

ESTREIA 30/6
NOITE



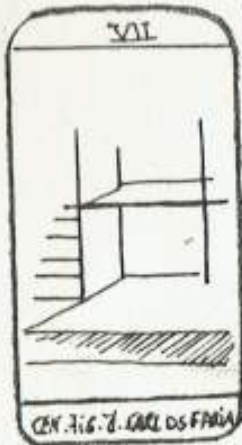
NA CASA DA CULTURA
C. RAINHA

ESPECTÁCULOS

1, 2, 3 JULHO



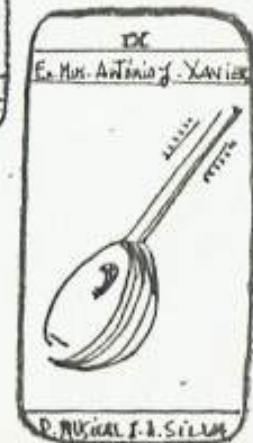
Tantas Maneiras de Enganos!



TEXTOS DE



G. VICENTE



CASA DA CULTURA DAS CALDAS DA RAINHA

TANTAS MANEIRAS de ENGANOS!



Intervoz



Teatro da Rainha

Teatro da Rainha

"Os escravos pululam por toda a parte. Todo o serviço é feito por negros e mouros cativos. Portugal está a abarrotar com essa raça de gente. Estou em crer que em Lisboa os escravos e as escravas são mais que os portugueses livres de condição. Dificilmente se encontrará uma casa onde não haja pelo menos uma escrava destas. É ela que vai ao mercado comprar as coisas necessárias, que lava a roupa, varre a casa, acarreta a água, e faz despejos à hora conveniente: numa palavra, é uma escrava, não se distinguindo de uma besta de carga senão na figura. Os mais ricos têm escravos de ambos os sexos, e há indivíduos que fazem bons lucros com a venda dos filhos dos escravos, nascidos em casa. Chega-me a parecer que os criam como quem cria pombas para levar ao mercado. Longe de se ofenderem com as ribaldinas das escravas, estimam até que tal suceda, porque o 'fruto segue a condição do ventre': nem ali o padre vizinho, nem eu sei lá que cativo africano o podem reclamar (...). Há aqui, meu caro Látomo, uma chusma desses faustosos 'rafanófagos' (comedores de rabanetes), que trazem todavia pela rua atrás de si maior número de criados do que de reais gastam em casa. E até creio que chega a havê-los, com menos rendimento do que eu, que não obstante, trazem uma comitiva de oito criados, que sustentam sabe Deus como, se não à custa duma abundante alimentação, certamente à força de fome e por outros meios, que eu sou muito estúpido para aprender nunca em dias de minha vida. E não é muito difícil recrutar numa turba inútil de servidores, porque esta gente prefere tudo suportar a aprender qualquer profissão.

Mas para que serve, perguntar-me-eis vós, um tal séquito? - Não falta que fazer a cada um, embora todos levem uma vida regalada: dois caminham adiante; o terceiro leva o chapéu; o quarto o capote, não adregue de chover; o quinto pega na rédea da cavalgadura, o sexto é para segurar os sapatos de seda; o sétimo trás uma escova para limpar de pêlos o fato; o oitavo um pano para enxugar o suor da besta, enquanto o amo ouve missa ou conversa com algum amigo; o nono apresenta-lhe o pente, se tem de ir cumprimentar alguém de importância, não vá ele aparecer com a cabeleira por pentear. Dou testemunho de coisas que tenho visto com os meus próprios olhos.

Com tais costumes, julgais porventura que haja alguém, livre de nascimento, que se dedique a género algum de trabalho?"

Carta que Nicolau Clenardo
dirigiu ao seu amigo o mestre Jacobus Latomius (Látomo)
datada de 26 de Março de 1535 e estrita em Évora

(Transcrição de M. Gonçalves Cerejeira,
O Renascimento em Portugal - Clenardo
com a tradução das suas principais cartas
volume II, Imprensa da Universidade, Coimbra, 1918

..... UMA CULTURA UTÓPICA

Um dos elementos irruptivos do Carnaval é precisamente a ambivalência, destruidora da cultura. Constrói-se uma cultura utópica que não pode sobreviver, pois se tal facto se viesse a verificar seria a destruição da cultura oficial.

