

Canções Marianas musicadas nos Autos Vicentinos

No final de quatrocentos e começos do séc. XVI, a música fazia parte da vida cortesã.

Homens sérios, como Garcia de Resende, sabiam tocar e cantar. E o rei D. João II gostava de o ouvir, à hora da sesta e à noite: «E porque eu começava de tanger bem, me mandava ensinar e me ouvia muytas vezes na sesta, e de noite na cama; e me gabava tanto e tantas vezes que eu não cuydava em outra cousa senão em servir e aprender»¹.

Quanto a D. Manuel I, o seu gosto pela música atingiria o luxo e quase o esbanjamento de tempo e dinheiro, se a corte, por outro lado, não fosse também escola de arte e se o rei não tivesse todo o direito de, sem prejuízo do povo, dar largas ao seu temperamento de melómano:

«Foi mui músico de vontade, tanto que as mais das vezes que estava em despacho, e sempre pela sesta e depois que se lançava na cama, era com ter música; e assi para esta música de camara como para sua capella, tinha estremados cantores e tangedores que lhe vinhão de totalas partes d'Europa, a que fazia grandes partidos e dava ordenados com que se mantinham honrradamente, e allém disto lhe fazia outras mercês, pelo que tinha huma das melhores capellas de quantos Reis e Principes entam viviam. Todolos domingos e dias sanctos, jantava e ceava com música de charamelas, saquabuxas, cornetas, arpas, tamboris e rabecas, e nas festas principaes com atabales e trombetas que todos, em quanto comia, tangiam, cada hum per seu gyro; além destes, tinha músicos mouriscos, que cantavam e tangiam com alaudes e pandeiros, ao som dos

¹ GARCIA DE RESENDE, *Crónica de D. João II* (Coimbra, 1798) p. 269 (cap. 201).

quaes e assi das charamelas, harpas, rabecas e tamboris dançavam os moços fidalgos durando o jantar e cea»².

Como diz a Bíblia, *sicut populus, sic sacerdos*. E vice-versa. À nossa maneira, tal rei tal povo. Na introdução ao *Triunfo do Inverno*, exclamava Gil Vicente, com uma ponta de exagero, sobretudo na comparação dos tempos novos com os antigos, pois um povo não muda assim tão de repente:

En Portugal, vi eu ja
em cada casa pandeyro
e gayta em cada palheyro;
e de vinte annos acá,
nam ha hi gayta nem gayteyro.
A cada porta, hum terreyro,
cada aldea dez folias,
cada casa atabaqueyro;
e agora Geremias
he nosso tamburileyro.

Soo em Barquerena, avia
tambor em cada moinho,
e no mais triste ratinho
s'enxergava hũa alegria
que agora nam tem caminho.
Se olhardes as cantigas
do prazer acostumado,
todas tem som lamentado,
carregado de fadigas,
longe do tempo passado³.

Obedecendo ao feitio próprio, ao ambiente da corte manuelina e ao seu instinto seguro de precursor de operetas e pequenas oratórias, Gil Vicente encheu o palco de bailados, cânticos e música instrumental, a começar pelo ciclo litúrgico do Natal. Ora, é precisamente neste ciclo que enraízam muitas das suas cantigas marianas.

Com efeito, no *Auto Pastoril Castelhana*, dormem os zagais «e o Anjo os chama, cantando»:

Ha, pastor!
qu'es nacido el redemptor⁴!

² DAMIÃO DE GÓIS, *Crónica de D. Manuel*, t. 1 (Coimbra, 1790) p. 637 (parte 4, cap. 84).

³ GIL VICENTE, *Copilaçam de todas obras* (Lisboa, 1562) fl. 174v.

⁴ *Ib.*, fl. 4.

Estremunhados, mas cheios de boa vontade, logo os pastores abalam para o presépio. E vão a cantar, cada qual com o seu presente para a sagrada família:

*Aburremos la majada,
y todos con debocion
vamos ver aquel garçon.*

Veremos aquel niñito,
d'agora rezien nhacido;
asmo que es el prometido
nhuestro Mexia bendito,
cantemoz a boz en grito,
con hemencia y devocion,
veremos aquel garçon ⁵.

O pastor Gil declara a Nossa Senhora que o Menino Jesus está a chorar de frio e a tremer. Soubera ele isso, antes, e teria trazido uma samarra (*un çamarro*) do comprimento duma vara e ele (o Menino) deixaria de chorar.

Depois de oferecerem os presentes, com *tãgeres e baylos*, os pastores, à despedida, *cantam esta chançoneta*. Nela, a Virgem Maria transforma-se na zagala divina, a quem os guardadores de gado suplicam que lhes defenda os rebanhos:

*Nora buena quedes, Menga,
a la fe que Dios mantenga.*

Zagala sancta bendita,
graciosa y morenita,
nuestro ganado visita,
que nengun mal no le venga;
*nora buena quedes, Menga,
a la fe que Dios mantenga* ⁶.

A entrada vem precisamente (e também anónima) no *Cancionero Musical de los Siglos XV y XVI*, em caracteres da mesma época, mais tarde transcrito e anotado por Francisco A. Barbieri ⁷.

⁵ *Ib.*, fl. 4-4v.

⁶ *Ib.*, fl. 4 v.

⁷ Madrid, 1890, n.ºº 369 e 370. Primeiro a letra. Mais adiante noutra secção, a música. Autoria anónima. A segunda música difere da primeira e, por isso, diz o manuscrito: «*Alio modo*».

A propósito da autoria dos versos (não falamos do refrém!) de tal cançoneta, devemos acentuar que Gil Vicente, noutro lugar dos seus autos, declara expressamente ser ele o autor de certa música ali cantada, assim como da letra. Calando-se ele, aqui, deduzimos deste silêncio que o criador do *Auto Pastoril Castellhano* lançou mão duma cantiga já existente e conhecida entre nós, pois a música e poesia de Espanha estavam bem presentes na corte portuguesa. Lançou mão duma letra castelhana, manteve o refrém e o mais trasladou-o «ao divino», à maneira de então. Quer dizer, duma poesia profana fez outra de tonalidade religiosa. Ora, duas poesias corriam então com o sobredito refrém. Começamos pela mais antiga, n.º 369 do *Cancionero Musical de los Siglos XV y XVI*, Madrid, 1890, ed. por F. A. Barbieri:

*Norabuena vengas, Menga,
Ara fé que Dios mantenga.*

Donde dejaste el ganado,
Pastorcillo descuidado?
Pues que vienes tan cansado,
Ara fé que Dios mantenga.

— Dejelo en su regajo,
Paciendo á gran gasajo,
Y vengo por pan y ajo,
Ara fé que Dios mantenga.

Daros he la mantequilla,
Aunque envuelta en la capilla,
Si me dais pan y morcilla
Antes que mi amo venga.

Y traigo un poco de leche,
Y dadme en que la eche,
Porque mas os aproveche,
Ara fé que Dios mantenga.

E Barbieri junta: «Este villancico lo volvió á lo divino Gil Vicente, en su *Auto Pastoril*, donde se halla publicado con el nombre de Cançoneta». Em apêndice, pode o leitor ver, neste artigo, a música que lhe corresponde no cancionero espanhol. Quanto à letra do n.º 370, continua Barbieri, «es diferente de la anterior, y echa después, según todas las apariencias». Além disso,

tem dois versos mais e a letra, embora igual no começo, transforma-se num diálogo amoroso:

*Norabuena vengas, Menga,
Ara fé que Dios mantenga.*

Donde dejaste el ganado,
Pastorcillo descuidado?
Pues que vienes tan cansado,
Ara fé que Dios mantenga.

Donde te vas, desdichado?
— D'amores voy lastimado,
Que de tan apasionado
No sé si vaya ni venga.

— Carillo, por qué me dejas?
— No quiero ver mas tus quejas.
— Si de mis ojos te alejas,
Yo no sé que vida tenga.

Comigo queda el dolor,
Porque me niegas favor,
Que veo en tí tal desamor,
Que no sé quien le sostenga.
Por qué me matas, dí, Menga,
Pues la muerte no convenga?

