

VICENTE

COLECÇÃO DIRIGIDA POR OSÓRIO MATEUS

Maria João Amaral
RUBENA

Quimera

LISBOA 1991 | e-book 2005

Apresentação

A primeira representação de *Rubena* terá ocorrido em 1521, na presença de D. João III, *sendo príncipe*, conforme indicação da rubrica inicial da *Copilaçam* (087). Local, circunstâncias e outros espectadores eventuais são omitidos.

Segundo Braamcamp Freire (41-43), encontram-se, porém, no texto do auto elementos que permitem situar a representação em Lisboa: as alusões à toponímia lisboeta e dos arredores, nas falas da Feiticeira e dos diabos (091b-d). O mesmo autor considera ainda que as menções a cortesãos como o bispo do Funchal e o conde de Penela (095c) constituem índice seguro da representação de *Rubena* perante público do paço. Do auditório faria parte, para além do futuro rei e dos dignitários referidos, o embaixador de Portugal junto de Carlos V, mencionado em palavras de Felícia, Serrana e Oribela, *lavrandeiras reais* (095a). A primeira refere *um lavor \ de perlas e ouro tal \ pera o nosso embaixador \ por que veja o emperador \ que as cousas de Portugal \ todas tem grande valor* (095c), enquanto a segunda e a terceira mencionam os *soadeiros \ com pedras de muitas cores* e o *esperavel* (095c) que ao embaixador português se destinam. Destes versos se pode inferir que o auto terá sido representado pouco tempo antes da partida de uma embaixada portuguesa para Castela. A de Luís da Silveira, encarregado por D. João III de negociar o casamento da infanta D. Isabel com Carlos V? O luxo e aparato de que o emissário do rei português se rodeou (Andrada: 15-16) jogam com as palavras das lavrandeiras – e também com o que parece ser uma alusão de Oribela ao regozijo antecipado dos castelhanos pelo casamento do seu rei e imperador com a infanta portuguesa: *e dirá toda Castela \ Deos nos dê outra Isabel \ pois tam bem nos foi com ela* (095c). Mas esta hipótese contraria a rubrica da *Copilaçam*: a embaixada de Luís da Silveira ocorreu em 1522, ano de luto na corte pela morte de D. Manuel. D. João era rei – e nem mesmo uma ocasião especial como a da partida de uma embaixada com a missão de negociar o tão desejado casamento de D. Isabel com Carlos V, e até o do próprio monarca com a irmã do imperador, se afigura razão bastante para quebrar o luto com teatro.

Por outro lado, a alusão ao consórcio da infanta com o rei de Castela não é dado seguro para datação. Planeado de há muito pela coroa portuguesa, a ele se alude já em *Exortação* (1514). Em *Rubena*, Vicente parece, pois, limitar-se a dar, uma vez mais, expressão a um antigo designio de D. Manuel, em que seu filho João, expressamente instruído nesse sentido, se empenhou com denodado afincio e felizes resultados: o desposório viria a celebrar-se em 1526, constituindo pretexto para nova acção teatral de Vicente – *Templo*.

Forçoso se torna, pois, aceitar como certa a data de 1521. Braamcamp Freire (132) propõe 29 de Março, três dias depois de assinado o contrato antenupcial da infanta D. Beatriz com o duque de Sabóia. A hipótese de *Rubena* festejar o evento não me parece viável. O consórcio, celebrado a 7 de Abril, festejou-se com *Cortes*, a 4 de Agosto, aquando da partida da infanta para junto do

marido. É certo que promessa de casamento e partida podem ter sido objecto de celebrações distintas. Mas nem a rubrica nem o texto de *Rubena* encerram qualquer alusão ao desposório – o que se torna estranho se pensarmos que todos os autos que celebraram eventos de idêntico teor a eles aludem pelo menos no antetexto. Exemplos possíveis são *Cortes* e *Templo*, em que se referem casamentos e/ou partidas – ou ainda *Lusitânia* e *Romagem*, cujas rubricas registam nascimentos.