... ..

O Carnaval é, pois, o espaço da anticensa, da total identificação entre autor, actor e espectador, da hostilidade a dogmas e à moral cristã, a tudo o que é estabelecido oficialmente; é o espaço do diferente, do obscuro, do insulto, do riso alegre e sarcástico que marca profundamente todo um tipo de discurso.

... ..

As obras verbais, na cultura cômica popular, são igualmente impregnadas da percepção carnavalesca do mundo, constituindo uma literatura de festa que utiliza formas e imagens carnavalescas bem marcadas. A retórica cômica desenvolve-se, nomeadamente, na dramaturgia cômica; os milagres, moralidades, 'soties', são carnavalizados. De resto, é a sátira burlesca que o Carnaval conduz, pela sua natureza e origem. Também os fenómenos e géneros do vocabulário familiar e de praça pública adquirem uma importância fundamental, particularmente na Idade Média e no Renascimento.

... ..

As personagens cômicas de Gil Vicente gozam com o seu próprio cômico, cômico este burlesco, que muito se aproxima do cômico carnavalesco. É de efeito externo, não vem do contraste entre os factos e a significação excessiva, mas participa de bobice medieval e tem de lançar meio de toda a aparência externa que o auxilie, como o estado de parvo, os trocadilhos de frase, a grosseria das figuras mais características. Todas as algaravias e exorcismos das bruxas e dos tolos, a gala que o diabo faz da sua própria maldade, a figura do juiz da Beira, são exemplos do burlesco vicentino.

..... UMA TRADIÇÃO POPULAR

É de salientar o facto de pressuporem, tanto o acabamento estético como a multiplicidade de estruturas dramáticas combinadas e organizadas em Gil Vicente, toda uma tradição anterior de representações. Sabemos, na verdade, que existiam de há muito, monólogos, farsas e paródias nas usanças populares, que os divertimentos consistiam em folias variadíssimas, quantas delas misturadas com os ofícios da Igreja, sendo precisamente através das interdições por esta emanadas, que verificamos a existência de pequenas representações profanas e sacras, anteriores a Gil Vicente, paródias dos ofícios divinos - sermões burlescos -, da missa e das orações. Em 1477, nomeadamente, proibiu-se cantigas e danças, tal como 'momos' e jogos profanos, isto é, a intromissão de episódios burlescos, susceptíveis de provocar o riso e perturbar os fieis, no cerimonial litúrgico. Este costume, todavia, generalizar-se-á nos autos 'de devoção' do séc. XVI, onde são frequentes os 'intermezzos' cômicos muitas vezes desligados da linha mestra da acção, como o episódio de Hofina Mendes num dos autos de Gil Vicente.

Maria J. Teles
M. Leonor Cruz
S. Marta Pinheiro

'O Discurso Carnavalesco em Gil Vicente'

A forma elaborada e disciplinada da chacota carnavalesca é a farsa. Convém não o esquecer. As acções que constituem a sua trama podem ser as mais imorais que é possível. Por definição, isso não tem importância. A farsa situa-se fora da ordem e da harmonia. É a imagem do mundo às avessas.

.....
 Vamos mais longe. É norma generalizada que as facécias relacionadas com a cultura cômica popular são hostis a tudo o que é solene e velho. Tendem a demolir todas as formas de autoridade, a abater todos os poderes tradicionais e gastos, para os substituir por um poder joven e fresco. Daí a importância atribuída ao tema da traição feminina. Numa sociedade em que o homem em geral e o marido em particular é um poder dominante, um marido escarnecido é como um rei destronado. A esposa infiel faz obra de mérito, por conseguinte, transformando o tirano solene em polichinelo grotesco. A Justiça é outro desses poderes pomposos que se tem gosto em demolir. Esse é o sistema da farsa, fruto pleno da cultura popular.