Também desta letra pusemos a respectiva música no apêndice final, embora mais tardia e, na opinião de Barbieri, alheia ao *Auto Pastoril* de Gil Vicente, pois nele seria cantada a primeira música.

Voltando a Nossa Senhora, afirma o pastor Gil que nunca nascera mulher igual à Virgem Maria e que esta é uma estrela! De tão formosa zagala *canticava* Salomão, chamando-lhe esposa. E declarava, no seu *canticar*:

llevantate, amiga mia,
columba mea fermosa,
amiga mi olorosa;
tu boz suene en mis oydos,
qu'es muy dulce a mis sentidos,
y tu cara muy graciosa.

Como el lilio, plantada,
florecido entre espinos,

como los olores finos
 muy suave eres hallada;
 tu eres huerta cerrada,
 en quien Dios venir dessea,
 tota pulchra amica mea,
 flor de virgindad sagrada⁸.

Estamos em plena inspiração bíblica do *Cantar dos Cantares*, e não podemos acusar Gil Vicente de mau gosto: «Levanta-te [...] amiga minha, pomba minha, formosa minha, e vem [. . .]; soe a tua voz dentro dos meus ouvidos, porque a tua voz é doce, a tua cara é graciosa»⁹. E alguns outros versículos dos *Cantares*, antes ou depois destes, continuam a alimentar o pensamento vicentino, pois o autor de *Mofina Mendes* passeava livremente pelas pradarias da Bíblia (aliás como em toda a parte), ao sabor do vento instintivo e subterrâneo da criação poética: «Como o lírio entre espinhos [...]. Horto fechado és, minha irmã [...]. Toda tu és formosa, amiga minha, e em ti não há mácula»¹⁰.

Inspira-se na Bíblia, dissemos nós, mas provavelmente através das vivências, adormecidas ou não, dos Livros de Horas. Por exemplo, os versos *como los olores finos / muy suave eres hallada* talvez sejam reminiscência do *Eclesiastes*, através do Ofício de Nossa Senhora: «quasi mirra electa, dedi suavitatem odoris»¹¹.

O pastor Gil cantaria os versos *levantate amiga mia*, etc. ? Embora o ensaiador tivesse, aqui, as mãos bastante livres para o mandar fazer, parece-nos, no entanto, que os versos foram somente recitados.

Na verdade, ao tratar-se de música instrumental ou de canto, o poeta geralmente di-lo com suficiente clareza e só hesitamos quando se trata de salmos poéticos ou hinos rezados a vozes alternadas.

Contudo, só os velhos espectadores das representações vicentinas, em primeira mão ou quase, poderiam dizer-nos se os autos impressos em 1562 anotam sempre o que se cantava ou não.

Aqui e ali, as observações para o ensaiador dos autos parecem-nos muito vagas, demasiado amplas, talvez com o propósito de variar, conforme o gosto do público ou de quem preparava as representações.

⁸ GIL VICENTE, *Copilaçam de todas as obras* (Lisboa, 1562) fls. 4v.-5.

⁹ Cant., 2, 10, 14.

¹⁰ *Ib.*, 2, 2; 4, 12; 4, 7.

¹¹ *Heures a lusaige de Romme* (Paris, almanaque de 1502 a 1520) fls. 19v., 37v., etc. Ed. por Simon Vostre.

Assim, no *Auto Pastoril Castelhana*, os actores saíam a cantar: «Vamse cantando»¹². Cantando o quê e de que maneira? Ignoramos. Porventura alguma canção popular do Natal ou algum vilancete onde entrasse Nossa Senhora e o Menino Jesus. Estamos, contudo, no mar incerto das hipóteses.

Entremos agora no *Auto dos Reis Magos*, sem tempo histórico e quase sem espaço determinado, apesar de Gregório falar de há quantos dias nasceu o Menino e procurar o lugar onde ele estava. Sem espaço palestiniano, entende-se, o que significa liberto de qualquer espaço obrigatório e único, a não ser do lugar onde se representava. Espaço espanhol, se em Espanha. Português, se em Portugal. E assim por diante. Re-presentação dos mistérios de Cristo. Re-temporalização, ao gosto do público. E vagabundagem geográfica, embora trouxesse consigo algo da geografia palestiniana, ao menos para os mais eruditos. Re-temporalização, notámos nós, mas com o tempo bastante imaginativo, atando num único nóculo o antes e o agora.

Neste sentido, basta ver o anacronismo do ermitão Frei Alberto a rezar o breviário, treze dias após o nascimento do Redentor¹³, quando o breviário ainda não existia, nem lá perto! Ou então o pastor a pedir ao ermita para celebrar um trintário de missas. E outro pastor a falar de bulas. É que, repetimos, estamos, em certo modo, na re-presentação dos mistérios da vida de Cristo, a que se refere Ludolfo de Saxónia, no começo da *Vita Christi*, onde nos aconselha a vê-los, interiormente, não como já passados mas, sim, como se estivessem a suceder agora, diante de nós¹⁴. Daqui deriva, em grande parte, a coabitação do antes e do agora — o anacronismo no palco.

Um cavaleiro perdido na terra dá informações dos reis magos e relata a visão do Monte Vitorial, em que lhes apareceu a estrela guiadora.

Tal visão, podia-a Gil Vicente ter lido no *Speculum Historiale*¹⁵, de Vicente de Beauvais, ou, com não menor probabilidade, noutro livro mais acessível.

¹² GIL VICENTE, *Copilaçam de todas as obras* (Lisboa, 1562) fl. 5.

¹³ *Ib.*, fls. 5v.-6.

¹⁴ Cf. MÁRIO MARTINS, *Ludolfo de Saxónia e a «Vita Christi»*, em «Brotéria», t. 70 (Lisboa, 1960) pp. 675 e ss.

¹⁵ VINCENTIUS BELLOVACENSIS, *Speculum Historiale* (Duaci, 1624) p. 205: «Tandem igitur apparuit eis descendens super montem illum Victorialem, habens in se quasi pueri parvi formam, et super se similitudinem crucis, quae locuta est eis eosque docuit et ut proficiscerentur in iudaeam praecipit». Vem isto no livro 6, cap. 92.

Aproximamo-nos do final do *Auto dos Reis Magos*. O ermitão parafraseia Isaías e o salmo 71, ajudado, mais adiante, pelo cavaleiro tresmalhado. E no cabo, aparecem «os tres Reys Magos, cãtando o vilancete seguinte», em torno do nascimento do Menino e da maternidade de Nossa Senhora:

Quando la virgen bendita
lo pario,
todo mundo lo sintio.

Los choros angelicales
todos cantan nueva gloria;
los tres reyes la vitoria
de las almas humanales;
en las tierras principales,
se sono,
quando nuestro Dios nascio¹⁶.

Por fim, termina o auto (ou dá-nos a impressão de terminar) numa inundaçãõ de música, em solene crescendo: «E cantando assi todos juntamente, offerecem os Reys seus presentes. E assi muy alegremente cantando se vam»¹⁷.

À base da música e enraizados nas cantigas de vilão¹⁸, de que herdaram a ingenuidade, os vilancicos ou vilancetes, naquele tempo, atraíam muito a atenção dos poetas e compositores, tanto espanhóis como portugueses, dos sécs. xv e xvi¹⁹. Conhecemos, por exemplo, os vilancicos de Juan del Enzina († 1530 ou 1534). E no que respeita a Portugal, recordamos os numerosos vilancetes do *Cancioneiro Geral*²⁰, em cuja atmosfera cresceu e floruiu o génio artístico do autor das Barcas. Lá estão, por exemplo, alguns vilancetes de Bernardim Ribeiro²¹ e um de Diogo Brandão²², este dedicado à Virgem Maria. E pomos de lado as trovas encan-

¹⁶ GIL VICENTE, *Copilaçam de todas as obras* (Lisboa, 1562) fl. 7v.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ MENÉNDEZ PELAYO, *Antología de Poetas Líricos Castellanos*, t. 3 (Santander, 1944) p. 211.

¹⁹ *Cancionero de las obras de Juan del Enzina* (Salamanca, 1496) fs. 77-102v., 105-105v., 107v., 108v., 110, 111v., 114, 116.

