tenções.

Depois, sob pátio alçado
(por principais regedores)
de grandes franjões orlado
se viram Reis e senhores.

(...)

Da mesa logo ao começo
dourada Carroça veio,
(coisas de grande preço)
com roçagante arreio.

Possantes dois bois assados
por ela vinham tirando,
co'os cornos, mãos, pés dourados,
ser vivos representando.

Moço loução adiante
com a aguilhada na mão
e com passo elegante,
pisava da Sala o chão.

O qual, com siso e presteza,
guiando foi a Carroça
'té onde estava a Princesa,
a qual de tudo se apossa.

Depois da Sala saíndo,
ao Povo entregou a deixa,
o qual, quebrando e partindo,
come, espedaça e enfeixa.

(...)

De Guiné veio um grão Rei
com três Gigantes membrudos.
De vê-los grão medo hei,
tanto eram carrancudos.

A gente deixa absorta
a grã companha que traz,
onde Mourisca retorta
vinha com alto torcaz.

Muitos Negros bailadores
de manilhas de ouro ornados,
e também grãos Tangedores
com seus cascaveis dourados.

No centro, um grande Castelo
de chapitéus e bandeiras,
estava formoso e belo,
feito de várias madeiras.

Em torno, depois, se viam
trinta Tendias marciais,
que ricas telas teciam
pavezes, elmos reais.

Depois dos Banquetes findos,
galantes Momos houveram,
e Entremezes infindos,
que a todos bem aproueram,

(...)

Baixéis de vária invenção
bombardas mil despedindo,
com grande e soberbo afão
galhardetes desferindo.

EI-Rei também, por grandeza,
a festa corôa e arreia
e cheio de ardideza
entra de tarde na teia...

(apud Teófilo Braga, *Gil Vicente e as Origens
do Teatro Nacional*, Porto, 1898, pp. 63-
66)

OS MOMOS DO NATAL DE 1500

Mui católicos, mui altos e mui poderosos príncipes e senhores el-Rei e Rainha, senhores nossos:

Embora eu aí esteja prestes, querendo Deus, para relatar em pormenor a Vossas Altezas as coisas daqui, porque Juan Ortiz, portador desta, aí chegará antes de mim, pareceu-me que bem seria dar parte a Vossas Altezas dos festejos que se deram aqui nesta festa da Natividade de Nosso Senhor.

(...)

Quando se acabaram de adereçar os momos, el-rei fez saber à senhora rainha que viesse de sua câmara e, despedindo-se ela da infanta (Dona Beatriz) dirigiu-se com suas damas para a sala grande dos aposentos de el-rei, que estava cheia de gente, com grande aparato, como para a festa que se esperava; e dirigiu-se ao estrado onde estava um dossel de brocado tendo em baixo seis almofadas de brocado em filas de duas, e sentou-se do lado direito, deixando o lugar vazio para

el-rei; e as mulheres e as damas sentaram-se à frente, aos pés do estrado, e logo começaram os menestréis a tocar muito alto, e depois saíram muitos momos com invenções, cada invenção precedida de trombetas, como aqui será declarado.

No extremo da sala estava feito um grande retraimento, resguardado com panos, do qual saiu um horto de encantamento, com uma árvore de fruto muito grande e bem feita, com muitas ramagens espessas cheias de velas que ardiam. E por cima da árvore um formidável dragão com três cabeças ferozes e seis grandes mãos, com a cauda enrolada a todo o tronco da árvore; e todo o horto estava coberto ao redor com paramentos de tela delgada, e dentro estavam seis damas: Dona Leonor de Milão, Dona Maria de Cárdenas, Dona Ângela e Dona Leonor Henriques, Dona Guiomar Freire e Dona Maria da Silva, vestidas à francesa. Traziam na cabeça uns chapeirões de cetim carmesim, semelhando mitras, cheios de muitas pedrarias, pérolas, argolas e outras jóias mui reluzentes, e por cima uns véus como se pintam nos panos franceses, e uns vestidos de veludo negro com mangas e caudas largas, guarnecidas de folhos, e com umas letras de cetim branco na orla, abaixo do veludo. E nas mãos umas achas pintadas de cera que ardiam. Na extremidade do horto estava posto um assento principal, com almofadas de brocado; perguntei para quem fora preparado e disseram-me que el-rei a princípio decidira sentar-se nele, mas que depois lhe disseram que melhor seria vir depois com os seus momos de trás do horto, pois não seria honesto sentar-se ali sem a senhora rainha. E chegando o horto diante da senhora rainha da maneira que vinha, parecendo