O "mundo às avessas" da tradição popular estava ainda muito vivo no Portugal do primeiro terço do século XVI. Era tolerado pelo rei e pela Igreja. Foi essa tolerância que permitiu a Gil Vicente, fiel servidor do Monarca na sua qualidade de poeta de corte, passar além da ordem estabelecida sem provocar escândalo. Temos hoje dificuldade em admitir essa risonha liberdade - que foi, aliás, de curta duração. Com a Inquisição e a Contra-Reforma viu-se esfumar e desaparecer em grande parte a cultura popular que descrevemos. O que era até então tolerado passou a ser severamente punido e proibido. Com o decorrer do tempo, a obra de Gil Vicente tornou-se, em importante parcela, como a de Rabelais, ininteligível.

Paul Teyssier

'Gil Vicente - o Autor e a Obra'

..... DESTE ESPECTÁCULO

Hazão forte de fazer este espectáculo serão as qualidades próprias dos textos do melhor dramaturgo português de sempre. Se existe dramaturgia portuguesa representável são, certamente, as peças de Gil Vicente. Como outros grandes do teatro (Shakespeare e Molière), Gil Vicente foi um caso ímpar de dramaturgo, actor e animador-encenador. A importância dessa simbiose é de maior relevo que possa supor-se - mormente entre nós portugueses - de tradição literária e dramática tão pobre e pouco experimentada.

Certamente fazer Gil Vicente é uma escolha bem portuguesa.

O diagnóstico dos males da sociedade portuguesa feito nas suas peças é de actualidade plena. Como se o valor real da sua crítica chegasse até nós e nos tocasse, como outrora tocou outros alvos. Quase de crer que a sua sátira dos chamados 'vícios' ou males da sociedade portuguesa sonados, fosse uma crítica do mal geral português e este fosse doença incurável, qual ressaca cinco vezes secular depois do excesso que a orgia das Índias proporcionou. A especiaria aliada à esperteza saloia sempre levou longe o projecto de Portugal: à cauda da Europa, que hoje olhamos como a menina dos nossos olhos. Vive-se artificialmente e trabalha-se sem destino. Como no seu tempo, o negócio negreiro, os cheirinhos da Índia, o ouro da Mina; agora os empréstimos, o folclore do que não temos, o luxo ostentado só de querer emparceirar com a civilização e as solas rotas do cidadão candidato, os orçamentos domésticos, o buraco financeiro. Tudo isto está já em Gil Vicente como antecipação genial do nosso 'ser', praga rogada zumbindo pelos séculos em nossos ouvidos incapazes. O corpo pátrio marcado secularmente de indiferença e incultura essenciais, o reverso do armar nos cucos, do estadão, da importância da 'sobre-aparência'. Veja-se o sinal contemporâneo da sua crítica do escudeiro

(que ao cair na figura, fala do país), da sua crítica permanente do que vai pelo Paço (crítica directa do poder, ressaltando a realeza), o seu elogio das actividades produtivas, a sua permanente sátira das preguiças, institucionais, culturais ou biológicas. Certamente um certo conservadorismo (uma forma algo medieval de olhar o todo social), expresso na aceitação e defesa de um hierarquismo na distribuição dos papéis sociais humanos, pré-determinado na fé indiscutível pela ordem do criador, a primeira pedra do seu edifício mental, em que o humano introduz depois algumas brechas. Independentemente da posição do autor (e o teatro de Gil Vicente é um teatro de posição, a sua sátira social é posicionada), os seus textos e a sua visão da sociedade portuguesa, o que dela nos mostra e demonstra, está para além duma redução da sua obra à sua própria posição. O que para nós contemporâneos, mediando as coisas pela distância no tempo e reflectindo com outros instrumentos de análise da história, que ultrapassam a consciência que cada época tem de si própria, é claro.

