

“HAGAMOS MUNDO NUEVO AQUÍ”: O NEGRO E O VILÃO EM DOIS TEXTOS DE GIL VICENTE

SIMÃO VALENTE

UNIVERSIDADE DE LISBOA

Resumo: Este ensaio compara Fernando, o homem negro que procura transformar-se em branco, sem sucesso, em *Frágua d'Amor*, com o rústico português em *Templo de Apolo*. A diferença de linguagem e estrato social das duas personagens exclui-as à partida do contexto galante e cortesão em que a maioria das outras personagens opera, algo de especial importância se lermos nestes dois textos alegorias da recriação ou refundação de “novas” comunidades políticas num contexto europeu, por ocasião dos matrimónios e alianças entre Avis e Habsburgo na década de 1520. A diferença cultural associada à cor da pele de Fernando exclui-o liminarmente dessa nova comunidade, sendo que o rústico consegue obrigar os cortesões falantes de castelhano em *Templo de Apolo* a aceitá-lo nos seus termos, se não falando a sua língua, pelo menos adoptando os seus costumes, dançando uma *folia* portuguesa no fim do espectáculo. Adoptando uma hipótese de Hélio Alves (2018), uma breve comparação com *Masque of Blackness* de Ben Jonson aprofunda a leitura sugerida.

Palavras-chave: Gil Vicente, Ben Johnson, Teatro do Renascimento, Raça, História Cultural.

Abstract: This paper compares Fernando, the Black man who unsuccessfully attempts to become white in *Frágua d'Amor*, with the Portuguese rustic in *Templo de Apolo*, two plays by Gil Vicente. The difference in language and social status of the two characters excludes them from the gallant and courtly context in which most other characters in the two plays operate. This is of special importance if we read in these two texts allegories of the recreation and refoundation of “new” political communities in the European context, through the matrimonies and alliances between the houses of Avis and Hapsburg in the 1520s. The association of cultural difference to Fernando’s skin color excludes him completely from a new community, whereas the white rustic is able to force courteous Castilian speakers to accept him in his terms by adopting his customs, if not his language, through dancing a Portuguese *folia* by the end of *Templo de Apolo*. Adopting a hypothesis raised by Hélio Alves (2018), this paper also establishes links with Ben Jonson’s *The Masque of Blackness* (1605).

Keywords: Gil Vicente, Ben Johnson, Renaissance Drama, Race, Cultural History.

Entre 1524 e 1525 Gil Vicente escreve a tragicomédia *Frágua d'Amor*, representada pela primeira vez em Évora durante a comemoração do matrimónio entre João III e Catarina de Áustria, irmã de Carlos V, celebrado por procuração em Tordesilhas em 1524. A peça consiste numa mascarada em que o amor dos noivos é representado alegoricamente como a conquista de um Castelo — Catarina — por Cupido, capitão de João III. Na sequência da conquista, Cupido e outros deuses criam uma forja mágica capaz de transformar qualquer pessoa naquilo que mais deseja ser, porque novos reis pedem um novo povo. O texto está escrito maioritariamente em

castelhano, com algumas personagens a falar português e versões de português, estas últimas sempre em vertente cômica.

Em 1526, o dramaturgo leva à cena outra tragicomédia, *Templo de Apolo*, por ocasião da partida da infanta Isabel, irmã do rei português, para Sevilha, onde por sua vez casaria com o imperador, selando assim o duplo matrimónio a aliança entre a Casa de Áustria e a Casa de Avis. Neste texto, Apolo estipula que só os bons súbditos da casa do imperador e da imperatriz podem entrar no seu novo templo. Surgem oito figuras alegóricas como romeiros àquele templo: o Mundo, o Vencimento, o Ceptro Omnipotente, o Tempo Glorioso, a Flor da Gentileza, a Virtuosa Fama, Prudente Gravidade e a Sabedoria. Todos vão tomando o seu lugar no templo após breve interrogatório de Apolo. Aparece no final um Vilão exigindo entrada, única personagem até então a falar português, quando todos os demais falavam em castelhano. Ao ser-lhe recusado o acesso, pela sua condição de rústico, o Vilão convoca os romeiros para organizar uma festa à porta do templo. As oito figuras alegóricas propõem “cantar devotamente / una prosa conveniente,” oferta que Apolo recusa, pois “Yo no soy nadia de prosas / ni salmos ni aleluyas / agrádanme las folías” (Vicente, v. II, 2002, 28). É especificamente uma folia portuguesa que pede. Todos dançam, e cantam, agora em português, um hino em louvor à nova rainha de Castela, portuguesa.

Estas peças têm lugar no contexto de uma política de estreita aliança entre duas casas nobres, Habsburgo e Avis.¹ A década de 20 é rica em ocasiões teatrais relacionadas com política dinástica, já que ainda em 1521, ano da morte de Manuel I e da subida ao trono de João III, Gil Vicente escreve *Cortes de Júpiter*, pela partida da infanta Beatriz, irmã do novo rei, para a Sabóia, onde casaria com o duque Carlos III; já em 1527, o regresso dos reis a Lisboa é comemorado com *Nau d'Amores*. Desse grupo de peças interessam-me *Frágua* e *Templo* por dois motivos: o primeiro é a forma como a ocasião da aliança entre uma casa real portuguesa e uma casa real estrangeira serve de pretexto para uma representação do poder no Renascimento, no dealbar de impérios multicontinentais; o segundo é o tratamento dado ao uso de línguas e falares diferentes nesse contexto da fundação (ou refundação) de sociedades multilingues e progressivamente multirraciais. Surgem assim duas figuras do estrangeiro: o negro, o castelhano, mas também o português quando transplantado para um contexto castelhano. Concentrar-me-ei mais em *Frágua d'Amor* por aí assumir importância Fernando, mas a análise à personagem do rústico em *Templo de Apolo* servirá como complemento.