muito real invenção, e saindo fora as damas, em nome de todas Dona Ângela entregou à senhora rainha um escrito que dizia assim:

«Estando na Etiópia, em nosso horto de amor sagrado, guardado pelo Dragão, usando daquele poder que pelos Deuses nos foi outorgado de dar remédio a todos os verdadeiros amadores, dirigiu-se nos a pedi-lo um príncipe tão enamorado que só pode a si mesmo comparar-se, porque a grandeza de sua pena é maior do que a nossa sabedoria; e, porque é merecedor de seus amores e em tua Alteza está o remédio deles, e não em nós, o trazemos aqui a pedir-te que o queiras remediar, porque à tua sujeição estima mais estar (com) todos os seus senhores e todos os seus cavaleiros (do que) em poder de tuas damas; e, sendo coisa tão nova aquelas que a todos podiam dar remédio o virem pedir a ti, por ver uma princesa de tanta excelência, havemos por proveito a perda deste poder, e te pedimos que no-lo queiras outorgar porque o trabalho deste caminho se torne em muito seu e nosso descanso, e teu serviço.»

Depois disto, retirando-se dali o carro, veio o senhor rei com vinte cavaleiros de entre os principais de sua Corte, vestidos de momos com suas máscaras e cimeiras, com grande estrondo de trombetas, e deram duas voltas pela sala dançando, e depois el-rei começou a dirigir-se ao estrado, e a senhora rainha, quando se apercebeu de que era ele, levantou-se e foi recebê-lo a meio do estrado e, aproximando-se el-rei, retirou a máscara e o gorro, e rindo-se com muito prazer fizeram reverências um ao outro e depois foram dançar uma alta e uma baixa, e dançaram muito bem e tornaram a sentar-se no estrado; e o que el-rei trazia vestido era um gibão com muitos folhos e calças negras até ao joelho,

com umas listas espessas, e abaixo do joelho, onde costumam apertar-se as calças, dois fios ensartados de diamantes e pedras que reluziam muito, e sapatos de couro negro pontiagudos e um cinto de ouro com uma adaga pequena dele suspensa e um colar sem pedras e um chapéu francês cheio de jóias com uma grande cimeira de plumagem e a cercadura do chapéu dobrada, listada e cheia de jóias que reluziam. E todos os outros momos vinham desta mesma forma adereçados e muito bem ataviados, cada qual segundo o seu estado, especialmente o duque de Coimbra (que) trazia um colar de ouro com muitas pedrarias e pérolas muito grandes e a calça esquerda cheia de pedras e pérolas acima do joelho e o chapéu com a sua cimeira com muitas jóias e, em cima do gorro, trazia dois fios de pérolas grandes, e o que trazia cada um dos restantes não o refiro aqui porque seria prolixidade. A não ser que, depois de sentados el-rei e a rainha no seu estrado, cada um deles, chegando junto de sua dama, retirou a máscara e deu cada um à sua o seu escrito e depois dançaram com elas. E este mesmo aspecto tinha cada um de todos os outros que vieram depois destes. Depois disto vieram outros quatro cavaleiros vestidos de momos muito luzidos com suas máscaras, e um deles em nome de todos deu um escrito à senhora rainha que dizia assim:

*«Muito alta e excelente rainha e muito poderosa
[senhora.*

*Vimos a este serão
cada um por sua dama,
e vimos a sem razão
que se faz a quem bem ama.
E tornamos a pedir*