Uma razão comemorativa também houve e de assinalar, o Hospital Termal faz cinco séculos e a sua fundadora, Dona Leonor, foi protectora do dramaturgo (Deus a tenha por tê-lo sido). Esta razão levou-nos inicialmente a pensar fazer um espectáculo relacionado com dados históricos locais que, de algum modo, pudessem convergir e referenciassem a ligação Gil Vicente - Dona Leonor - Caldas. Rapidamente sentimos que os acrescentos de montagem necessários a tal projecto só empobreceriam o brilho autónomo dos textos vicentinos. Seria inevitavelmente contagiar com uma vulgar febre uma notável pneumonia, se nos permitem a hospitalar metáfora. Pareceu-nos que, fazer Gil Vicente por si, era a melhor forma de respeitar o fundamento do próprio acto comemorativo. Fazê-lo de um modo "moderno", desempoeirado, era o risco necessário para que o sentido do próprio espectáculo não se perdesse no respeito oficial que as tradições comemorativas devem às próprias mortes rituais. Mais que a flor na campã do morto, foi em vida que se constituiu o que de vivo, como sua memória, nos pode importar hoje. Seu contributo específico, prenhe de contraditória e humana condição de marca mais vincada e complexa no caso do trabalho artístico. Quantas não foram as vezes em que o próprio Gil Vicente deu a volta ao miolo para fazer e não fazer o que, de modo algum, lhe tinham solicitado? E cercado do poder próprio dos que, bem falantes ou pouco falantes, ou mal falantes ou nada falantes, condicionam de alguma forma a própria possibilidade de fazer estas coisas de artístico.

Há tempos que germinava em nós uma aproximação do Gil Vicente das farsas ao teatro italiano, por duas ordens de razões: os seus retratos do quotidiano português são de um realismo palpitante, com inúmeras situações de vida passando predominantemente pela temática amorosa e pelo engano (o que nos sugeriu de raspão Bocaccio-Becameron-via Pasolini). Por outro lado, algumas das suas figuras - atrevemo-nos a afirmá-lo - são, de algum modo, italianas "avant la lettre". A do Castelhana, por exemplo, é tão próxima do capitão da "dell'arte" que quase são a mesma: a mesma condição verbal hiperbólica, a mesma guerra a fazer, a mesma fanfarronada gestual, a mesma solidão cósmica, a mesma impotência amorosa. Pareceu-nos importante notar este dado. O Castelhana do 'Auto da Índia' é um primo directo do quase coetâneo capitão Crocodilo, do capitão Spaventa de Vall'inferna, é primo afastado do Matamouros de Corneille, este mais subtil, como o arlequim de Barivaux, mais complexo e polido. Esta "aproximação" à "dell'arte", suas máscaras e entrecos, não se reduz ao Castelhana. Outras figuras em que a proximidade é quase óbvia são, nos excertos de peças que constituem o espectáculo, o mercador usurário e o doutor (ambos da Floresta de Enganos). O doutor, embora de profissão trocada, é um pantaleão primitivo (este é geralmente pai e comerciante). Seja como for, os outros traços, mais essenciais do ponto de vista das figuras, são os mesmos: senilidade em contradição com desejo amoroso, seriedade proclamada e prática corrupta, muito saber e queda ingénua na primeira boa armadilha lançada pela moça, dignidade ostentada e situações de ridículo de que é protagonista, etc.. O próprio entrecos do episódio do Doutor na 'Floresta de Enganos' é quase um 'canovaccio' da Comedia dell'arte. Pensamos que este relacionamento terá certamente a ver com o beber das mesmas fontes. Nós qui-

semos, no entanto, transformar este dado num resultado próprio do espectáculo: uma relação possível, porventura analógica, entre algumas figuras vicentinas e certas máscaras da dell'arte. (1)

Pensámos também num espectáculo que, para além de retratar, embora parcialmente, a sociedade portuguesa, correspondesse à tradição teatral da farsa que tem no engano a situação cómica típica. O engano é, de si, estruturalmente teatral.

O teatro existe logo que é dada a convenção e cumplicidade entre um primeiro e um terceiro na presença de um segundo que é jogado. Foi isso que procurámos: mostrar que as relações humanas se fazem numa tal rede de condicionamentos recíprocos, que a própria mentira desempenha um papel, ora apaziguador, ora desestabilizador:

- o vilão ingénuo cai na esparrela do negro teatreiro;
- o fidalgo não paga o devido ao almocreve;
- o pobre pedinte coxo tem boas pernas para andar;
- a filha mente à mãe sobre seus amores;
- o usurário vigarista é aldrabado;
- a ama engana os dois amantes;
- a moça viçosa faz cair o doutor na ratoeira que quer;
- o escudeiro pelintra mostra de noite o crçado e roto da capa e diz-se privado de El-Rei para enganar Isabel.