Amor escravo

Na cena inicial de *Frágua*, um peregrino descreve um castelo que, como a didascália do texto indica, representa Catarina de Áustria e as qualidades que uma futura rainha deve ter: em primeiro lugar fé, esperança e caridade, as virtudes teológicas, seguidas das virtudes cardinais da tradição clássica: fortaleza, justiça, temperança e prudência. Segue-se a descrição do castelo que combina fortes torres e santos pensamentos no seu interior, numa alegoria da futura rainha. Logo entra um Romeiro que revela ter sido conquistado o castelo por Cupido, fugido do Olimpo para entrar ao serviço do Rei de Portugal, alegorizando o sentimento que une os noivos. Alguns versos à frente surge Vénus a procurar desesperada o seu filho fugitivo.

Américo Costa Ramalho (1963-64), em diálogo com Carolina Michaelis em *Notas Vicentinas* (1949), aponta o idílio grego do século II a.C., “Eros Fugitivo,” de Mosco, como a referência de Gil Vicente para este desenvolvimento do enredo: aí, Afrodite, sob o seu nome alternativo de Cípris, procura o seu filho Eros. Costa Ramalho reconstrói a circulação do texto pela Europa, em tradução latina e adaptações italianas e castelhanas, propondo a tradução em latim de Angelo

¹ João Nuno Alçada vinca bem esse facto em “*Templo d’Apolo, Guerra Troiana e Ordem do Tosão de Ouro.*” *Por Ser Cossa Nova em Portugal: Oito Ensaios Vicentinos*. Angelus Novus, 2003, pp. 457-508. O ensaio em causa, um de dois dedicados pelo autor a *Templo de Apolo* no volume em questão, incide primariamente sobre elementos cénicos, mas a contextualização histórica aí contida é de grande utilidade.

Poliziano como provável fonte mais imediata de Gil Vicente (1963-64, 335). Duas marcas do poema de Mosco são particularmente relevantes para a leitura que proponho de *Frágua*: a descrição de Eros enquanto escravo fugitivo e as licenciosas promessas de amor de Vénus a quem o restituía. Transcrevo um excerto da tradução de Ramalho:

Se alguém nas encruzilhadas viu o Amor vagueando,
é meu fugitivo, quem o denunciar, terá um prémio,
será teu salário o beijo de Cípris; e se o trouxeres,
não será o beijo seco, mas terás, ó desconhecido, algo mais.
É o menino inconfundível: em vinte que sejam, reconhecê-lo-ás.
A pele não é branca, mas da cor do fogo; e seus olhos
penetrantes lançam chamas; mau o coração, doce a fala,
uma coisa pensa e outra diz; como mel a sua voz. (Ramalho, 1963-64, 343)

Com efeito, compare-se com o diálogo entre Peregrino, Romeiro e Vénus:

Vénus: No sé a quién perguntar
por el mi hijo Copido
vuestro dios d'amor perdido
y no sé en qué lugar
se me ha desaparecido. (Vicente, v. I, 2002, 644)
(...)
Peregrino: Señora qué nos daréis
y qué bien nos haréis vos
a mí y a dambos a dos
si por nos nuevas sabéis
dese sublimado dios?
Vénus: Dónde está?
Peregrino: Qué prometéis?
Vénus: Prometo de os hacer
que no améis a mujer
que della no alcancéis
quanto vueso amor quisier. (Vicente, v. I, 2002, 646)

Ramalho sublinha que, no texto de Gil Vicente, Vénus surge mais como mãe aflita do que senhora que busca seu escravo fugitivo, mas em breve surgirá no texto uma figura que está mais próxima da imagem do escravo fugitivo: o negro Fernando. A diferença da cor de pele de Eros no idílio, bem como a sua caracterização como esquivo e enganador, será aí mais relevante. Para já, chamo a atenção para o paralelo entre os dois textos criado desde antes da entrada em cena de Cupido. Note-se também como a promessa de Vénus convence o Peregrino a partilhar as notícias que tem. A possibilidade de dormir com qualquer mulher que amem subverte a suposta religiosidade do Peregrino e do Romeiro em típico proceder vicentino. O desejo de amor que em breve veremos em Fernando fica também desde aqui preparado.

Logo o Peregrino conta das acções de Cupido, pelejando como capitão do rei português, já antes descrito como um “segundo Alexandre,” o que tranquiliza Vénus, feliz por ver seu filho ao serviço de tão augusto monarca. Ainda o Peregrino acrescenta que Cupido tudo mudou em Castela, desde que aí chegou. Essa capacidade de transformação atinge o seu auge com a notícia que criou uma forja mágica, a frágua do título, que transforma os homens que nela entrarem naquilo que mais desejarem ser.

Antes que a frágua seja trazida, contudo, entra em cena o Negro. O diálogo que tem com Vénus, permite compreender o papel que terá:

Vénus: Prieto vienes de Castilla?
Negro: Poro que puruguntá bós esso?
Mi bem lá de Tordesilla
que tem bós de ver co esso
qu'eu bai Castilla qu'eu bem Castilla? (Vicente, v. I, 2002, 648)

Vénus dirige-se à personagem chamando-lhe “prieto,” colocando em evidência o o seu tom de pele. Presumivelmente, o papel seria desempenhado por um homem branco pintado, conforme aponta João Nuno Sales, sublinhando que a resposta do Negro, ao indicar que vem de Tordesilhas, local onde se celebrou o contrato nupcial, remete mais uma vez para a ocasião que dá origem ao texto (Sales, 1991, 14). Aceitando a hipótese quanto ao uso de tinta por um actor branco para simular cor de pele negra no contexto de um espectáculo, estamos perante uma instância de *blackface*, com a tradição racista que tal prática tem. A isto junta-se o comentário de Sales, na esteira de Paul Teyssier, à linguagem da personagem do Negro:

A transformação das línguas como artifício teatral e recurso cómico, parodiando o falar de negros, ciganos, mouros ou judeus, é elemento importante no trabalho de Vicente. O autor tem ouvido para a realidade que o cerca e reproduz no teatro palavras que são a caricatura fonética desses grupos étnicos. A comicidade está também na verosimilhança. (Sales, 1991, 14)

Sales aponta o uso particular do português como uma característica cômica do texto, apoiada na representação de estereótipos do uso da língua pelos escravos e libertos negros em Portugal no período, algo que se alinha com a vertente “realista” da reprodução do falar.² Este é um de três textos vicentinos em que aparece a figura do Negro, sendo os outros *Nau de Amores* e *Clérigo da Beira* (Vicente, 2002, 1529-30).