²⁰ *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende* (Coimbra, 1910-1917): t. 1, pp. 156-160, 162; t. 2, pp. 275, 277, 318; t. 3, pp. 30-31, 34-36, 144, 185, 186; t. 4, pp. 153, 410; t. 5, pp. 8, 12, 13, 33, 34, 45, 46, 49-52, 61, 62, 102, 103, 163, 189, 190, 193-195, 199, 253, 254, 271-274, 279, 281, 282, 288, 330, 331.

²¹ *Ib.*, t. 5, pp. 271-274.

²² *Ib.*, t. 3, pp. 34-36.

tadas de Francisco de Sousa aos versos *Abayx' esta sserra | verey minha terra* ²³.

Garcia de Resende, além de trovas e vilancetes castelhanos ²⁴, compôs também vilancetes em português — e não só a letra como também a música ²⁵.

Mas há as canções marianas entre o cão e o lobo, como a a da Sibila Cassandra. Vivia ela no tempo de Salomão (ou, melhor, ali a situou Gil Vicente), um Salomão enamorado e sobrinho de Abraão, Isaías e Moisés ²⁶. Cassandra, porém, não está para namoros nem para casar. Declara, mesmo, estar ainda por nascer quem haja de levar o seu amor:

Canta Casandra

*Dizen que me case yo,
no quiero marido, no!*

Mas quiero bivar segura,
nesta tierra, a mi soltura,
que no estar en ventura
si casaré bien o no;
*dizen que me case yo,
no quiero marido, no!*

Madre, no seré casada,
por no ver vida cansada,
o quiça mal empleada
la gracia que Dios me dio;
*dizen que me case yo,
no quiero marido, no!*

No sera ni es nacido
tal para ser mi marido,
y pues que tengo sabido
que la flor yo me la so,
*dizen que me case yo,
no quiero marido, no* ²⁷!

²³ *Ib.*, t. 5, pp. 294, 295.

²⁴ *Ib.*, t. 5, pp. 379-382.

²⁵ *Ib.*, t. 4, p. 153: *De Garçia de Resende a huñ propósito em que fez este vilãete, a que tam bem fez o som*; t. 5, pp. 330-331: *Vylançete de Garçia de Resende, a que tam bem fez o som*.

²⁶ GIL VICENTE, *Copilaçam de todalas obras* (Lisboa, 1562) fl. 10.

²⁷ *Ib.*, fl. 9.

Com tanta proa, Cassandra, embora virgem e desejando permanecê-lo, não é bem o símbolo de Nossa Senhora mas, ao contrário, o seu esboço algo presunçoso. Ainda assim, metemos esta canção entre as marianas, por ser de mulher que desejava ser a Mãe de Deus. Desejava e esperava. Obcecava-a ser a Virgem Maria. Quase lhe chamaríamos uma canção pré-mariana, a revelar a tendência eterna para um ideal de beleza e de maternidade sobrenaturais. Tentativa frustrada, decerto, mas com o valor duma seta, no caminho, a indicar a direcção dum alvo impossível de atingir pela confiança em si — e este foi o erro de Cassandra: confiar demais em si mesma.

Por isso, Eritreia, Pérsica e Cimérica, parentas de Cassandra e sibilas como ela, procuram demovê-la. Porém, mesmo juntas, nada conseguem. E o mesmo acontece a Isaías, Moisés e Abraão.

Com as parentas de Cassandra, dança o pastor Salomão uma chacota. E com os veneráveis Isaías, Moisés e Abraão, uma cantiga *de folia*: «Zangada está a menina» E estava, de facto, bem sanhosa, esta candidata ingénua a Nossa Senhora. E cantam os quatro:

Sañosa estaa la niña,
hay Dios, quien le hablaria!

Volta

En la sierra anda la niña,
su ganado a repastar,
hermosa como las flores,
sañosa como la mar;
sañosa como la mar
estaa la niña,
hay Dios, quien le hablaria ²⁸.

Quem falaria à menina-pastora, tão sanhosa como o mar e bela como as flores? Nada menos que Moisés, Isaías e Abraão. Como eles recitam belos argumentos em verso, em louvor do matrimónio! Cassandra, claro, continua teimosamente agarrada ao seu propósito e à sua bela esperança. Nada de homens, que

²⁸ *Ib.*, fl. 10.

seria infeliz. Além disso, conta ser a mãe do Messias. Nada menos:

Pero yo quiero dezir
y descobrir
porque virgen quiero estar:
see que Dios ha de encarnar,
sin dudar,
y una virgen ha de parir²⁹.

E mais adiante, Cassandra ajunta versos dignos do seu feitio e das suas esperanças marianas:

Yo tengo en mi fantasia
y juraria
que de mi ha de nascer,
que otra de mi merescer
no puede aver,
en bondad ni hidalguia³⁰.

Com bom senso, Isaías responde-lhe que ela, Cassandra, está no oposto da Virgem Maria: *Tu eres della al revés*³¹. E porquê? Por ser vaidosa.

Desta vez, a sibila voluntariosa e palreira sente-se atingida em cheio e cala-se, ante os louvores tecidos à Mãe de Deus, a quem lírios, rosas e flores procuram assemelhar-se.

Escutamos os vaticínios messiânicos das sibilas velhas (as três). «Abrem-se as cortinas onde estaa o aparato do nascimento. E cantão quatro anjos». Cantam o quê? Uma canção de embalar, junto do presépio, em que se referem à Mãe de Deus:

Ro ro ro,
nuestro Dios y redemptor,
no lloreis, que dais dolor
a la virgen que os pario,
ro ro ro.

Niño, hijo de Dios padre,
padre de todas las cosas,
cessen las lagrymas vuessas,

²⁹ *Ib.*, fl. 10v.

³⁰ *Ib.*, fl. 11.

³¹ *Ib.*, fl. 11v.

no lloraraa vuestra madre
 pues sin dolor os pario;
 ro ro ro,
 no le deis vos pena, no.

Ora, niño, ro ro ro,
 nuestro Dios y redemptor,
 no lloreis, que dais dolor
 a la virgen que os pario,
 ro ro ro³².

É uma canção arrulhada pelos anjos ao Menino Jesus e em louvor da Virgem Maria: Não choreis, porque fazeis sofrer a Virgem, vossa mãe. Acabai com essas lágrimas e assim findará também o choro dela, pois sem dor vos deu à luz. Não choreis, não, redentor do mundo.

A cantar, avançam todos, dançando uma chacota³³, ou melhor, dançando *em chacota*, até ao presépio.

³² *Ib.*, fl. 12. Em inglês medieval (e noutros idiomas, claro) muitas são as canções de Natal. Cf., por exemplo, CARLETON BROWN, *Religious Lyrics of the XIVth Century* (Oxford, 1924) n.º 28, 57; IDEM, *Religious Lyrics of the XVth Century* (Oxford, 1939) n.º 73-84 (*Songs of the Nativity*) e 85-90 (*Songs for the Epiphany*). De todas estas canções, relevamos uma, do séc. XIV e anterior a 1350, por exprimir sentimentos parecidos aos da canção de embalar, de Gil Vicente, utilizando termos mais ou menos equivalentes:

Lollai, litel child, whi wepistow so sore?
 Lollai, lollai, litil child, whi wepistou so sore?
 nedis mostou wepe, hit was izarkid the zore
 ever to lib in sorow, and sich and mourne ever,
 as thin eldren did er this, whil hi alives were.

Cf. A primeira antologia citada, de Charleton Brown, n.º 28. Só copiamos o princípio.

³³ Sobre o termo *chacota*, cf. MORAIS E SILVA, *Dicionário da Língua Portuguesa*. t. 1 (Lisboa, nona ed.) em *Chacota*; J. COROMINAS, *Diccionario Crítico Etimológico de la Lengua Castellana*, t. 2 (Madrid, 1954) em *Chacota*; M. DE SAMPAYO RIBEIRO, *Chacota*, em «Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura», t. 5 (Lisboa, 1967) cols. 99-100. Sampayo Ribeiro escreve, entre outras coisas: «Gil Vicente, em obras escritas entre 1519 e 1527, alude expressamente à C. e regista-a como costume de gente serrana. Nas rubricas, porém, só fala em cantar e deprende-se que se caminharia cantando. A ordenação em C. leva a crer em disposição ou formatura peculiar. Mas como seria? Aos pares? Em grupos de braço dado? Em cordões paralelos precedendo qualquer insígnia ou figuração? Não há meio de averiguá-lo, mas o que parece indubitável é o seu carácter devoto, se bem que jubiloso, e que teria por finalidade preitar santos de devação ou pessoas de consideração. Não era, por conseguinte, uma dança, nem pode ter tido nada que ver com a chacoina», etc.