Todas estas figuras mentem, não por prazer, mas por necessidade. A mentira, o engano são, não questões marginais do comportamento humano, antes sim, coisas que lhe são próprias, a partir do momento em que consideremos o humano historicizado. O fidalgo não paga ao almocreve pois isso retirar-lhe-ia a "liberdade" de se aparentar o que não é. A filha mente à mãe porque a sua liberdade contradiz espontaneamente a sua mão já encomendada. Há também para nós o que poderíamos chamar de função poética do engano, coisa que propicia uma maior aproximação do homem com o seu natural. Desligar-se, a momentos, do preconceito social interiorizado, do autopolicimento. Como este é um mundo de desconcertos, é às avessas do mundo que o homem se aproxima do seu natural. É no mundo do escondido que se suporta o mundo do visível.

Procurámos também que o fio condutor do espectáculo passasse por uma caminhada do campo para a cidade. Um retrato nacional e não provincial. Um retrato além de Lisboa, do Paço:

1. o vilão ingénuo, camponês visto da corte, embora mais real que o pastor do monólogo do vaqueiro;
2. o meio-proletário almocreve que ainda não combina a soldada embalando-se em promessas de quem jura por sua barba;
3. ao aparecer a cidade, a miséria é o seu primeiro habitante;
4. em casa do alfaiate judeu pouco se produz, pois o capuz de D.Fernando há dois anos que espera;
5. o usurário vive da miséria dos necessitados artesãos;
6. a Constança do 'Auto da Índia' nada faz além de arejar a pevide;
7. o doutor dá pareceres legais em propostas pouco legais.

Os de fora de Lisboa, os recém-chegados a Lisboa, os que cavam bacelo, os que vivem de rendas fictícias, os fidalgos afidalgados, os artesãos, a justiça, a usura. Uma passagem, embora linear, pelos estratos sociais dominantes. Foi tudo isto que tentámos, com o contributo benévolo de alguns amigos a quem neste momento agradecemos.

Agora que fale o público pois chegou a sua vez: Gil Vicente, no final do pequeno 'Auto de São Martinho' diz: "não foi mais porque foi pedido muito tarde"; e dizemos nós hoje: "não foi melhor, nem mais belo, nem mais bem cosido, nem outros inúmeros etceteras" porque o Teatro em Portugal não conquistou ainda condições de existência emancipada, apesar da Europa aqui à janela, para mais agora formalmente relacionados. Não nos leve o casamento com o primo abastado a coser-lhe sempre as meias!

(1) Gostaria os de lembrar o seguinte: a máscara arlequina é um dado nacional italiano mais conhecido que todos os primeiro-ministros e que qualquer vedeta de music-hall. É o nosso escudeiro vicentino? Não tipifica ele um modo português de estar no mundo? Porque será que os tipos vicentinos não se popularizaram do mesmo modo?

.....

Como fazer Gil Vicente hoje, mais a mais num espectáculo que, de alguma forma, estaria associado a comemorações centenárias?

Foi esta interrogação prévia a base do nosso trabalho e que, pouco a pouco, de mansinho, nos foi impondo simultaneamente as opções que sempre há que tomar, as condicionantes que sempre há que defrontar, as soluções que sempre há que inventar.

Partir pois sem certezas, arriscando outras leituras, perder o pé (às vezes a cabeça) em rota árdua de avanços de recuos, alegando a experimentação como método, o provisório como prática, recolhendo e rejeitando coisas, em mutação contínua, fixando-nos finalmente (já que há uma certa altura em que isso é obrigatório) numa proposta:

Um prejuízo da pompa e circunstância, acolher de braços abertos a irreverência indissociável do Teatro (e que em última análise o mantém vivo), evitando que a efeméride asfixiasse o processo teatral, renunciando ao "arqueológico", numa via que não fora o risco da erosão das palavras, poderíamos chamar moderna (que não "modernação") e popular (que não "popularucha").