O Negro continua, descrevendo o seu trabalho nas vinhas em Castela: “Nova que uba já maduro / já vindimai turo turo” (Vicente, v. I, 2002, 648), queixando-se do seu trabalho. A referência que faz ao seu trabalho na vinha alinha-se com as personagens de rústicos no teatro de Gil Vicente, algo sublinhado pela reprovação de Vénus “En viñas te hablo yo?” Neste ponto do texto a comicidade da simulação da linguagem aproxima-se desse registo satírico do discurso do pastor ou vilão, conforme explorarei em maior detalhe na análise a *Templo de Apolo*. É importante não perder de vista a singularização dos grupos étnicos enquanto alvo da sátira enfatizada por Sales, na medida em que, nos dois textos aqui sob análise, estamos a tratar da encenação de negociações relativamente a quem é incluído ou excluído de comunidades políticas que renascem por ocasião de matrimónios reais. Estando a sua diferença vincada pela simulação da cor da pele e da morfologia e sintaxe que lhe são específicas, a caracterização do Negro vai mais longe no discurso amoroso que procura dirigir a Vénus, em que, como aponta Paul Teyssier, é levada a cabo uma paródia do romance da *Bella mal maridada* em forma de *canción*, género lírico em registo elevado em forte contraste com a linguagem da personagem (2005, 282).³ Durante o diálogo com Vénus, é retomado o *topos* da escravidão de amor que já vimos em Costa Ramalho:

² A questão da estética realista na reprodução da linguagem é um ponto trabalhado por Paul Teyssier em *A Língua de Gil Vicente*, com ênfase na morfologia da linguagem de minorias étnicas. (2005, 276-303)

³ Teyssier é aqui a referência principal, sobretudo pela forma como integra a “língua de preto” de Gil Vicente numa prática literária mais abrangente durante o Renascimento em Portugal. Ver ainda Alfredo Margarido, 1984. “La vision de l'autre (Africain et Indien d'Amérique) dans la Renaissance portugaise,” Centre Culturel Portugais. *L'Humanisme Portugais et l'Europe: actes du XXI^e Colloque International d'Études Humanistes, Tours, 3-13 juillet 1978*. Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, pp. 507-555. Diogo Ramada Curto, mais recentemente (1998), retoma os argumentos de Teyssier e liga-os com implicações e pressupostos históricos e culturais. “A Língua e o Império.” *História da Expansão Portuguesa. Volume 1: A Formação do Império*. Dir. Francisco Bethencourt e Kirti Chaudhur. Círculo de Leitores, pp. 434-454.

A mi sá negro de crivão
agora sá vosso cão,
vossa cravo murgurado.
Cativo como galinha (Vicente, v. I, 2002, 649)

A personagem do Negro, ao definir-se enquanto escravo de Vénus insere-se assim no discurso gentil da escravidão do amor, mas mais uma vez a sua articulação através da linguagem estereotipada conotada com o seu grupo étnico e social subverte a elevação original desse discurso. Trata-se de humor apoiado na diferença racial. Esse estereotipar continua no discurso da personagem, em que numerosas referências a furtos passados e futuros são feitas: uma manta, uvas, uma camisa, dinheiro, sendo o produto desses roubos prometido a Vénus, que manifesta as suas dificuldades de compreensão:⁴

Venus: Niegro no t'entiendo cosa
eres ya cristiano? Di.
Negro: Furunando chama a mi
E a bós chama foromosa. (Vicente, v. I, 2002, 650)

As dificuldades de compreensão saldaram-se com uma pergunta que integre numa comunidade que possa ser reconhecida pela deusa pagã, a dos cristãos. É a primeira vez que o Negro diz seu nome, Furunando, ou seja, Fernando, um nome reconhecidamente cristão e que o identificará como tal. Note-se ainda o “já” da pergunta, apontando para a retórica do projecto de evangelização subjacente às navegações portuguesas. Na dúvida, pede a Fernando que recite o “criéleison”, ao que aquele recita o início do Pai Nosso, no falar guiné “pato nosso”, deturpando o latim do *pater noster*. Esta confirmação da sua pertença a comunidade cristã torna-o putativo súbdito de impérios em construção, o de João III e o de Carlos V. Note-se ainda como a resposta de Fernando a Vénus dá início a um discurso amoroso, articulado em processos semelhantes ao do rústico pela senhora nobre, vincado por diferenças linguísticas, com a crucial diferença da cor da pele e a identificação desta com um registo linguístico e um papel social, como em breve será evidente. A entrada em cena de Cupido e da sua frágua que então tem lugar, acompanhado de Mercúrio, Júpiter, Saturno, Sol, bem como de Serranas que ajudarão no funcionamento da máquina, permitirá explorar melhor como linguagem, raça e amor se relacionam no contexto da celebração da aliança entre Áustria e Avis.

Mundo nuevo aquí

É a este ponto útil evocar a sugestão de Maria Leonor Garcia Cruz (2016) de se ler *Frágua* como uma alegoria da criação de uma comunidade política ideal, na esteira da *Utopia* (1516) de Thomas More. A leitura de Cruz enfatiza como em ambos os textos uma viagem serve de pretexto para a produção de um encontro com uma nova comunidade política, subsistindo contudo cruciais diferenças: no caso de More, a comunidade é preexistente e a sua