Foi pena que Sampayo Ribeiro não completasse o seu estudo com as referências à *chacota* apontadas por Morais e Silva, no seu dicionário, e por J. Corominas, tiradas de escritores clássicos, além de Gil Vicente. Por exemplo, nas *Provas da História Genealógica*, t. 1 (Lisboa, 1739) p. 642, numa carta de Lopo de Almeida a D. Afonso V, escrita em Nápoles, a 18 de Abril de 1452, lemos o seguinte: «e assim dançavamos todos os vossos, que aqui éramos, e o sabíamos fazer, e quando veyo a alta dançarão todos os dittos cinco sós,

Docemente e sem esforço, Cassandra arrepende-se do que disse e louva a Mãe de Deus³⁴. Falam de igual modo as demais sibilas e, acabada *assi sua adoração* (das sibilas e das personagens do Antigo Testamento), todos entoam uma canção cem por cento vicentina, pois foi ele quem escreveu a letra e compôs a música: «cantaram a seguinte cantiga, feyta e ensoada pollo author». É uma das grandes maravilhas poéticas admiradas por Menéndez Pelayo³⁵ e um dos momentos mais altos (e mais breves) da nossa poesia mariana:

Muy graciosa es la donzella,
como es bella y hermosa!

Digas tu, el marinero,
que en las naves bivias,
si la nave, o la vela, o la estrella
es tan bella.

Digas tu, el cavallero,
que las armas vestias,
si el cavallo o las armas o la guerra
es tan bella.

Digas tu, el pastorzico,
que el ganadico guardas,
si el ganado o los valles o la sierra
es tan bella³⁶!

Era isto «baylado de terreyro, de tres por tres», antes do vilancico final que começa «A la guerra».

Bailar de terreno ou *bailar de terreiro*, explica Morais, equivale a dançar em competência, ao desafio. E *três por três* (mas pedimos ao leitor para não se fiar muito na nossa opinião) talvez seja um compasso ternário e não agrupamento de dançarinos. Com efeito, formavam estes dois grupos quatro sibilas e quatro homens, a saber,

assim como chacota, e vossa irmã a guiar a dança, e acabado, mandarão bailar meu sobrinho com Beatriz Lopes baylo mourisco», etc.

A chacota, por conseguinte, era considerada uma dança e a frase de Gil Vicente «cantando em chacota» pode significar *cantando a dança uma chacota*. Isto é confirmado por uma passagem de Gil Vicente, como veremos no *Auto em Pastoril Português*. Lopo de Almeida foi um dos fidalgos que acompanharam a princesa D.^a Leonor, ao ir casar com o imperador Frederico III.

³⁴ GIL VICENTE, *Copilaçam de todas as obras* (Lisboa, 1562) fl. 12v.

³⁵ MENÉNDEZ PELAYO, *Antología de Poetas Líricos Castellanos*, t. 3 (Santander, 1944) p. 355.

³⁶ GIL VICENTE, *Copilaçam de todas as obras* (Lisboa, 1562) fl. 13.

Salomão, o profeta Isaías, Moisés e o patriarca Abraão. Impossível agrupar simultaneamente oito pessoas em grupos de três. A não ser que suponhamos personagens anónimos que interviriam na dança final.

No *Auto da Fé*, marcado pelo presencialismo da *Vita Christi*³⁷, se não estamos em erro, vai a figura da Fé expondo o mistério do Natal aos pastores brancos. A seguir, pede-lhes para cantarem a seu modo³⁸. E um deles canta, de facto, um solo burlesco, onde a religião não entra para nada. No fim, porém, Silvestre promete certa melodia melhor *que quatro gayteiros*. E todos cantam «a quatro vozes hũa cnsellada que veyo de França»³⁹.

Aqui, temos de abrir um parêntesis de pesada erudição. No último quartel de quinhentos, imprimiram-se *Las Ensaladas de Flecha, maestro de capilla que fue de las Serenissimas Infantas de Castilla. Recopiladas por Fr. Matheo Flecha su sobrino, Abade de Thyan y Capellan de las Magestades Caesareas, con algunas suyas y de otros authores, por el mesmo corregidas y hechas estampar* (Praga, 1581).

O tio de Mateus Flecha chamava-se Juan Mateo Flecha e morreu no mosteiro cisterciense de Poblet, na Catalunha, à volta de 1553. Contudo, nem todas as suas ensaladas andavam por imprimir antes da edição de Praga. Com efeito, em 1554, Miguel de Fuenllana publicou algumas das ensaladas de Flecha (tio), na *Orpheonica Lyra*.

³⁷ GIL VICENTE, *Copilaçam de todas as obras* (Lisboa, 1562) fl. 15:

Pastor, faze tu assi,
começa de imaginar
que ves a virgem estar,
como se estivesse ahi.
E esta virgem muy hornada,
de pobreza guarnecida,
de rayos esclarecida,
de joelhos humilhada.

E que ves diante della
hum menino entam nacido,
filho de Deos concebido
naquella sancta donzella.
Vee o menino chorar
e a Senhora affligida,
sem ter cousa nesta vida,
nem panos pera o pensar.

Na mangedoura metido,
em pobre palha chorando
e os anjos embalando
o menino entanguecido.

³⁸ *Ib.*, fl. 15v.

³⁹ *Ibidem*.

Ora bem, o *Auto da Fé* representou-se em Almeirim, ainda em vida de D. Manuel I, quer dizer, antes do final de 1521. Por isso, tem razão José Subirá, ao afirmar, na *Historia de la Música Teatral en España*⁴⁰, que Gil Vicente surge «como cultivador de la *ensalada*, medio siglo antes de que las compusiera Flecha, tenido por inventor de las mismas». Com maior cautela, nós diríamos *anos antes de Flecha* ou, quando muito, *ao mesmo tempo que ele*, sem existirem provas de qualquer influência dum no outro.

Na opinião de Filipe Pedrell, as *ensaladas* assemelhavam-se à *commedia musicale* do renascentista italiano Horácio Vecchi. Constavam de coplas e redondilhas, à mistura com metros e géneros vários, tanto religiosos como profanos, entrando nelas idiomas também desvairados, a gosto e capricho do autor. Por seu lado, a música devia acompanhar a tremenda e cómica variedade da letra. Enfim, uma autêntica *salada*. Para melhor compreensão, vamos transcrever só o começo e o fim duma *ensalada* de Flecha, tio, *La Viuda*, quer dizer, *A Viúva*:

La viuda se quiere casar!
 Desdichado del que muere
 Si no iva á buen lugar!
 La música buena y honrada
 Enviudó por desconcierto,
 Que el buen gusto jaze muerto
 Y quedó desamparada.
 Donde hallará morada
 En que se pueda abrigar,
 Si no iva á buen lugar?
Facta est quasi vidua
Domina gentium.
 — Quien canta lamentaciones
 En noche tan sin dolores?
 — Los cantores, señores.
 — Sepamos por qual razón.
 — Por la poca estimación
 En que música es tenida.
 Esa fué nuestra venida
 A esta conversación.
Que fué del papa León?
 [.....]
 Y la humanidad le decía
 Viendose de fuerzas flacas:

⁴⁰ (Barcelona, 1945) p. 36.

Guárdame las vacas,
 Carillo,
 Y besarte he.
Custodi nos, Domine,
Ut pupillam oculi.
Sub umbra alarum tuarum
Protege nos.