A estilização de que a cenografia e os figurinos foram alvo, assenta evidentemente num estudo que se pretendeu criterioso da multiplicidade de valores do século XVI e da sua projecção na nossa época.

Julgamos que essa historicização está presente e é detectável, embora de formas diversas:

a) Dispositivo Cénico

Só existe para servir o jogo.

Dáí, a estrutura em dois andares pressuposta no texto.

É ainda conveniente que tenha um valor semântico, isto é, que para além de ser visto, possa ser 'lido'.

Dáí a vibração entre dois tempos distanciados.

E se, nascidos da selva das cidades, irrompem por aqui o aço e o poliuretano ou as cortinas de nylon e antenas de TV, não é menor verdade que as raízes profundas do cenário mergulham bem mais longe, indo alimentar-se nos balcões da arquitectura popular portuguesa, nos espaços de estrado do teatro medieval ou nas iluminuras do Livro de Horas de D.Manuel I.

b) Figurinos

A semelhança do cenário, o traje deve conservar um valor funcional.

Roland Barthes, num célebre artigo na década de 50, alertava para os perigos da hipertrofia da função histórica. Dizia ele, a páginas tantas, que: "Há uma certa escala da verdade, abaixo da qual não se deve descer, senão destruímo-la. O traje verista atinge o cúmulo do absurdo: a verdade do conjunto desaparece sob o escrúpulo das pregas e da cabeleira postiça. O traje verista produz infalivelmente o efeito seguinte: vê-se bem que é verdadeiro e, no entanto, não se acredita nele."

Ouçamos agora Paul Teyssier:

"A sociedade Vicentina é fortemente organizada e estruturada. Por essa razão as gravuras do século XVI eram em número limitado. São sempre as mesmas: a Velha, o Escudeiro, a Criada, o Vilão, etc. (...). Cada uma delas servia para todas as personagens que pertenciam ao mesmo tipo."

Também aqui, à imagem de todas as grandes épocas do teatro, o traje comunicava "ideias, conhecimentos, ou sentimentos."

Tal como na Comedia dell'Arte, cada tipo psicológico possuía como coisa

particular a sua indumentária convencional, a que poderíamos chamar o seu signo.

Como conciliar então estas premissas ?

Pareceu-nos que as pistas fornecidas pela observação da pintura quinzentista e por uma pesquisa cuidada mas desinibida na materialização daquelas, nos poderia resolver o problema. Quer isto dizer que, aliados aos outros componentes do espectáculo, é no confronto das cores e das formas, mas sobretudo nos volumes e nas texturas, que é possível descobrir o significado e o significante dos trajos. Ou de "gestus", se se preferir Brecht à semiologia...

Sia-nos, portanto, chegados de repente a um desfile de "tipos":

- o Castelhana, fanfarrão, "conquistador" falhado em seu ar marcial de luvas e joalheiras de hoquei;
- o Mercador, agiota enriquecido com "esses pobres mesteiros que estavam necessitados" (e também com as especiarias que a Expansão trazia da Índia, que mercador avisado é investidor), em seu robe exótico de palmeiras e aves;
- o Cortesão nas suas calças de napa, a quem poderíamos juntar Lemos e a ganga com aspirações a lantejoulas, dupla de sacotilha de sedutores baratos;
- a Moça e as confecções de ocasião, e um nunca mais acabar de outras personagens, sem esquecer um doutor pantalão e um escudeiro lunático, a inconstante Constança e a sua camisa de dormir espaventosa, os pajens e os seus gibões de plástico, mais o criado Aparição que, tal como o seu compadre Arlequim, já que só tem direito a fome e maus-tratos, desforra-se dizendo mal do amo.

Porra o público ser o melhor juiz ou o melhor eco para estas tensões e atenções, convulsões e evoluções, interrogações, preocupações e outras coisas terminadas com o mesmo sufixo (como privações e outras que aqui se não dizem), que nos assaltaram ao longo desta montagem.