*por mercê a Vossa Alteza
nos dê a quem nos fez vir,
para que dê prazer a tal tristeza.»*

Depois disto, veio um (momo) com uma máscara que trazia agrilhado um gigante muito grande e feroz e, detrás dele, três momos muito luzidos com suas máscaras e, chegando em frente do estrado, o que trazia o gigante entregou um escrito à senhora rainha que dizia assim:

*«Muito alta e excelente rainha e muito poderosa senhora.
Eu sou enviado a ti pelo poderoso Cupido, o qual sabendo que
el-rei teu marido está na determinação de fazer guerra aos seus
inimigos, desejando favorecer-vos mais do que a todos, tanto por
serdes ambos os mais magníficos príncipes que jamais foram, como
por se juntar em tua casa toda a formosura que a sua fé faz ser no
mundo louvada, te oferece para seu serviço este gigante que, por
mor de Isorfeles, foi trazido a suas prisões, e com a sua força te
notifica por muito certa a vitória e te pede que em satisfação de
tamanho benefício mandes às damas destes seus três cavaleiros, a
quem mais do que a todos deve por bons amadores, que não usem
contra eles de crueldade, pois se não se emendam em breve serão
culpadas de sua morte, e ele os terá perdidos.»*

Depois disto vieram oito romeiros que iam a Santiago, com seus bordões e conchas, num bergantim artificialmente feito, e, chegando à porta da sala, desembarcaram e um, em nome de todos, entregou a el-rei um escrito que dizia assim:

*«Vão as novas tão crescidas,
Rei Santo, de tua passagem,*

*que, sendo por nós sabidas,
ao terminar a romagem
te oferecemos as vidas
p'ra seguir tua viagem.
Sabe que a nossa tenção
nesta guerra que tanto amas
é servirmos as duas damas
mui famosas
de Henriques e de Milão».*

E depois disto, cada um destes romeiros tirou a sua batina e máscara e deu o seu escrito à respectiva dama e com ela dançou.

A seguir vieram oito inimigos malignos¹ muito ferozes, trazendo quatro momos, muito luzidos com suas máscaras, acorrentados, e um daqueles inimigos foi dar à senhora rainha um escrito que dizia desta maneira:

«No inferno temos sabido há muito tempo que, por tua vinda a estes reinos, seríamos deles lançados fora e de todo destruídos, e agora soubemos por estes desesperados, que nos foram enviados por suas damas, que tinham já nelas recebido por senhora; e como não podemos haver parte de coisa tua, foi-nos mandado trazê-los a vossas damas e pedir-te ordenes a elas que lhes dêem algum descanso, pois são por isso mais atormentados que os outros que lá nos ficam.»

Depois disto, vieram oito almas com velas acesas na mão, que significavam a misericórdia e, atrás, um momo muito bem adereçado, e as almas, ao chegarem diante de uma dama que se chama Dona Leonor Henriques, ajoelharam e disseram duas vezes em voz alta «*Ave misericórdia, ave misericórdia*», e logo se foram embora e o

momo deu à senhora rainha um escrito que dizia desta maneira:

«Muito poderosa rainha e senhora.

Eu sou um dos três cavaleiros que, outro dia, pedimos a Sua Alteza Real ordenasse as suas damas não nos tratassem tão mal, e, porque já se me oferece servir para sempre a uma (dama) da sua real corte, lhe suplico mande guardar o costume de seus antepassados, que era em tais festas não consentir a suas damas levarem luvas esquerdas na mão, e agora, segundo vi, acontece ao contrário, e se Vossa Alteza Real desse lugar a tal coisa os de terras estranhas desesperariam de tão excelente corte.»

Veio depois um pequeno pajem com máscara e a seguir dois cavaleiros com trajes roçagantes de guadamecil verde e dourado à francesa, com suas máscaras, e o pajem deu um escrito à senhora rainha, cujo traslado aqui não envio porque o não pude obter. Depois veio um ermitão, com seu bordão e grande barba, e, detrás, um bosque feito a modo de encantamento, no qual vinha um momo, que entregou um escrito à senhora rainha, que dizia assim:

«Muito alta e muito excelente Princesa e muito poderosa rainha e senhora.