Disparates, alusões ao abandono a que votaram a boa música, um texto de Jeremias (*Facta est quasi vidua Domina Gentium*), uma curta glosa de versos de Jorge Manrique, uma paródia do romance popular que principia *Campanitas de Toledo*, uma imitação do romance *Oh Belerma*, do ciclo carolíngio, um elogio rápido ao Duque da Calábria, protector de Luís Millán, tocador de viola, reminiscências do romance de Lançarote *Nunca fuera caballero / de damas tan bien servido* e do romance *La mal maridada* — tudo isto forma uma alegre salada poético-musical (pois destinava-se a ser cantada). E até as palavras *Guárdame las vacas*, etc., de aparência tão chocante, constituíam uma mnemónica dos antigos tratadistas espanhóis para recordar a entoação do *saeculorum* do primeiro tom do cantochão.

Ora bem, no *Auto dos Físicos* há uma ensalada, por *Gil Vicente guisada*. Está em castelhano, português, raros versos em francês macarrónico e um pouco de latim. Vamos também transcrevê-la, por causa da raridade extraordinária deste género musical e literário. Às vezes, parece uma cantiga de loucos, cheia de associações imaginativas mecânicas. Mas tem a graça livre duma barquinha a singrar em todas as direcções e a mudar de rumo a cada minuto, ao sabor dos ventos caprichosos, um pouco no estilo dos *Disparates trobados* por *Juan del Enzina*.

Vieram quatro cantores, os quaes por fim desta farsa cantaram a vozes a ensalada seguinte:

En el mes era de Mayo,
 vispera de Navidad,
 quando canta la cigarra.
 Quem ora soubesse
 onde o amor nasce,
 que o sameasse;
 media noche con lunar,
 al tiempo que el sol salia,
 recorde que no dormia,
 con cuidado de cantar.

Ervas do amor, ervas,
 Ervas do amor.
 A las puertas de la villa,
 en medio de la ciudad,
 dixo el abad a Teresa:
 tam buen molinero sodes,
 Martin Gomez,
 tan buen molinero sodes.

Era la Pascua florida,
 en el mes de san Juan,
 quando la mona parida
 pergunto al sancristan
 Teresica, la del robledo.
 Que te guarde Dios de mal;
 respondió Pero Pinam
 estay quedo co a mão,
 frey Joam, frey Joam
 estay quedo co a mão.

Padre, pois soes meu amigo,
 quando falardes comigo,
 frey Joam
 estareis vos quedo, mas estay vos quedo,
 mas estay vos queda⁴¹ co a mão,
 frey Joam, estay quedo co a mão.

Perguntavan: qual Perico,
 qual Pinam ou qual frey João?
 nam deria quen era la moça
 nam diria quem nem quem nam;
 yo yendo mas adelante,
 dixo Francia, en su latin:
 si volê la guerra, si volê la guerra,
 bone xi, si volem la guerra,
 vera xi, si vole la guerra;
 dixo la vieja en Portugues:
 palombas, se amigos amades,
 no riñades,
 paz in celis, paz na terra
 e paz no mar,
 tan garredica la vi cantar,
 ficade, amor, ficade,
 ficade, amor⁴².

⁴¹ Parece-nos engano, por *quedo*. Mas, numa ensalada tudo é possível.

⁴² GIL VICENTE, *Copilaçam de todas as obras* (Lisboa, 1562) fl. 249v.

Se a ensalada de Flecha nos faz sorrir e tem mais coerência e unidade, a ensalada guisada por Gil Vicente, com música própria ou alheia, manifesta as mesmas incongruências propositadas e faz-nos rir. Se era no mês de Maio, não podia ser na véspera do Natal nem com tanto frio cantariam as cigarras. Mas apesar de Gil Vicente pôr a mona ou macaca a falar com o sacristão e de juntar coisas sem tom nem som, esta ensalada, ainda assim, revela certa relação com o tema central do *Auto dos Físicos*, relação essa sugerida pelo tema do amor e reforçada pelas supostas atitudes eróticas de Fr. João.

Por tal motivo, perguntamos nós, a propósito do *Auto da Fé*: a ensalada *que veyo de França* teria também qualquer relação com o tema central do nascimento do Menino e, por conseguinte, com a Virgem Maria? Não sabemos. É um género literário donde há tudo a esperar e onde nada (ou quase nada) se prevê com certeza. Estamos no campo das probabilidades.

O *Auto dos Quatro Tempos*⁴³ está cheio de música sagrada e profana (*A ti dino de adorar... Mal aya quien los embuelve.. En la huerta nasce la rosa... Hay dele noble | villa de Pariz*) e termina cantando o Te-Deum. Nossa Senhora adivinhamo-la no silêncio do presépio, centro de representação, sem contudo aparecer em claro.

No *Auto de Mofina Mendes*, após o sermão burlesco do frade, «entra nossa Senhora vestida como Raynha, com as ditas donzelas, e diante quatro Anjos com musica»⁴⁴.

Mais adiante, S. Gabriel traz a mensagem divina para a Virgem Maria e, ao partir, tocam os anjos nos seus instrumentos, fecha-se a cortina do presépio⁴⁵ e os pastores entram em cena. Mofina Mendes deixa cair o pote de azeite e, com ele, perdem-se todas as suas esperanças.

Adormecem os pastores, S. José e a figura da Fé partem em demanda de luz, enquanto a Virgem Maria, a Prudência e a Humildade rezam alternadamente uma poesia salmódica — este psalmo, como diz Gil Vicente:

Virgem

Oo devotas almas feliz,
pera sempre sem cessar

⁴³ *Ib.*, fls. 16-20.

⁴⁴ *Ib.*, fl. 21.

⁴⁵ *Ib.*, fl. 22v.

laudate dominum de celis,
laudate eum in excelsis,
quanto se poder louvar.

Prudência

Louvay, anjos do senhor,
ao senhor das altezas,
e todalas profundezas
louvay vosso criador,
com todas suas grandezas.

Humildade

Laudate eum sol et luna,
Laudate eum stellas et lumen,
et lauda, Hierusalem,
ao senhor que t'enfuna
neste portal de Bethlem.

Virgem

Louvay o senhor dos ceos,
louvayo, ágoa das ágoas
que sobre os ceos sois firmadas,
e louvay o senhor Deos,
relampados e trovoadas.

Prudência

Laudate dominum de terra,
dracones et omnes abysi
e todas diversidades⁴⁶
de nevoas e serra,
ventos, nuvens e eclipsi;
e louvayo tempestades.

Humilde

Bestie et universa
pecora, volucres, serpentes,
louvayo todalas gentes
e toda a cousa diversa,
que no mundo sois presentes⁴⁷.

⁴⁶ Na cd. de 1562, vem *adversidades*.

⁴⁷ *Ib.*, fl. 24-24v.

Temos aqui, nos lábios da Virgem Maria (e das figuras da Prudência e da Humildade), não uma canção propriamente dita, mas, sim, um recitativo livre, à maneira dos monges e clérigos no coro, a entoar os salmos em «recto tono». Música ou, se quisermos, a meio caminho da música. E os versos acima transcritos estão compostos à base do salmo 148. Ditos a seco, seriam mais difíceis de ouvir e imitariam menos a salmodia corrente dos mosteiros, catedrais e colegiadas de então. Nem teriam a mesma beleza. Por isso julgamos que foram entoados pelas figuras da Virgem Maria, da Humildade e da Prudência. Gil Vicente diz *rezam*. Porém, não há contradição, pois pode-se rezar um salmo em «recto tono», a que alguns chamam *leitura rítmica* ou *solfejo rítmico*.

O Menino Jesus chora no berço, embalam-no as Virtudes, cantando. E é a cantar que o anjo de Deus desperta os pastores adormecidos.

Paio, um dos zagais, promete juntar cem vaqueiros daquelas serranias, antes de o anjo dar três voos, e este ordena-lhes que esperem à beira da estrada de Jerusalém, pois Nossa Senhora passaria por lá. E tudo acaba em dança e música: «Tocam os anjos seus instrumentos e as Virtudes cantando e os pastores baylando se vão»⁴⁸.

Mais uma vez, a Virgem Maria permanece ua sombra discreta, sem canção a ela claramente dirigida. Neste lugar, cantaríamos os pastores alguma letra? Faria esta qualquer referência à Mãe de Deus? Ignoramos. No entanto, a música envolve sempre a Virgem Maria, ao envolver o Menino que dela nasceu e em cuja honra se canta e dança.