JOSÉ CARLOS FARIA

SEQUÊNCIA

FÁBULAS DOS EXCERTOS DAS PEÇAS

E NOTAS DE ALTERAÇÕES E ADAPTAÇÕES DOS TEXTOS

1. Prólogo do espectáculo extraído do 'Auto da Festa'.

2. Do 'Clérigo da Beira'

Gonçalo, camponês incauto, vai à cidade-corte fazer um chorudo negócio. No caminho é roubado. Em desespero e medo do pai nem quer voltar a casa. Um negro ex-cativo depara com ele em lamentável estado. Condoído com a sua sorte, levanta-lhe o ânimo com o espectáculo da sua divertida fala. Despedem-se. Gonçalo, já esquecido do que há pouco lhe sucedera, despe-se para no ribeiro próximo se banhar. O negro, vendo-o ao longe, rouba-lhe as roupas e vai-se muito contente.

3. Da 'Farsa dos Almocreves'

Pero Vaz, almocreve, combinou um frete com um fidalgo da corte. Em paragens remotas do país encontra-se com Vasco Afonso, da mesma profissão. Este critica-o por não ter fixado soldada certa para o frete. Na capital, defronte da casa do seu cliente, dá com um conterrâneo seu, criado do fidalgo, que lhe fala amaneirado quando o "anuncia" a seu senhor. Este diz-lhe que passe mais tarde que o azemel está em França e essas coisas de cargas e pagas são com ele. (1)

4. Do 'Auto de São Martinho'

O pobre lenga-lenga no seu canto o dia-a-dia de escolas e restos. São Martinho, fidalgo e santo, não traz a fortuna consigo quando dá com ele. Os que o acompanham também não têm que dar ao desgraçado. E faz-se luz: decide São Martinho rasgar sua capa em dois. O pobre a quem tudo aproveita, após esta caridade, mete a mula sob o sovaco e vai-se que já ganhou o dia. (2)

5. Do 'Auto da Lusitânia'

Lediça, em idade de amores, já não lhe cai bem o frete das limpezas e as fraaldas dos meninos. Um cortesão, peralvilho bem parecido, faz-lhe a corte em rápida aproximação. Lediça faz-se desentendida. Sua mãe, que no sobrado cose, com frequência a chama. Lediça nunca mais se despacha. No momento em que os esforços do cortesão vão dar fruto, a mãe desce. O cortesão esconde-se e Lediça finge imenso labor feito. A mãe não acredita mas Lediça insiste. A mãe sobe de novo ao sobrado, convencida. Lediça escapa-se com o cortesão.

6. Da 'Floresta de Enganos'

O avaro usurário gaba-se dos negócios que faz com os necessitados artesãos. Uma pobre viúva vem propor-lhe um negócio: passar-lhe uma letra de muito valor por preço a negociar. O usurário oferece-lhe um quarto do valor real. E fica ufano com o feito. A moça que acompanhara a viúva diz-lhe que esta era um escudeiro dissimulado e que o papel-dinheiro que lhe entregara era um vento. O aldrabão do usurário, ao ver-se aldrabado, cai cardíaco.

7. Do 'Auto da Índia'

Constança, com o marido nas Índias, diverte-se. O Castelhana, de quem se ri, vem perturbar-lhe um gozo seu com Lemos, escudeiro. A moça, sua criada, desaprova-lhe estes divertimentos insensatos. A ama arranja tal salada que dá que os dois amantes a procuram na mesma altura. Safa-se mentindo a ambos com a mesma habilidade. A moça vendo tal, diz: "quantas artes, quantas manhas... um na rua, outro na cama."

3. Da 'Floresta de Enganos'

Ao ver quem lhe pede um parecer, o velho doutor juiz treme-lhe o queixo com o desejo. Diz que por pequena troca lho fará de graça: privar com ela, em lugar muito secreto. Ela aceita. Em sua casa, onde amassa o pão e depois de sua dona se deitar. O sinal será um assobio. A hora certa o juiz disfarça à porta dela. A moça fá-lo entrar, despir-se, vestir roupas de padeira não vá a dona apanhá-los e que vá peneirando enquanto ela vê se a patroa dorme. Chama a dona e depois de gozado o espectáculo de ver o doutor-padeira, negra, e a peneirar, denuncia-o à velha. O doutor foge e sem recuperar as roupas vai-se para casa em trajes menores vestido com o escuro da noite.