Querendo minha ventura dar fim a minha vida, enamorei-me nesta real corte de Vossa Alteza, onde tanto cresceu minha pena que cuidei que paciência lhe pudesse resistir, e fui-me às montanhas onde me achei tão combatido de cuidado que, por deixar alguma memória de minha tristeza e sentimento, comecei a caminhar neste encantamento em que venho, topando com este ermitão, (que) por esconjurações piedosas me perguntou a causa de minha pena. Respondi-lhe que assim me fazia andar a mais

formosa dama do mundo que estava na Real Corte de vossa alteza e ela, movido de piedade, me disse que o seguisse.»

Veio depois outro momo da misericórdia que já viera antes disfarçado com outro traje, também mascarado, e deu à senhora rainha um escrito que dizia assim:

«Muito poderosa rainha e senhora.

Já por duas vezes compareci perante tua real Alteza, a quem peço por mercê não haja por excessivo tanto a importunar por causa das luvas esquerdas, pois que venho de muito longe e exposto a grandes perigos.»

Depois disto veio uma mulher muito feroz, trazendo um encantamento feito artificialmente que parecia uma cova metida num áspero bosque, dentro da qual vinham quatro momos muito bem ataviados com suas máscaras. E esta mulher, dando um escrito que trazia à senhora rainha, pegou numa vara e quebrou este encantamento, e os momos que estavam presos soltaram-se, e cada um deles entregou um escrito à sua dama, e dançaram. E o escrito que a mulher entregou à senhora rainha dizia assim:

*«Rei e Rainha excelente,
a quem reinos não nomeados,
ocultos, nunca falados,
desde o cabo do oriente
obedecem novamente,
a quem ilhas e tesouros encobertos,
por caminhos nunca certos,
conquistando muitos mouros,
te são todos descobertos,*

*digna de mais excelência,
pois tendes merecimento,
quebre-se em tua presença
contra o meu consentimento
este forte encantamento,
o qual tocando, as damas
das que tenho nomeadas
soltar-se-ão de minhas mãos.
– Abertas e quebrantadas
sereis, prisões encerradas!»*

Veio a seguir o marquês de Vila-Real, vestido de momo com sua máscara, com quatro pajens à frente, também com suas máscaras e roupagens, e entregou um escrito à senhora rainha que dizia assim:

«Muito alta e muito excelente Princesa e muito poderosa Senhora.

Eu sou o marquês que, nesta festa de Vossa Alteza, Nosso Senhor, que é juiz direito por sortes, me deu por servidor de uma dama de Vossa Alteza, por saber que eu era mais que todos, a qual dama já ma tomaram por duas vezes. Venho portanto queixar-me a Vossa Alteza que esta terceira (vez) me mande restituir a seu serviço uma dança.»

Depois de acabada a festa, dadas as doze horas da meia-noite, el-Rei dançou com todos os momos uma dança a que chamam aqui serau, e depois subiram o Rei e a Rainha aos seus aposentos com muito prazer e triunfo e sentaram-se na camilha e cearam juntos muito alegremente, el-rei vestido de momo como estava, e porque já era sábado retiraram do aparador o manjar de carne da senhora rainha, e ambos comeram peixe; e

depois de cear, mandaram despejar a câmara e ficaram sós para se deitar. Nosso Senhor lhes dê filhos de bênção, e guarde e prospere a Vossa Altezas como os seus corações desejam.

De Lisboa, 25 de Dezembro. Muito humilde servidor de vossa Alteza, que beija suas reais mãos e pés,

OCHOA DE YSASAGA

(apud *Bulletin d'Histoire du Théâtre Portugais*,
tomo III, n.º 1, Lisboa, 1952)

¹Diabos.