⁴ Kate Lowe chama a atenção para a curiosa uniformidade em toda a Europa dos estereótipos criados relativamente a Africanos negros, associando-os a determinadas profissões (entretenimento ou trabalho não qualificado) e comportamentos reprováveis (consumo de álcool, pequena criminalidade). Lowe sublinha ainda como esse estereotipar excluía Africanos subsaarianos “from mainstream European life and culture,” acrescentando excepções: “It is also of interest that occasionally black Africans, by conforming to Renaissance norms of dress and behaviour, and appearing to assimilate to European cultural life, may have been able to neutralize these stereotypes and both project themselves, and be accepted, as ‘honorary’ Europeans, who just happened to have black skin” (2005, 18). Fernando parece evidenciar esse desejo de assimilação, mas os seus comportamentos e linguagem, mais fundos do que a pele que pinta a cara do actor que o representa, permanecerão inalterados.

inacessibilidade explica em alguma medida a sua perfeição. Em Gil Vicente, o artifício da frágua vai mais longe, cria essa comunidade, efectiva-a na terra, em Portugal:

Paréceme que es razón
pues reina tan excelente
viene a reinar nuevamente
que hagamos refundición
en la portuguesa gente.
Hagamos mundo nuevo aquí
pues nuevos reyes son venidos
por el gran Dios escogidos (Vicente, v. I, 2002, 653)

A vinda de Catarina de Áustria gera a necessidade de se recriar, de se refundar — ou refundir — os portugueses. Uma nova rainha pede um novo povo, ou algo ainda maior: um “mundo novo.” A expressão, posta em circulação pela publicação do panfleto *Mundus Novus* de Américo Vespucci em 1503, veio imediatamente a designar o continente americano na Europa. Note-se como a palavra “aquí” não rima com nenhuma outra na estrofe, salientando a sua singularidade. Estamos, à data do texto, a cinco anos da Carta de D. João III a Martim Afonso de Sousa, dando início à colonização do Brasil, que se veria acelerada em 1534, pensada também como forma de compensar o abandono das praças do norte de África, política sugerida pelo duque de Bragança em 1529 e efectivada ao longo do reinado.⁵ Por outro lado, Carlos V tinha tornado o projecto de conquista e colonização das Américas central à sua concepção de império universal, tomando como lema, *plus oultre*, mais além, junto com os pilares de Hércules, em referência a Gibraltar (Yates, 1975, 23).⁶ Em âmbito literário, Ariosto usa a expressão “nuovo mondo” em *Orlando Furioso* (1516), no passo em que são “profetizadas” as navegações de portugueses e espanhóis, descritos como novos argonautas e tifos. Esta utilização da expressão atesta a sua circulação e consagração no período. O domínio que Carlos V aí terá é o de um monarca universal:

21
Mas daqui a anos vejo sair,
das terras mais extremas que há a poente,
novo Tifos e Argonautas, e abrir
a estrada ignorada até ao presente;
vejo contornar África, e seguir
ao longo da costa da negra gente,
passando aquele ponto onde o Sol parece
deixar Capricórnio, e que a nós regresse;

22
e encontrar dessa longa costa o fim,
que faz pensar que as águas são diversas;
e correr os litorais e o confim
de ilhas indianas, árabes e persas;
vejo outros de Hércules deixar enfim
a esquerda e direita margens adversas;

⁵ O ponto de referência é a carta do rei a Martim Afonso de Sousa, em 1532. Ver a este respeito Russel-Wood et alii. 2004. *D. João III e a Formação do Brasil*. Lisboa, CEPCEP-Universidade Católica Portuguesa.

⁶ Ver a este propósito Earl Rosenthal, 1971. “Plus Ultra, Non plus Ultra, and the Columnar Device of Emperor Charles V.” *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 34, pp. 204-228.

do Sol seguindo o caminho rotundo,
e encontrar novas terras, novo mundo.

23

Vejo a santa cruz, vejo o imperial
brasão, na verde margem bem direitos;
vejo uns que as naves guardam no areal,
e outros para tomar as terras eleitos;
vejo dez espantar mil, vejo o total
dos reinos da Índia a Aragão sujeitos;
De Carlos quinto vejo os capitães,
ser das terras achadas guardiães.

24

Quis Deus que desconhecida fosse esta,
e por mais tempo seja oculta a via;
e só venha a saber-se quando a sexta
e a sétima era já se anuncia;
quer torná-la no tempo manifesta,
em que ao mundo dará a monarquia,
sob o mais sábio imperador, e justo,
que já houve ou haverá depois de Augusto. (Ariosto, 2007, 241)

A ambição de um império mundial, de uma comunidade universal, sob a cruz e o brasão do imperador adquire uma dimensão verdadeiramente global. A união do rei de Portugal com a irmã deste novo Augusto (note-se como Gil Vicente tinha antes chamado a João III um segundo Alexandre), junta os dois tipos de navegadores: aqueles que tinham seguido a orla Africana até ao Oriente da Índia, Arábia e Pérsia, ou seja, portugueses; e aqueles que indo para além das colunas de Hércules, Gibraltar, partindo portanto de Sevilha, seguem o caminho do sol para as Américas.

Contraste-se a visão épica de Ariosto com a crítica de Gil Vicente ao projecto da expansão presente em *Auto da Índia* (1509), onde o marido da protagonista, Constança, volta pobre da viagem, ignorante dos amantes da mulher, Juan de Zamora e Lemos, denunciando de uma forma mais vasta, as desordens introduzidas na sociedade portuguesa pela súbita perspectiva de riqueza que a abertura da carreira da Índia representava. Em 1509, a crítica era dirigida à miragem da riqueza da Índia, mas creio que neste passo de *Frágua d'Amor* a crítica se dirige às ambições de conquista do Novo Mundo, tendo em conta dois factores: a aliança de Avis com Habsburgo (estes últimos estando profundamente identificados política e literariamente com a colonização das Américas) e a viragem da política externa de João III que em breve terá lugar, dando início à colonização do Brasil, não pode deixar de ser tema considerado no período. Através daquele cortante “aquí,” Gil Vicente desvaloriza que se “descubra” um mundo novo, propondo ao invés que este seja feito no Velho, através de um processo de refundição do povo português.