- (1) No excerto relativo a esta farsa fez-se um corte de montagem, visando que o engano do almocreve fosse mais claro. Cortou-se a "derivação" relativa à fala independente Pagem-Peró Vaz.
- (2) O 'Auto de São Martinho' foi reescrito para se integrar no espírito de farsa dominante deste espectáculo. Assim, do tom dramático próprio ao "episódio da vida de um santo" que é o Auto, saltou-se para o carnaval disso. Uma maneira de fazer o Auto, brincando como o próprio Gil Vicente brinca, pondo o Pai Nosso e a Salvé Rainha na boca do negro e em versão burlesca.

Até cerca de 1518, ou talvez mesmo para além dessa data, a obra de Gil Vicente desenrola-se sob a protecção e na presença da Rainha D. Leonor.

É o que ele próprio confirma no prólogo em castelhano de D. Duardos (1522?) quando, dirigindo-se a D. João III, fala das "comédias, fargas y moralidades que he compuesto en servicio de la Reina vuestra tia."

Essas obras foram:

Auto Pastoril Castelhana (1502)

Auto dos Reis Magos (1503)

Auto de São Martinho (1504)

Sermão Feito à Rainha D. Leonor (Abrantes, 1506)

Auto da Fama (1510)

Auto da Sibila Cassandra (1513)

Barca do Inferno (1517)

Auto da Alma (1518)

Barca do Purgatório (1518)

Auto da Índia (1519)

Auto dos Quatro Tempos (data incerta, mas anterior a 1521)

Sabe-se ainda que a "Rainha Velha" D. Leonor se encontrava presente na câmara da Rainha D. Maria, na terça-feira de 7 de Junho de 1502, quando ali foi recitado o 'monólogo do Vaqueiro', primeira obra conhecida do autor.

Há também quem sustente que a 'Farsa dos Físicos' (1512) teria sido inspirada pela passagem nas Caldas e pela observação do trabalho dos médicos do Hospital. Todavia esta tese não pode deixar de ser considerada como discutível e assente em bases bastante ténues.

..... FICHA TÉCNICO-ARTÍSTICA

Encenação	
Seleccção dos textos	
Adaptações	Fernando Mora Ramos
Seleccção musical	Joaquim António Santos Silva
Cenografia	José Carlos Faria
Figurinos	José Carlos Faria assistido por Conceição Marques
Adereços de Guarda-roupa	Teresa Lima
Iluminação	José Eduardo António Plácido
Montagem	António Calhano
Confecção de Guarda-roupa	Cândida Valente Conceição Marques Ascensão Cardoso
Revisão e fixação dos textos com a colaboração de	Alexandre Passos
Programa	Fernando Mora Ramos José Carlos Faria José de Sousa

. Actores

António Plácido	Pero Vaz (Farsa dos Almocreves) Pagem (Auto de São Martinho)
Helena Santana	Nãe (Farsa da Lusitânia) Ama (Auto da Índia) Noça (Floresta de Enganos)
Isabel Roxo	Filha do Alfaiate (Farsa da Lusitânia) Noça (Floresta de Enganos) Criada (Auto da Índia)
José Carlos Faria	Um Parvo (a despropósito)
Manuel Gil	Gonçalo (Clérigo da Beira) Pagem (Auto de São Martinho) Pagem (Farsa dos Almocreves)
José Eduardo	Verdade (Auto da Festa) Vasco Afonso (Farsa dos Almocreves) Pobre (Auto de São Martinho) Mercador (Floresta de Enganos) Lemos (Auto da Índia)
Vitor Santos	Preto (Clérigo da Beira) São Martinho (Auto de São Martinho) Cortesão (Farsa da Lusitânia) Escudeiro (Floresta de Enganos) Castelhano (Auto da Índia) Doutor (Floresta de Enganos)
. Músicos	Joaquim António Santos Silva António José Xavier

O 'Teatro da Rainha' agradece a amizade prática de

- . Centro Hospitalar das Caldas da Rainha
- . Sporting Clube das Caldas
- . Dr.ª Célia Pilão
- . Carlos Neta
- . Sr. Teles