4. CANCIONEIRO GERAL

No prólogo escrito por Garcia de Resende para o seu Cancioneiro Geral (1516), diz-se que a arte de trovar é «nas cortes dos grandes príncipes, mui necessária na gentileza, amores, justas e momos» – e destas últimas manifestações espectaculares se deparam repetidos sinais nas suas páginas, desde evocativas referências em várias composições antologadas ao texto de alguns dos entremezes incluídos em momos, como o «breve do Conde de Vimioso (?-1549) do momo que fez sendo desavindo, no qual levava por entremez um anjo e um diabo» o «vilancete que fez Pero de Sousa (Ribeiro) quando el-rei nosso senhor veio de Santiago e fez o singular momo em Santos, o qual vilancete iam cantando diante do entremez e carro em que ia Santiago» (1490) ou as trovas do Coudel-mor (Fernão da Silveira, ?-1490) «por breve de uma mourisca ratorra que mandou fazer a senhora Princesa quando casou» (e que figurava num entremez incluído nos momos de Évora de 1490, cujas «letras e cimeiras» também se transcrevem no Cancioneiro). Seleccionámos para esta antologia esses três trechos, completando-se com uma das composições mais genuinamente dramáticas da colectânea de

Resende: as «trovas de Anrique da Mota a um clérigo sobre uma pipa de vinho que se lhe foi pelo chão».

**PERO DE SOUSA RIBEIRO:
VILANCETE DO MOMO DE SANTIAGO**

— Alta Rainha, Senhora,
Santiago por nós ora.

Partimos de Portugal
catar cura a nosso mal,
se nos Ele e vós não vale,
tudo é perdido agora.

Pois que somos seus romeiros
e das damas tão inteiros,
cessem já nossos marteiros¹,
que nunca cessam uma hora.

Pedimos a Vossa Alteza
em que(m) está nossa firmeza,
que não consinta crueza
neste serão aos de fora.

Aqui nos tem já presentes
dos nossos males contentes;
pois não valem aderentes,
hoje nos valei, Senhora!

(Cancioneiro Geral, CXCIII)

¹ Martírios.

**FERNÃO DA SILVEIRA:
BREVE DA MOURISCA RATORTA²**

(REI DA GUINÉ):

— A mim rei de negro estar Serra Leoa,
longe muito terra onde viver nós,
lodar Catibela tubao de Lisboa,
falar muito novas casar para vós.
Querer a mim ver-vos logo como vai,
deixar mulher meu, partir muito asinha,
porque sempre nós servir vosso pai,
folgar muito negro, estar vós rainha.

Aquesta gente meu taibo, terra nossa
nunca folgar, andar sempre guerra,
não saber aqui que bailar terra vossa,
bailar que saber como nossa terra.
Se logo vós quer mandar, a mim
venha fazer que saber, tomar que achar,
mandar fazer taibo lugar, Deus mantenha!
E logo meu negro, Senhora, bailar.

(*Cancioneiro Geral*, XXIII)

² Compare-se a linguagem aqui empregada com a que Gil Vicente poria na boca dos Negros que fez intervir na *Nau de Amores*, na *Frágoa de Amor* e n' *O Clérigo da Beira*, ou a de personagens semelhantes noutros autos quinhentistas, como os Autos das Regateiras do Chiado, da *Bela Menina*, de Sebastião Pires ou os anónimos de *D. Fernando* e de *Vicente Anes Joieira*.

CONDE DE VIMIOSO: ENTREMEZ DO ANJO

(O CAVALEIRO):

- Muito alta e excelente princesa e poderosa senhora: Por me apartar da fé em que vivo, muitas vezes fui tentado deste diabo, e de todas minha firmeza pôde mais que sua sabedoria, porque tão verdadeiro amor de tão falsas tentações não podia ser vencido. E conhecendo em seus experimentos e grandeza de minha fé, me tentou na esperança, pondo diante de mim a perda de minha vida e de minha liberdade, havendo por impossível o remédio de meus males. E com todas estas coisas não me vencera, se mais não puderam os desenganos alheios que o seu engano, com os quais desesperarei e fui posto em seu poder. Mas este anjo que me guarda vendo que minha desesperança não era por minguia de fé, nem minha pena por minha culpa, se quis lembrar de mim, e de quem me fez perder, em me trazer aqui, porque com sua vista o diabo me soltasse, e ela¹ vendo os meus danos, da parte que neles tem se pudesse arrepender.