Por outro lado, se a casa de Áustria adquire uma feição atlântica nas suas ambições, não deixa por isso de ser, em nome e forma, um projecto europeu com preocupações políticas estritamente europeias. A aliança com os Habsburgo que o duplo matrimónio estabelece dá a casa de Avis essa feição europeia no preciso momento em que a expansão marítima está no seu auge, tendo em conta o estatuto de Carlos como imperador, com possessões que ocupam uma

significativa parcela da Europa Central e sul de Itália, em antagonismo com Francisco I de França, o papado e o Império Otomano.⁷

É, de facto, um novo mundo que está a ser feito na Europa, o do Renascimento, e Gil Vicente acompanha a política dinástica de João III ao procurar alinhar-se com essa novidade. Se a sátira vicentina, como abundantemente estudada por Cardoso Bernardes, tem por frequência a corrupção da Igreja e do clero como seus alvos, como em breve se verá também em *Frágua*, a aliança de Avis com Carlos V torna essa sátira, convenientemente, uma ferramenta de propaganda política. Tal não significa, contudo, que o texto se transforme em acrítica ferramenta desse projecto, como testemunha desde já o apelo a que se faça um mundo novo *aquí*. Veremos de seguida as limitações da construção.

A transformação do negro em branco

Voltando ao texto, após a apresentação dos poderes mágicos da forja, logo vão surgindo as três figuras que pretendem experimentar o poder da forja: o Negro já nosso conhecido, a Justiça, e um Frade. Pede o primeiro:

Negro: Faze-me branco rogo-te homem
asinha logo logo logo
mandai logo acendere fogo
e minha nariz feito bem
e faze-me beija delgada te rogo. (Vicente, v. I, 2002, 653)

Precisando ainda a Júpiter, que lhe pergunta como quer ser, “Branco como ovo de galinha.” (Vicente, v. I, 2002, 654). Sales nota como a comparação, mais uma vez, subverte os códigos literários da época, em que a brancura é comparada com a da neve. Não obstante, faz parte da “portuguesa gente” que a frágua refundirá. A cor da sua pele e as suas feições, contudo, são vistas por este como algo de negativo, sujeito a transformação, ou seja, para poder pertencer à nova comunidade Fernando sente que as deve alterar. O resultado, contudo, não é o esperado: o seu aspecto físico transforma-se, mas a sua linguagem mantém-se:

Negro: Já mão minha branco estai
e aqui perna branco é
mas a mi fala guiné.
Se a mi negro falai
a mi branco para qué?
Se fala meu é negregado
e nam fala portuguás
para qué mi martelado?
Mercúrio: No podemos hacer más
lo que pediste te han dado.
Negro: Dá cá minha negro tornai
se mi fala namorado
a moier que branco sai
ele dirá a mi: bai bai

⁷ No que diz respeito à rivalidade com o papado, não esqueçamos que em 1527, um ano depois de *Templo de Apolo*, e no mesmo ano da *Nau dos Amores*, com a entrada triunfal de Catarina em Lisboa, Gil Vicente leva à cena o *Auto da Feira*, uma feroz crítica à corrupção da Igreja Católica representada por uma alegoria da cidade de Roma. A estreia, no dia de Natal, tem lugar seis meses depois do saque de Roma pelas tropas de Carlos V, lendo João Nuno Alçada no texto em causa um “aviso” da necessidade de uma reforma (num sentido lato) da Igreja. Ver João Nuno Alçada, 1988. “O Saque de Roma, *Caput/Coda Mundi* e *O Auto da Feira*.” Arquivos do Centro Cultural Português. Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 149-305.

tu sá home ó sá riabo?
A negra se a mi falai
dirá a mi: sá chacorreiro.
oiái seoro ferreiro
boso meu negro tornai
como mi saba primeiro. (Vicente, v. I, 2002, 655-656)

O Negro lamenta a sua transformação, uma vez que ainda que se tenha concretizado o seu desejo — efectivamente, a sua pele e traços faciais são brancos — o seu modo de falar é o mesmo de antes, o *falar guiné* de alguns versos acima, apontado pela própria personagem como não sendo português. Se tinha sido a possibilidade do amor a levá-lo a querer ser branco, é agora a impossibilidade do amor que o faz lamentar-se do seu estado: não poderá agradar às mulheres brancas porque fala como um negro, e não poderá agradar às mulheres negras porque, aparentando ser branco, seria visto como alguém que as satiriza imitando a sua maneira de falar, acusando-o estas de ser chocarreiro. Não esqueçamos que este papel seria desempenhado por um actor branco, ou seja, está a decorrer perante o público da peça a situação em que uma mulher negra percepcionaria o uso do seu dialecto por parte de um branco como escárnio. Note-se ainda como a questão da raça está aqui intimamente ligada à linguagem e ao amor, da mesma forma que o estatuto de rústico do pastor noutras peças fica exposto quando procura ter o falar do amor cortês sem qualquer sucesso.

Para além disso, importa considerar aqui a importância da trama do idílio de Mosco acima mencionada. Ao estruturar a aparição de Cupido em *Frágua* com base num texto que descreve o deus do amor como um escravo fugitivo, distinguível antes de mais nada pela sua pele, que não é branca mas cor do fogo, Gil Vicente estabelece um paralelo entre o deus e Fernando. Este descreve-se como escravo, cativo de Vénus pelo amor que lhe tem: “vossa cravo murgurado./ Cativo como galinha” (Vicente, v. I, 2002, 649). Note-se ainda como a palavra “galinha” reaparece com o efeito cómico da primeira ocasião, mais uma vez por um processo semelhante: o Negro apropria-se do tradicional discurso do enamorado como escravo ou servo da amada. A brancura a que Fernando aspira, a de “ovo de galinha,” está, como vimos, ligada ao amor que tem por Vénus. Tal aproxima-o do fugitivo Cupido, cuja pele cor de fogo aponta por sua vez para o fogo que anima a frágua que transformará a pele de Fernando. O facto de o seu falar permanecer inalterado dita a exclusão do Negro da possibilidade do amor e da nova comunidade que nasce. Essa exclusão ocorre através do recurso ao desajuste entre a linguagem da personagem e o contexto em que se encontra, questão agora reforçada pela sua “nova” raça.