Passemos ao *Auto em Pastoril Português*⁴⁹. Entra Catarina, cantando e conduzindo o rebanho. E a sua canção de amor tem beleza:

Tiray os olhos de mi,
minha vida e meu descanso,
que me estais namorando.

Os vossos olhos, senhora,
senhora da fermosura,
por cada momento d'ora,

⁴⁸ *Ib.*, fl. 25v.

⁴⁹ *Ib.*, fls. 26-30.

dam mil annos de tristura.
 Temo de nam ter ventura,
 vida não m'esteis olhando,
 que me estais namorando⁵⁰.

Conversas de pastores e pastoras, derriços, rebanhos, um Joane (idiota) a dizer tolices, encontros e desencontros, gracejos de mulheres. Depois, chega a pastora Margarida, a quem apareceu a imagem milagrosa da Virgem Maria com o Menino — uma imagem que lhe falou e um Menino que brincava *com seis ou sete donzellas / sanctas pareciam ellas*⁵¹.

Neste auto, muito mal se diz dos padres daquela terra! Enquanto não chegam os clérigos, põem na relva a imagem maravilhosa. E o pobre Joane, desta vez, fala com juízo, propondo que façam todos uma chacota à Virgem Maria, visto não serem capazes de coisa melhor. E a chacota faz-se, dando as mãos uns aos outros, pois Catarina diz: *dame tu a mão, Fernando*. Faz-se, ou antes, tenta fazer-se e daí não passa. Com efeito, nascem discussões sobre dar ou não dar a mão a este ou àquela. E Joane conclui: «Onde nam ha concordança / nam ha hi festa nem dança»⁵². Dança, aqui, refere-se evidentemente à chacota. E assim, tais palavras de Gil Vicente esclarecem a obscuridade doutras suas expressões em torno da chacota.

A meio da sobredita discórdia dos pastores, chega Margarida, com quatro clérigos. E estes, segundo uma nota do auto, rezam *a versos* o hino *O gloriosa domina*, mas glosado por Gil Vicente:

Oo gloriosa senhora do mundo,
 excelsa princesa do ceo e da terra,
 fermosa batalha de paz e de guerra,
 da sancta Trindade secreto profundo;
 sancta esperança, oo madre d'amor,
 ama discreta do filho de Deos,
 filha e madre do senhor dos ceos,
 alva do dia com mais resplandor.

Fermosa barreyra, oo alvo e fito
 a quem os profetas deryto atiravam,
 a ti, gloriosa, os ceos esperavam
 e as tres pessoas, hum Deos infinito;

⁵⁰ *Ib.*, fl. 27.

⁵¹ *Ib.*, fl. 29.

⁵² *Ib.* fl. 29v.

oo cedro nos campos, estrela no mar,
na serra ave fenis, hũa soo amada,
hũa soo sem mácula e soo preservada,
hũa soo nacida sem conto e sem par.

Do que Eva triste ao mundo tirou⁵³
foy o teu fructo restituendor,
dizendote ave o embayxador
o nome de Eva significou;
oo porta dos paços do muy alto Rey,
camara chea do Spirito sancto,
janella radiosa de resplandor tanto
e tanto zelosa da devina ley.

Oo mar de sciencia, a tua humildade
que foy senam porta do ceo estrellado?
oo fonte dos anjos, oo orto cerrado,
estrada do mundo pera a devindade;
quando os anjos cantam a glória de Deos,
nam sam esquecidos da glória tua,
que as glórias do filho sam da madre sua,
pois reynas com elle na corte dos ceos.

Pois que faremos os salvos per ella,
nacendo em miseria, tristes peccadores,
senam tanger palmas e dar mil louvores
ao padre e ao filho e espirito, e a ella⁵⁴.

Deixemos na sombra algumas invocações marianas de hinos, orações e litanias de Nossa Senhora⁵⁵. Será necessário recordar ao leitor que a principal raiz inspirativa destes versos é o hino das laudes do Ofício de Nossa Senhora? Gil Vicente podia-o ler nos Livros de Horas que corriam impressos, mesmo em português. Vamos transcrever o latim dumas Horas editadas por Simão Vostre, à volta de 1502, visto o calendário ir desse ano até 1520:

O gloriosa domina,
excelsa supra sydera,
qui te creavit provide
lactasti sacro ubere.

⁵³ A ed. de 1562 traz *tireu*, em vez de *tirou*. Trata-se duma gralha evidente.

⁵⁴ *Ib.*, fls. 29v.-30.

⁵⁵ MÁRIO MARTINS, *Ladainhas de Nossa Senhora em Portugal. Idade Média e Séc. XVI* (Lisboa, 1961).

Quod Eva tristis abstulit
tu reddis almo germine;
intrent, ut astra, flebiles,
celi fenestra facta es.

Tu regis alti janua
et porta lucis fulgida;
vitam datam per virginem
gentes redempte plaudite.

Gloria tibi, domine,
qui natus es de virgine,
cum patre, cum sancto spiritu,
in sempiterna secula. Amen ⁵⁶.

Este hino, dissemos nós, está na glosa de Gil Vicente. Mas não só ele. Por exemplo, ao pensamento de nos ser restituído pelo Filho da Virgem Maria o que Eva nos tirou, acrescentou ele a lembrança tradicional de *Ave!* (saudação do anjo) ser igual a Eva, lida ao contrário, pois opostas foram, historicamente, Eva e a Mãe de Deus. Isto vinha nos sermões, tratados espirituais e poesias (entre elas o *Ave maris stella*), para não falarmos das *Cantigas de Santa Maria*, n.º 60: *Esta é de loor de Santa Maria do departamento que á entre Av' e Eva*.

No *Auto em Pastoril Português*, os clérigos rezam *a versos*, isto é, alternadamente, como se estivessem frente a frente, ora a cantar dum lado do coro, ora do outro, como na salmodia. E como na salmodia, talvez entoassem o hino em «recto tono», ora um verso ora outro.

Seja como for, esta paráfrase do hino *O gloriosa domina* entronca numa tradição antiga, em Portugal. Antes de Gil Vicente, para trás dos meados de quatrocentos, o português Mestre André Dias, O.S.B., escreveu, para se cantar numa confraria de Lisboa, uma *lauda e cantiga* sugerida pelo mesmo hino litúrgico:

Benedicta sejas tu madre de Deus vyvente,
oo *gloriosa domyna*.

Beenta sejas tu madre do senhor regente,
porque tu pariste o preço da humanal gente.
O *gloriosa domyna*.

⁵⁶ *Heures a lusaige de Romme*, ed. cit., por Simon Vostre, fl. 24.

Beenta sejas tu estrella matutina,
oo gloriosa dona,
 que portaste a nossa luz divyna.
Oo gloriosa domina.

Beenta sejas tu madre de Jesu Christo,
oo gloriosa dona,
 que portaste o nosso senhor Deus muyto dulçissimo.
O gloriosa domina ⁵⁷.

Uma coisa é certa: este *Auto em Pastoril Português* acaba com uma «chacota» à Virgem Maria, decerto musicada. «E a letra da cantiga he a seguinte», diz uma nota:

*Quem he a desposada?
 a virgem sagrada;
 quem he a que parira?
 a virgem Maria.*
 Em Bethlem, cidade
 muyto pequenina,
 vi hũa desposada
 e virgem parida.

Em Bethlem, cidade
 muyto pequenina,
 vi hũa desposada
 e virgem parida.
*Quem he a desposada?
 a virgem sagrada;
 quem he a que parira?
 a virgem Maria.*

Nũa pobre casa,
 toda relozia,
 os anjos cantavam,
 o mundo dezia:
*Quem he a desposada?
 a virgem sagrada;
 quem he que a parira?
 a virgem Maria* ⁵⁸.

Despedem-se todos com esta chacota, nota Gil Vicente e, por nossa parte, despedimo-nos também do *Auto em Pastoril Português*.

⁵⁷ MÁRIO MARTINS, *Laudes e Cantigas Espirituais de Mestre André Dias* (Mosteiro de Singeverga, 1951) pp. 114-115.

⁵⁸ GIL VICENTE, *Copilaçam de totalas obras* (Lisboa, 1562).