(*Cantiga que deu o ANJO*²):

(O ANJO):

- Senhora, não queira Deus
que sejais vós homicida,

em ser a alma perdida
de quem se perdeu por vós.
Ordenou vossa crueza
que este triste se matasse
em deixar-vos, e negasse
vossa fé, que é sua firmeza.
Contudo permitiu Deus que
por mim fosse válida
sua alma, e que sua vida
se torne a perder por vós.

(*Cancioneiro Geral*, LXXXVI)

¹ A dama a quem o Cavaleiro se dirige (D. Joana de Vilhena, prima de D. Manuel e mulher do conde de Vimioso, segundo Teófilo Braga.)

² Em espanhol no original.

***HENRIQUE DA MOTA:
LAMENTO DO CLÉRIGO***

(O CLÉRIGO):

— Ai, ai, ai, ai! Que farei?
Ai, que dores me cercaram!
Ai, que novas me chegaram!
Ai de mim! Onde me irei?
Que farei, triste, mesquinho,
com paixão?
Tudo leva mau caminho,
pois que vai todo o meu vinho
pelo chão!
O vinho, quem te perdera

primeiro que te comprara!
Oh, quem nunca te provara
ou, provando-te, morrera!
Oh, quem nunca fôra nado
neste mundo,
pois vejo tão mal logrado
um tal bem, tão estimado,
tão profundo!
Ó meu bem tão escolhido,
que farei em vossa ausência?
Não posso ter paciência
por vos ver assim perdido!
Ó pipa tão mal fundada,
desditosa,
de fogo sejas queimada
por teres tão mal guardada
esta rosa!
Ó arcos, porque afrouxastes!¹
Ó vimes de maldição,
porque não tivestes mão
assim como me ficastes!
Ó mau vilão tanoeiro,
desalmado,
tu tens a culpa primeiro,
pois levaste o meu dinheiro
mal levado!

(Fala com a sua negra.)

Ó perra de Manicongo,
tu entornaste este vinho!
Uma posta de toucinho
te hei-de gastar nesse lombo!

(NEGRA):

— A mim nunca, nunca mim
entornar,
mim andar água jardim,
a mim nunca ser ruim,
porque bradar?

(CLÉRIGO):

— Se não fosse por alguém,
perra, eu te certifico
bradar com almexerico
Álvaro Lopo também.

(NEGRA):

— Vós logo todos chamar,
vós beber,
vós pipo nunca tapar,
vós a mim quero pingar:
mim morrer!

(CLÉRIGO):

— Ora, perra, cal'-te já,
senão matar-te-ei agora!

(NEGRA):

— Aqui estar juiz no fora,
a mim logo vai 'té lá.
Mim também falar mourinho
sacrivão!
Mim não medo no toucinho!
Guardar, não ser mais que vinho,
creligão!

(CLÉRIGO):

— Ora te dou ao diabo!
Rogo-te já que te cales,
que bem me bastam meus males
que me vem de cada cabo.
Olhai a perra que diz
que fará:
irá dizer ao juiz
o que fiz e que não fiz,
e crê-la-á...
E pois ela é tão ruim,
bem será que me perceba.
Dirá que é minha manceba
para se vingar de mim.
Então, em provas-não-provas
gastarei;
irão dar de mim más novas
e farão sobre mim trovas...
Que farei?!
O siso será calar
para não buscar desculpa.
Pois a negra não tem culpa,

para que lha quero dar?
Eu sou aqui o culpado
e outrem não;
eu sou o danificado
e eu sou o magoado,
eu o sou ^{2!}
Que negra entrada de Março!
Se tudo vai por est'arte
e as terças doutra parte,
hã-de me dar um camarço³.
Ó vós outros que passais
pelas vinhas,
respondei, assim vivais,
se vistes dores iguais
com as minhas!
Pois não tenho aqui parentes,
saltem vós, *amici miei*:
chorareis como chorei!
Chorareis a minha pipa,
chorareis o ano caro,
chorareis o desamparo
do meu bem de Caparica.
E pois tanta dor me fica,
saltem vós, *amici miei*:
chorareis como chorei!