A transformação de Fernando, recentemente comentada por Hélio Alves (2018), aponta para contiguidades entre o texto de Gil Vicente e *Masque of Blackness* (1605) de Ben Jonson e Inigo Jones, uma mascarada para a corte de James I encomendada pela rainha consorte, Ana da Dinamarca. Alves considera que nos textos há uma “idêntica sugestão da grandeza do poder monárquico (e das suas limitações)” (82).⁸ Na encenação de *Masque of Blackness*, a rainha e as suas damas da corte pintaram-se de negro de forma a desempenhar os papéis de filhas do rio Níger, ninfas negras que procuram ser brancas por considerarem a alvura mais bela. A culpa de tal opinião, segundo Níger, é de:

⁸ A bibliografia no que diz respeito ao problematizar da pele negra durante o Renascimento em Inglaterra é vasta, mas um bom resumo pode ser encontrado em Anu Korhonen, 2005. “Washing the Ethiopian White: Conceptualizing Black Skin in Renaissance England.” *Black Africans in Renaissance Europe*. Eds. T.F. Earle and K.J.P. Lowe. OUP, pp. 94-121. O título do capítulo faz referência à fábula de Esopo “Lavar o Etíope,” na qual um homem negro procura, sem sucesso, transformar-se em branco lavando a sua pele, como se a tez fosse sujidade. A fábula foi popular durante o Renascimento, em várias versões, como sinónimo de um esforço inútil, figurando frequentemente em livros de emblemas e tornando-se proverbial em língua inglesa. Para um estudo sobre este processo e as suas consequências mais perto da nossa contemporaneidade, sobretudo de ordem iconográfica, ver Jean Michel Massing, 1995. “From Greek Proverb to Soap Advert: Washing the Ethiopian.” *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 58, pp. 180-201

Poor brain-sick men, styled poets here with you,
Have, with such envy of their graces, sung
The painted beauties other empires sprung;
Letting their loose and winged fictions fly
To infect all climates, yea, our purity; (Jonson, 1969, ll. 156-160)

Os poetas europeus criaram assim os códigos de beleza que, como doenças, infectaram outras regiões do mundo, corrompendo a sua pureza. Note-se como em *Frágua do Amor* as relações intertextuais com a “La Bella Maridada,” com o idílio de Mosco e com padrões de beleza apoiados na alvura da pele, assumiam frequentemente um carácter paródico, o que não é aqui o caso. Níger tece um elogio à beleza da pele negra apoiado na sua maior constância, verdade e permanência em relação à influência do Sol mas, no fim do texto, de nada valerá esse elogio: Níger regressará à sua Etiópia nativa e as suas filhas permanecerão em Inglaterra com a promessa de virem a ser brancas.⁹

A questão da diferença racial em *Masque of Blackness* contudo, é mais complexa do que o binómio negro/branco. Ainda na nativa Etiópia, as ninfas vêm surgir nas águas de um lago uma face, a qual lhes promete que poderão ser brancas num país cujo nome acaba em TANIA. O rei desse país terá o poder de alterar a aparência das ninfas. Assim, deslocam-se para norte:

Black Mauritania, first; and secondly,
Swarth Lusitania; next we did descry
Rich Aquitania: and yet cannot find
The place unto these longing nymphs design’d. (Jonson, 1969, ll. 198-201)

Assim, da negra Mauritània, passam à morena Lusitânia, e ainda pela rica Aquitânia. Note-se como a viagem para norte implica um progressivo clarear da pele, do negro ao moreno, não sendo cada um dos graus de brancura considerado suficiente para o que as ninfas procuram. Lusitânia não é branca o suficiente, sendo classificada como “morena.” Aquitânia, antiga possessão inglesa revertida à coroa francesa desde 1453, é classificada como de uma compleição “rica.”¹⁰ As ninfas ficam mais perto do inevitável destino final, Britânia, e o antigo vínculo britânico do território chega para que enfim se tenha encontrado uma compleição que é sinónimo

⁹ Quanto às implicações da utilização de tinta na cara dos actores no texto em questão e à ideia de uma transformação racial enquanto transformação cultural, ver Andrea Stevens, 2009. “Mastering Masques of Blackness: Jonson’s *Masque of Blackness*, The Windsor text of *The Gypsies Metamorphosed*, and Brome’s *The English Moor*.” *English Literary Renaissance*, 39.2, pp. 396-426. Stevens enfatiza o facto das filhas de Níger permanecerem negras no fim de *Masque of Blackness*, enquanto que os ciganos de *The Gypsies Metamorphosed* (1621) aparecem com a pele limpa de tinta, a sua transformação racial completada. Em Gil Vicente, como vimos, tal ocorre apenas superficialmente, implicando dificuldades inultrapassáveis de assimilação. Seria útil aprofundar estas e outras ligações com Jonson e Gil Vicente, especificamente quanto à representação estereotipada do cigano nas obras dos dois autores.

¹⁰ Sobre esta hierarquização racial ver Mary Floyd-Wilson, 1998. “Temperature, Temperance, and Racial Difference in Ben Jonson’s *The Masque of Blackness*.” *English Literary Renaissance*, 28.2, pp. 183–209. Aqui a autora estabelece como a definição de uma identidade branca é construída como necessária a uma alegorização da união das coroas escocesa e inglesa na pessoa de James I, capaz de criar assim um novo povo britânico: “These lines gain new significance when reframed by the immediate politics of James’s court. Although recent scholarship has noted that *The Masque of Blackness* alludes to the proposed union between England and Scotland in its celebration of Britannia, the extent to which Union issues shape the masque has been underestimated. Arguably, this masque’s foremost purpose is to venerate King James’s ability to achieve a successful union between Scotland and England” (190).