Toda a letra da cantiga gira em torno da maternidade de Nossa Senhora, *virgem sagrada* e *virgem parida* em Belém. E este pensamento central, à maneira de certas palavras dos responsórios, vai e vem sem descanso, numa espécie de ideia fixa.

Passemos agora a outra peça dramática de Gil Vicente. Representou-se o *Auto da Feira* nas matinas da festa do Natal de 1527. Ora, foi precisamente esta situação temporal no ciclo litúrgico do nascimento do Menino que determinou o seu aspecto mariano, acentuado pela figura do Tempo, em palavras de ritmo solene. Em figura de bufarinheiro, o Tempo entra no palco, arma a sua tenda na feira e exclama para o mundo, à maneira dum negociante que tudo faz para ser tomado a sério:

Em nome daquelle que rege nas praças
de Envers e Medina as feyras que tem,
começase a feyra chamada das graças
aa honrra da Virgem parida em Belém ⁵⁹.

Estamos, por conseguinte, na *feira das graças*, em honra de Nossa Senhora do Presépio. Isto mesmo repete o anjo, ao convidar todo o mundo a comprar ali:

Aa feyra, aa feyra, ygrejas, mosteyros,
pastores das almas, papas adormidos,
compray, aqui, panos, muday os vestidos,
buscay as çamarras dos outros primeyros
[.....]
Oo principes altos, imperio facundo,
guardayvos da yra do Senhor dos ceos,
compray grande soma do temor de Deos,
na feyra da Virgem, Senhora do mundo,
exemplo de paz,
pastora dos anjos, luz das estrelas;
aa feyra da Virgem, donas e donzellas,
porque este mercador sabey que aqui traz
as cousas mais bclás ⁶⁰!

Entra a figura de Roma e nega-se a mercar na barraca do diabo. Vêm homens e mulheres, moças e rapazes de várias castas, conversando ou cantando, e trava-se um diálogo com o anjo

⁵⁹ *Ib.*, fl. 31v.

⁶⁰ *Ib.*, flr. 32-32v.

acerca do Céu e do que lá ficou Nossa Senhora a fazer⁶¹. E o *Auto da Feira*, meio a sério meio a brincar, vai-se desenrolando, até que Teodora propõe às demais raparigas que tudo acabe com uma folia. Em louvor de quem? Da Virgem Maria, «porque a graça e alegria / a madre da consolação / deu ao mundo neste dia».

Levantam-se as moças e, «ordenadas em folia», dão começo e fim a uma cantiga de despedida, em coros alternados:

Primeyro coro

Blanca estais colorada,
virgem sagrada.

Em Belém, vila do amor,
da rosa naceo a flor,
virgem sagrada.

Segundo coro

Em Belém, vila do amor,
naceo a rosa do rosal,
virgem sagrada.

Primeyro coro

Da rosa naceo a flor
pera nosso salvador,
virgem sagrada.

Segundo coro

Naceo a rosa do rosal,
Deos e homem natural,
virgem sagrada⁶².

Estamos quase nos moldes litúrgicos dos responsórios, por exemplo na reza da noa, no Ofício de Nossa Senhora:

< *Primeiro coro* >

Resp. Elegit eam Deus. Et praelegit eam.

< *Segundo coro* >

Elegit eam Deus. Et praelegit eam.

⁶¹ *Ib.*, fl. 36-36v.

⁶² *Ib.*, fl. 37v.

〈Primeiro coro〉

Vers. In tabernaculo suo habitare facit eam.

〈Segundo coro〉

Et praelegit eam.

〈Primeiro coro〉

Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto.

〈Segundo coro〉

Elegit eam Deus. Et praelegit eam.

Em ondulação rítmica, o pensamento *elegit e praelegit* vai e volta, como naveta de tear. Isto no Ofício de Nossa Senhora. E na cantiga de Gil Vicente, mãe (rosa, rosal, virgem sagrada) e filho (flor que nasceu da rosa) vão e vêm do mesmo modo. E a unidade é tanto maior quanto é maior, também, a unidade vocabular, nalgumas ocasiões. Na verdade, *rosa* aplica-se de igual modo ao Menino Jesus: *naceo a rosa do rosal*, em Belém. Temos a impressão poética do tornar e retornar dum par de pombas ao mesmo pombal. E a repetição de *virgem sagrada*, em todas as estrofes, reforça o carácter essencialmente mariano desta cantiga, dirigida em linha recta a Nossa Senhora.

Chegamos, agora, ao *Breve Sumário da História de Deus*, por onde passa, em corrente subterrânea, a esperança da Virgem Maria, mãe do libertador das almas encarceradas no Limbo. Essa esperança ou desejo, a percorrer a história dos homens, desde Adão até S. João Baptista, encarna-se, enfim, num belo «romance» feito por Gil Vicente e destinado a ser cantado pelos *presos*, quer dizer, pelas almas que, no Limbo, esperavam o Salvador. Ora, o leitor poderá facilmente verificar que tal «romance» fala também da anunciação do anjo à Virgem Maria e das dores que hão-de trespassar o coração da Senhora, no Calvário, junto à cruz do seu Filho:

Bozes davan prisioneros,
luengo tiempo estan llorando,
en triste cárcel oscuro
padeciendo y sospirando,
con palabras dolorosas
sus prisiones quebrantando:

que es de ti, virgen y madre,
 que a ti estamos esperando,
 despierta el señor del mundo,
 no estemos mas penando;
 oyendo sus bozes tristes,
 la virgen estava orando,
 quando vino la embaxada
 por el angel saludando
 ave, rosa, gracia plena,
 su preñez le anunciando.
 Suelta los encarcelados,
 que por ti estan sospirando,
 por la muerte de tu hijo
 a su padre estan rogando.
 Creça el niño glorioso,
 que la Cruz estaa esperando,
 su muerte te sera cuchillo
 tu ánima traspasando,
 sufre su muerte, señora,
 nuestra vida desseando ⁶³.

Também neste lugar, entra o poeta numa grande e longínqua tradição que aflora, por exemplo, no teatro francês e no castelhano de Torres Navarro. Simplesmente, no *Mystère de la Passion*, representado em Mons, no ano de 1501, a canção de alegria, à hora da anunciação de S. Gabriel a Nossa Senhora, escuta-se no Céu e não no Limbo:

En Paradis se fait grand joye et y doit l'on chanter.

Cançon

Quand humanité sera, etc. ⁶⁴.

Outra diferença: os anjos entoam a canção (*cançon*) mal S. Gabriel desce para trazer a mensagem de Deus à Virgem Maria. Contudo, a ideia substancial não difere da de Gil Vicente. E menos ainda no *Diálogo do Nascimento*, de Torres Naharro ou Navarro.

Na verdade, Torres Naharro mete ali um romance, para ser cantado. Poderia ele ter inspirado Gil Vicente? É possível.

⁶³ *Ib.*, fls. 71v.-72.

⁶⁴ *Le Livre de Conduite du Régisseur et le Compte des Dépenses pour le Mystère de la Passion* (Paris, 1925) p. 55. Ed. por G. Cohen.

Romance

Triste 'stava el padre Adam,
cinco mil años avía,
quando supo qu'en Bethleem
era parida María.
Y en el ymbo donde 'stava
de contento no cabía;
para los unos andava,
para los otros corría,
y a todos los sanctos padres
a grandes bozes dezía:
Dadme albricias, hijos míos,
qu'es nascido en este día
nuestro bien y redemptor,
nuestro plazer y alegría,
para sacarnos de aquí
do 'stamos por culpa mía.
Ved qual anda Lucifer
con toda su compañía;
no le plazen estas nuevas
que Dios Padre les embía.
Sentid las bozes del cielo,
los cantos y melodía
[.....]
Ved en un pobre pesebre
quien mejor estar podía:
de una parte tiene una asna,
de la otra un buey yazía ⁶⁵.

Dissemos *é possível*. Só isso. É que a sugestão podia ter vindo a Gil Vicente da leitura da *Vita Christi*, de Ludolfo de Saxónia, há muito vertida em português e impressa em 1495. Para tal hipótese mais nos inclinamos, quer pela influência patente de tal obra nalguns autos de Gil Vicente, quer por o romance *Bozes davan prisioneros* se aproximar bastante mais de certa passagem da *Vita Christi*, no livro primeiro, capítulo quinto.