(Fala com o Vigário.)

Ó gordo padre vigário,
vós que sabeis que dor é,
ajudai, por vossa fé,
a chorar este fadário!

Se perdera o breviário
Nem⁴ a capa que comprei,
não chorara o que chorei!

(VIGÁRIO):

— Ó irmão, muito perdeste!
E, segundo em mim sinto⁵,
não tivera atrevimento
de sofrer o que sofrestes!
É um tão grande mal este,
que com dó que de ti hei
para sempre chorarei!

(CLÉRIGO):

— Ó Alvaro, irmão amigo,
vê-lo? Jaz aqui no chão!
Pois perdeste teu quinhão,
vem e chorarás comigo!
Certamente eu te digo
que, quando morreu El-Rei,
pardeus!, tanto não chorei.

(ÁLVARO LOPES):

— Melhor me fora perder
dez mil vezes meu ofício
ou um grande benefício,
que tanta pena sofrer!
Pois não temos que beber,

ó irmão, onde me irei?
Pois que choras, chorarei!

(CLÉRIGO):

— Ó almoxarife irmão,
levantemos esta pipa
e veremos se lhe fica
ainda algum membro são.
Mas eu tenho tal paixão
do triste, que não logrei,
que por sempre chorarei!

(ALMOXARIFE):

— Pois que não tem alma já,
para que é alevantada?
Mas muito pior será,
que dizem que ficará
esta casa violada,
a confraria é danada.
Ó irmão, que te farei?
Se chorares, chorarei!

(CLÉRIGO):

— Vós que tendes jur'dição
naqueles que não têm pai,
vinde, vinde aqui, chorai,
que eu também órfão sou⁶.
É que vossa condição

seja de água, como sei,
chorareis como chorei!

(JUIZ DOS ÓRFÃOS):

— Esforçai, não vos mateis,
perto é daqui a Agosto,
a negra fica convosco,
com que vos confortareis.
Do perdido não cureis
nem chameis «aqui d'El-Rei!»,
e eu vos consolarei.

(CLÉRIGO):

— Todo género honrado
em que virtude consiste,
ajudai chorar o triste
que jaz aqui entornado!
É pois eu, por meu pecado,
para tanto mal fiquei,
para sempre chorarei!

(*Cancioneiro Geral*, CCLII)

¹No original, *suxastes*.

²No original, *sam* (forma arcaica de *sou*.)

³Febre muito alta. As *terças*, citadas no verso anterior, eram um imposto lançado sobre os rendimentos eclesiásticos.

⁴Por *ou*.

⁵No original, *sentto*.

⁶No original, *sam*.

BIBLIOGRAFIA

a) Obras de conjunto

BRAGA, Teófilo – *História do Teatro Português*, t. I (*Vida de Gil Vicente e Sua Escola*), Porto, 1870, pp. 4-25; *Gil Vicente e as Origens do Teatro Nacional*, Porto, 1898, pp. 1-76; *Escola de Gil Vicente e Desenvolvimento do Teatro Nacional*, Porto, 1898, pp. 8-41.

BRANCO, João de Freitas – *História da Música Portuguesa*, Lisboa, 1959, pp. 7-26.

CIDADE, Hernâni – *Luís de Camões*, t. III (*Os Autos e o Teatro do seu Tempo*), Lisboa, 1956, pp. 1-21.

CORBIN, Solange – *Essai sur la Musique Religieuse Portugaise au Moyen-Âge*, Paris, 1952, pp. 305-308; *La Déposition Liturgique du Christ au Vendredi Saint*, Paris, 1960, pp. 261-262.