Neste contexto, as ninfas negras tornam-se um Outro externo e não o Outro escocês de uma identidade inglesa em transição. O paralelo com *Frágua d’Amor* sai reforçado, na medida em que há aí uma refundação da identidade portuguesa, em virtude do amor entre D. João III e Catarina de Áustria, uma aproximação entre duas coroas. Também aqui essa refundação surge apoiada na exclusão do sujeito negro. Sobre a questão da uma hierarquia de raças na transição da Idade Média para o Renascimento, ver o Capítulo 5 de Francisco Bethencourt, 2013. *Racisms: From the Crusades to the Twentieth Century*. Princeton UP.

de prosperidade, mas não ainda o poder do rei que, com efeito, já não governa aquelas terras. É só chegando ao prenunciado destino que se concretizará o encontro com Sol temperado e as águas que, com intervenção real, as transformarão em brancas, podendo as ninfas casar com nobres ingleses e pertencer à nova comunidade.

Em Gil Vicente o poder não chega a tanto. Sem dúvida que nos dois textos a brancura de pele é pré-condição para a pertença a uma comunidade para o qual se viajou, mas a semelhança fica por aí. O uso satírico do falar guiné de Fernando e a impossibilidade de transformar a sua língua apontam para a irredutibilidade de diferenças culturais na ambiciosa criação de um mundo novo em Portugal, por quanto esse projecto seja recomendado pela possibilidade da justiça poder funcionar e dos ociosos monges se tornarem bons servos do rei. Com efeito, é este o destino das duas outras figuras que seguem Fernando para a frágua, uma velha e disforme Justiça que se faz jovem e bela, e um Frade que, de ocioso, se faz prestável Guerreiro. A transformação destas duas personagens é completa e terminada. São de facto a reforma da justiça e da Igreja, tema recorrente no autor, no “mundo nuevo” que se refunda, mas Fernando, falando um português identificado com a sua raça, não pode pertencer em pleno a esta nova comunidade. Tendo em conta a crítica velada ao projecto da expansão, assim como o alinhamento do Negro com Cupido e com os rústicos vicentinos que, sujeitando-se ao ridículo, expõem a hipocrisia da corte, o autor critica a forma de universalismo nascente, a ambição de um império mundial que ignora diferenças com o objectivo da construção de uma comunidade política uniforme.

Veremos um procedimento semelhante relativamente ao pastor em *Templo de Apolo*: português, branco, mas Vilão, identificado pelo falar rústico e como tal só a custo aceite numa comunidade onde a linguagem o diferenciaria, mas com uma valorização implícita da personagem que não ocorre com Fernando. Este é o monólogo que convence Apolo a aceitá-lo no seu templo:

E mais acho-me enganado,
porque Deos nam é castelhano,
nem viera eu cá este ano
se disto fora enformado,
Mas nam é nada um engano.
Nunca vos eu darei bolos
porque como a noz é noz
Deos naceu em Estremoz,
e sa mãe em Arraiolos:
e esta é a minha voz.
(...)
Todo bem e a verdade
neste Portugal naceram,
também dele procederam
todos reis da cristandade
porque os mais dele vieram.
Eu nam vos hei d'adorar
porque Deos é português. (Vicente, v. II, 2002, 27)

A isto responde Apolo “Villano ser descortés / no es mucho d'espantar.” A figura do Vilão em *Templo de Apolo* retoma a do pastor rústico com efeito de comicidade, como escreve Cardoso Bernardes a propósito do Vaqueiro do Monólogo de 1502, saudando o nascimento de D. João III:

(...) pelos traços de rusticidade, a figura do pastor constitui, ela própria, a garantia de grande eficácia teatral, desde logo no plano cómico. Não faltam assim, no

teatro de Gil Vicente, rústicos (pastores ou não) que se submetem ao riso de superioridade do público palaciano (...) manifestando a sua admiração boçal pelo espaço em que se encontra, fazendo uso de uma linguagem que se situa nos antípodas dos protocolos palacianos, quando se dirige à rainha, por exemplo. Essa primeira impressão, porém, ganha em ser matizada, logo nesse mesmo auto. De facto, para além do pitoresco de linguagem e de comportamento, o vaqueiro representa uma aproximação genuína do súbdito à família real, que encarece enquanto sucedâneo da família divina. (Cardoso Bernardes, 2006, 291)

Os modos toscos destes rústicos contrastam uma sabedoria e bondade naturais com as hipocrisias da corte, dependendo esse contraste de um valor de genuinidade que anima os seus discursos, especificamente, no caso apontado por Cardoso Bernardes, no *Mónólogo do Vaqueiro*, e em *Templo de Apolo* pela aproximação à família real no caso do nascimento de um herdeiro em 1502 e do matrimónio contraído pela irmã desse herdeiro agora já consagrado rei em 1526. Tal contrasta com a exclusão de Fernando do Portugal reforjado em *Frágua d'Amor*, ao ponto da personagem simplesmente desaparecer de cena depois do falhanço da sua transformação sem qualquer referência ao seu destino ou saída.

Como em breve veremos, o Vilão de *Templo de Apolo*, pelo contrário, não só permanece em cena até ao fim como terá um papel decisivo no seu desenlace em virtude da associação da sua rusticidade a uma identificação excessivamente patriótica com Portugal, e com a língua portuguesa, contrastando com o castelhano polido de todas as outras personagens. Comparando com *Frágua*, há aí três personagens que providenciam um interlúdio cómico e, efectivamente, estas não falam castelhano. Mas enquanto que a Justiça e o Monge falam português, o Negro fala *guiné*, uma versão estereotipada do português. O que o distingue é uma língua que choca com as outras duas utilizadas, numa hierarquia em que no topo surge o castelhano adequado a temas elevados; no meio, o português padrão destinado às personagens passíveis de serem alteradas e assim retomarem o que na verdade deveriam ser, e na base uma versão de português que o torna o falante ridículo a todos, sem excepção, devido ao seu vínculo inapagável à diferença racial e cultural. Existem, ainda assim, várias semelhanças entre a situação do pastor português em *Templo* e a de Fernando: primeiramente, uma comicidade que parte da desadequação dos registos linguísticos das duas personagens ao registo aristocrático em que os seus interlocutores operam. Em segundo lugar, não só essa diferença fica marcada pela pertença a classe social diferente (Fernando falando de vinhas e o Vilão como se estivesse em “aldeia”) como também pela nacionalidade, o estatuto de estrangeiro diferenciando-os. Em terceiro, ambas as figuras viajaram, como peregrinos, para um local mágico, ambicionando pertencer a uma nova comunidade que está a ter início.