Com efeito, na *Vita Christi*, o anjo, depois de expor os desígnios de Deus à Virgem Maria, fica à espera de resposta. E enquanto esta não vem, escutam as palavras de S. Bernardo

⁶⁵ *Propalladia and other Works of Bartolomé de Torres Naharro*, t. 1 (Bryn Mawr: Pennsylvania, 1943) pp. 281-282.

que, em nome dos prisioneiros do Limbo, suplica a Nossa Senhora que dê o seu acordo à mensagem celeste, para assim os libertar:

«Ouviste, virgem, que conceberás, ouve que nom por homẽ, mas per o spiritu sancto; o angeo spera por tua resposta, tempo he de se tornar a Deus que o enviou. E nós, senhora, que somos primidos per a sentença de dampnaõ, esperamos a palavra do amerceamento, e a ty he offereçido o preço da nossa saude e, se tu consentires, logo seremos livres; e esto, virgem piedosa, te subprica Adam choroso, cõ a mizquinha geeraçom sua desterrada do parayso. E David esto meesmo te pede e todollos outros teus parêtes, que moram no regno da soonbra da morte»⁶⁶.

Por inspiração própria, por influência de Navarro ou pela da *Vita Christi* ou ainda por tudo junto, o certo é que Gil Vicente criou um belo romance, em nada inferior ao *Triste 'stava el padre Adam*, também ele destinado ao canto das almas do Limbo.

Para terminar as canções de Nossa Senhora (ou a Nossa Senhora), nos autos de Gil Vicente, paremos no final da *Nau de Amores*.

Na *Nave dos Loucos*, de Sebastião Brant, embarcam todas as espécies de possessos de manias e paixões. Na *Nau de Amores*, acontece algo de semelhante. E assim que desfraldam as velas, em busca da Ilha da Ventura, começam todos «a cantar a prosa que comunmente cantam nas naos, aa salve, que diz: bom Iesu nosso senhor tem por bem de nos salvar»⁶⁷.

Cantava-se, pois, essa «prosa», por ocasião da salve-rainha e tudo insinua e quase assegura ser também cantada e salve-rainha.

Já conhecida nos começos do séc. XI, a salve-rainha andava unida a uma famosa melodia atribuída a Hermannus Contractus, da mesma época. Tal atribuição parece de valor muito duvidoso, perante as provas em contrário de H. Leclercq⁶⁸. Nem Hermannus Contractus, nem S. Bernardo de Claraval, nem Pedro de Mezonzo, bispo de Compostela.

Seja como for, a salve-rainha cantava-se já em Cluny no ano de 1135 e, anos atrás, em 1130, no mosteiro cluniacense de Saint-Bénigne. E na Península Ibérica, consta-nos o conhecimento vulgar

⁶⁶ LUDOLFO DE SAXÓNIA, *Vita Christi*, t. 1 (Lisboa, 1495) fl. 18v.

⁶⁷ GIL VICENTE, *Copilaçam de todas as obras* (Lisboa, 1562) fl. 151.

⁶⁸ H. LECLERCQ, *Salve Regina*, em «Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne», t. 15, cols. 714-724.

que dela já se tinha no séc. XIII, pois Afonso X, o Sábio, nas *Cantigas de Santa Maria*, ao falar da cura duma surda-muda, supõe que os seus leitores sabiam perfeitamente de que oração se tratava.

Na igreja de Poy, quer dizer em Puy-en-Velay, a mulher miraculada ouvira os santos do Céu a cantar «en bon son *Salve Regina*: e esta foi a primeira / vez que nunca foi cantada»⁶⁹. O povo daquela terra aprendeu com a mulher a cantar a bela antífona da Virgem Maria, afirma D. Afonso X, o Sábio.

Pondo de lado a revelação (ou pseudo-revelação), parece verdade que a salve-rainha nasceu em Notre-Dame du Puy, passando mesmo a chamar-se *antiphona de Podio*, do latim Podium, isto é, Puy. Além disso, sabemos que, nos começos de trezentos, antes de se escreverem as *Cantigas de Santa Maria*, cantava-se já a salve-rainha em vários templos de Espanha, para não falarmos dos conventos dominicanos e doutras ordens religiosas.

Os leigos da Cristandade ocidental (entre eles o rei S. Luís) gostavam de a rezar e cantar, sobretudo aos sábados de tarde. Floresceram, mesmo, na Inglaterra, Alemanha e Holanda, algumas confrarias da salve-rainha, cuja obrigação principal consistia em assistir, no último dia da semana, ao canto da sobredita antífona⁷⁰.

Pelo menos a partir do séc. XV (e talvez de mais atrás), os embarcações rezavam ou cantavam a salve-rainha. O jornal de bordo de Cristóvão Colombo, a 11 de Outubro de 1492, contém as linhas seguintes: «Quando eles disseram a *Salve* que todos os marinheiros costumam recitar e cantar durante a viagem»... E o mesmo acontecia nas galeras de Veneza, a caminho da Terra Santa, em 1480.

Por esta e outras razões, à salve-rainha dava-se também o nome de *cantio nautica* (canção de mareantes). Desta forma se explica melhor o canto da salve-rainha ao zarpar a *Nau de Amores*, em demanda da Ilha da Ventura, levando lá dentro, em representação de todos nós, um príncipe da Normandia e seus pagens, o deus do

⁶⁹ AFONSO X, O SÁBIO, *Cantigas de Santa Maria*, t. 3 (Coimbra, 1964) n.º 262.

⁷⁰ Paráfrases medievais da salve-rainha (em versos latinos) ou com sugestões da sobredita antífona, cf., por exemplo, *Analecta Hymnica Medii Aevi*, t. 32 (Nova Iorque / Londres, 1961) n.ºs 136, 137, 138, 140, 141, 142, 143, etc. Cf. também o t. 46, n.º 96, paráfrase em latim rítmico, com 55 sextilhas, todas a começar por uma das 55 palavras da salve-regina em latim, incluindo o *Amen* e excluindo *mater*, pois muitos apógrafos medievais não têm essa palavra. Em línguas modernas, cf., por exemplo, CARLETON BROWN, *Religious Lyrics of the XVth Century* (Oxford, 1939) n.ºs 25 e 26.

amor (capitão da nau), um frade maluco, um pastor castelhano, um preto, um velho, dois fidalgos e um idiota — tudo gente enamorada. E todos eles cantavam, à sua maneira, a *prosa* dos mareantes, por ocasião do canto da salve-rainha, pois seria estranho que a rezassem a seco. E assim, temos o canto da salve-rainha, no final da *Nau de Amores*.

MÁRIO MARTINS

Sant Tes - ta - cio que non pue - do as - mar - - yo
te a - rri - bó tan ga - sa - ja - do en chi - co spa - - cio

D. C.

369 — ANÓNIMO.

TIPLE.

TENOR.

CONTR.

No - ra bue - na ven - gas, Men - ga, a - ra fé

que Dios man - ten ga. Don - de de - jas - te el ga - na - do

pues que vie - nes tan can -
pas - tor - ci - llo des - cui - da - do

D. C. %

- do a ra fé que Dios man - ten - ga

370 — ANÓNIMO.

TIPLE. No. ra bue na vengas Men - - ga a ra - fé que Dios man.

TENOR.

CONTR.

ten - - ga Pastor. el. llo des. cul. da. do

¿Donde dejas. te el gana. do

a ra. fé que Dios man. - - ga

pues que vie. nes tan cansa - - do

a. fé e

D.C. %

371 — J. DELL ENCINA.

TIPLE. Pe. dro y biente que. ro, magü. ra va que. ro Has tan bien ha. la. do,

que m'has na. mo. ra. do y d'a. mo. res mue. ro co. rri. do y lu. cha. do,

TENOR.

CONTR.

FIN.

D. G.

372 — J. DELL ENCINA.

TIPLE. Nue. vas te tral. go, Ca. - ri - llo, de tu mal,

He gran cor. do. jo y man. oi. lla de tu mal,

CONTR.

TENOR.

CONTR.