- CORDEIRO, Luciano – *Uma Sobrinha do Infante Imperatriz da Alemanha e Rainha da Hungria*, Lisboa, 1894.
- COSTA, Sousa – *O Primitivo Teatro Português e o Teatro da Nova Rússia*, Lisboa, 1934.
- FIGUEIREDO, Fidelino de – *A Épica Portuguesa no Século XVI*, São Paulo, 1950, pp. 117-144.
- FRÈCHES, Claude-Henri – *Le Théâtre Néo-Latin au Portugal*, Lisboa-Paris, 1964, pp. 12-23.
- MARTINS, Mário – *Laudes e Cantigas Espirituais de Mestre André Dias*, Lisboa, 1951; *Estudos de Literatura Medieval*, Braga, 1956, pp. 505-518.
- PICCHIO, Luciana Stegagno – *Storia del Teatro Portoghese*, Roma, 1964, pp. 7-18 (tradução portuguesa, Lisboa, 1969, pp. 25-37); *Profilo Storico della Letteratura Drammatica Portoghese*, Milão, 1967, pp. 1-5; *Quatro Lições*, Lisboa, 1967, pp. 21-37; *Ricerche sul Teatro Portoghese*, Roma, 1969, pp. 38-62.
- PIDAL, Ramon Menéndez – *Poesia Juglaresca y Juglares*, Buenos Aires, 1942.
- PIMPÃO, A. J. da Costa – *História da Literatura Portuguesa*, I, Coimbra, 1959, pp. 135-168.
- PRATT, Oscar de – *Gil Vicente (Notas e Comentários)*, Lisboa, 1931, pp. 13-32.

REBELLO, Luiz Francisco – *História do Teatro Português*, Lisboa, 1968, pp. 15-27.

SARAIVA, António José – *História da Cultura em Portugal*, I, Lisboa, 1950; II, Lisboa, 1953, *passim*.

SASPORTES, José – *História da Dança em Portugal*, Lisboa, 1970, pp. 17-76.

VASCONCELOS, J. Leite – *Farsa do Alfaiate*, Lisboa, 1924.

b) Artigos e estudos isolados

ASENSIO, Eugénio – «De los Momos Cortesanos a los Autos Caballarescos de Gil Vicente», in *Anais do I Congresso Brasileiro da Língua Falada no Teatro*, Rio de Janeiro, 1958.

COSTA, Providência – «O Problema Religioso na Obra de Gil Vicente», in *A Evolução e o Espírito do Teatro em Portugal*, I, Lisboa, 1948, pp. 85-131.

DIAS, Pereira – «Dos Momos e Arremedilhos ao Cenário Sintético», in *A Evolução*, cit., pp. 23-49.

MARTINS, Mário – «Teatro e Gestas Sagradas», in *Brotéria*, XLIV, n.º 5, Lisboa, 1947, pp. 542-552; «Teatro Sagrado na Idade Média», ib., L, n.º 2, Lisboa, 1950, pp. 140-153; «O Teatro Litúrgico na Idade Média Peninsular», ib., LXIX, n.º 4, Lisboa, 1959, pp. 257-287; «Representações Teatrais em

Lisboa no ano de 1451», *ib.*, LXXI, n.º 5, Lisboa, 1960, pp. 422-430.

PIMPÃO, A. J. da Costa – «As Correntes Dramáticas e a Literatura Portuguesa do Século XVI», in *A Evolução*, cit., pp. 135-168.

RÉVAH, I. S. – «Gil Vicente a-t-il été le fondateur du théâtre portugais?», in *Bulletin d'Histoire du Théâtre Portugais*, I, n.º 2, Lisboa, 1950, pp. 153-185.

ROCHA, Andrée Crabbé – «Ébauches Dramatiques dans le Cancioneiro Gerab», in *Bulletin*, cit., II, n.º 2, Lisboa, 1951, pp. 113-150.