Aqui, contudo, começam as cruciais diferenças. Não só o pastor português não se transforma, como é ele que precipita uma transformação, linguística e social, quando responde à recusa de Apolo:

Romeiros sem mais tardar
 façamos alguns prazeres
 que eu como vejo mulheres
 nam me lembra de rezar. (Vicente, v. II, 2002, 27)

Como o Romeiro, o Peregrino e Fernando em *Frágua d'Amor*, também o vilão é caracterizado pela expressão do seu desejo amoroso em termos fortemente físicos, essa força aqui sendo construída através da jocosa referência a rezar. Enquanto todos viram em *Frágua* o seu amor frustrado pelos Deuses, ou reduzido a vãs promessas, o Vilão de *Templo de Apolo* consegue, através do seu apelo aos prazeres, trazer para fora do templo todos os Romeiros, que até então

falavam castelhano, e pô-los a cantar em português louvores à nova rainha de Castela, Isabel de Portugal, cuja beleza permite a Castela o governo do velho mundo:

ROMEIROS

Pardeos bem andou Castela
pois tem rainha tam bela.
Muito bem andou Castela
e todos os castelhanos
pois tem rainha tam bela
senhora de los romanos.

Pardeos bem andou Castela
com toda sua Espanha
pois tem rainha tam bela
emperatriz d'Alemanha.

Muito bem andou Castela
Navarra e Aragão
pois tem rainha tam bela
e duquesa de Milão.

Pardeos bem andou Castela
e Secília também
pois tem rainha tam bela
conquista de Jerusalém.

Muito bem andou Castela
e Navarra nam lhe pesa
pois tem rainha tam bela
e de Frandes é duquesa.

Pardeos bem andou Castela
Nápoles e sua fronteira
pois tem rainha tam bela
França sua prisioneira. (Vicente, v. II, 2002, 28-29)

O amor de Carlos por uma princesa portuguesa é condição para a sua conquista do mundo, num canto em português precipitado pela rude expressão de amor de um Vilão, também ele português. Alinho-me assim com a leitura que João Nuno Alçada faz de *Templo d'Apolo*, ao arrepio da interpretação de Braamcamp Freire, que viu no texto em causa despidorada lisonja relativamente ao casal imperial. Alçada, enfatiza não a questão da linguagem, mas sim o simbolismo das referências à águia imperial na canção final, de novo em castelhano, entoada por Apolo, que fechará a folia e o espectáculo. A imperatriz voará, como um águia, em direcção ao seu novo trono, para aí desempenhar determinado papel:

É dentro deste quadro simbólico (...) que pensamos Gil Vicente ter colocado a “ascensão” da Infanta D. Isabel a um trono maior, sendo ela a “mensageira” de Portugal e o “anjo” tutelar, medianeiro, a interceder pelos

interesses da Coroa portuguesa na “glória” do Império de Carlos V. (Alçada, 2003, 535)¹¹

Contraste-se a impossibilidade da transformação da língua do homem negro, com a relativamente fácil transmutação do castelhano polido dos romeiros. Recordemos que Fernando, ao transformar-se superficialmente em branco e não perder o seu falar guiné, não é completamente alterado pela forja, permanece a irredutibilidade da língua, equiparada à da raça magicamente alterada. O seu discurso marcá-lo-á como diferente, condenando-o a viver entre dois mundos, nem branco nem negro, impedido de fruir o amor que o tinha atraído a Vénus assim como o das mulheres brancas ou negras. O mundo novo *aquí* que a frágua teria possibilitado não admite em pleno todos aqueles que queiram pertencer-lhe e ao português branco e rústico subsiste a fantasia de obrigar Castela a falar português.

Obras Citadas

- Alçada, João Nuno. *Por Ser Causa Nova em Portugal: Oito Ensaios Vicentinos*. Angelus Novus, 2003.
- Alves, Hélio J. S. “Gil Vicente e o teatro europeu da primeira modernidade.” *Gil Vicente: Compêndio*, coord. José Augusto Cardoso Bernardes e José Camões, Imprensa da Universidade de Coimbra/INCM, 2018, pp. 67-84.
- Ariosto, Ludovico. *Orlando Furioso*. Cavalo de Ferro, 2007.
- Cardoso Bernardes, José Augusto. *Sátira e Lirismo no Teatro de Gil Vicente*, 2ª ed., vol. 1. INCM, 2006.
- Cruz, Maria Leonor García. “Gil Vicente and Thomas More’s construction of a perfect community: ‘Frágua d’Amor’ in the imagination of a new world.” *Utopia(s): Worlds and Frontiers of the Imaginary*, edited by M. Rosário Monteiro. Mário S. Ming Kong, M. João Pereira Neto, CRC Press, 2016, pp. 275-279.
- Jonson, Ben. *The Complete Masques*, edited by Stephen Orgel, Yale UP, 1969.
- Lowe, Kate. “The stereotyping of Black Africans in Renaissance Europe.” *Black Africans in Renaissance Europe*, edited by T.F. Earle and K.J.P., OUP, 2005, pp. 17-47.
- Ramalho, Américo Costa. “Uma bucólica grega em Gil Vicente.” *Humanitas*, vols. XV-XVI, FLUC-IEC, 1963-64, pp. 328-347.
- Sales, João Nuno. *Frágua*. Quimera, 1991.
- Teyssier, Paul. *A Língua de Gil Vicente*. INCM, 2005.
- Vicente, Gil. *As Obras de Gil Vicente*, vols 1 e 2, dir. José Camões. INCM, 2002.
- Yates, Frances A. *Astraea: The Imperial Theme in the Sixteenth Century*. Pimlico, 1975.

¹¹ O argumento de Alçada é respaldado pela referência à representação da águia bicéfala no emblema heráldico dos Habsburgo, apelando a uma tradição iconográfica desse símbolo em associação ao poder. Isabel passaria a ser a segunda cabeça da águia por casamento.