A data proposta por Braamcamp Freire é rejeitada por Margarida Gouveia (52-54): 29 de Março foi, em 1521, Sexta-Feira Santa. Baseando-se nas crónicas de Resende, Góis e Andrada, a autora defende a *rigorosa penitência real* no mais importante dia da Quaresma e não aceita que *Rubena* possa ter sido representada durante essa quadra litúrgica. Remete a sua representação para o Entrudo (nesse ano a 20 de Fevereiro) por considerar que determinados episódios realistas e algumas alusões jocosas a altos dignitários só seriam aceitáveis na época carnavalesca.

Não creio que seja exactamente assim. Mas, embora não rejeite liminarmente o Entrudo como data plausível, e mesmo tendo em conta o realismo da cena do parto – a que não chega, de resto, a assistir-se –, julgo que, na liberal corte de D. Manuel, outras ocasiões teriam surgido para a representação de *Rubena*.

Omissa quanto ao título, a rubrica inicial informa ainda sobre o género e a estrutura do auto. Trata-se de uma *comédia repartida em três cenas* (087).

Divisão em cenas

Caso único no teatro vicentino, esta divisão em três cenas tem talvez a sua origem nas cinco jornadas da *comédia a fantasia* de Naharro (Tavani: 15). Essas cenas constituem aqui unidades sensivelmente autónomas, o que pode suscitar várias questões:

– Acaso a relativa autonomia de cada uma delas põe em perigo a unidade do auto?

É certo que cada um dos episódios que o constitui conta uma história acabada e com interesse em si mesma, capaz de sobreviver desligada das outras. Mas a história de Cismena, verdadeiro assunto da comédia, só fica completa mediante a representação da totalidade das cenas que a compõem.

– O que justifica a divisão em cenas?

Rubena é auto de tema novelesco e, como tal, encena uma história que narra *acontecimentos que se engendram uns aos outros* (Saraiva 1942: §§ 31 e 54) e se desenrolam num vasto período de tempo: dezasseis anos. Ora, esse tempo e essa história podem dividir-se em três fases distintas, correspondendo a cada uma delas uma cena: nascimento (cena primeira), infância (cena segunda) e casamento (cena terceira).

– Como se faz a ligação entre essas cenas aparentemente independentes?

Mediante a intervenção de vários narradores, de entre os quais avulta o

Licenciado por ser sua única função, não só resumir, num prólogo à maneira de Naharro, os antecedentes da acção, como *suprir (...) os espaços que medeiam entre os vários episódios encenados* (Saraiva 1942: § 54).

As curtas narrativas que asseguram a ligação das cenas, e até dos diferentes quadros que as constituem, preenchem funções várias e são de diferente natureza:

resumem partes não representadas da história. Exemplo é a fala de Minèa, no final da cena segunda, quando revela que Cismena será adoptada por uma nobre dama de Creta;

antecipam parte da acção que será ou representada ou narrada com mais pormenor por outras personagens. São exemplo as palavras em que Minèa prediz o casamento de Cismena com o Príncipe de Síria, e a fala do narrador que, no final da cena primeira, conta o que aconteceu a Rubena após o parto (história repetida à Feiticeira pelos diabos Draguino e Caroto no início da cena seguinte);

parecem sobretudo marcar o tempo que se escoia enquanto se diz. É o caso das palavras do narrador que ligam os dois quadros da cena segunda: Cismena recém-nascida e Cismena pastorinha, cinco anos depois. Este modo de ligação entre as cenas, a preocupação de preencher tempos e espaços vazios, releva da necessidade de manter viva a atenção do público, pondo em evidência os tempos fortes da história narrada, os seus núcleos – e talvez o trabalho de selecção operado pelo homem de teatro sobre matéria novelesca. Aliás, o principal elo de união entre as diferentes cenas é a protagonista, Cismena, que confere ao auto uma unidade de tipo romanesco como a que encontramos em *Duardos* ou *Inês*.

Título: Rubena

Um dos factores que maior perplexidade poderá suscitar no leitor ou no espectador é a incongruência do título, dada a sua aparente inadequação ao representado. Com efeito, não é a história de Rubena que aqui se dramatiza, mas sim a de sua filha: a mãe é protagonista da cena primeira e não aparece mais. Idêntica situação se nos depara em *Viuvo* onde, a partir de certa altura, é da história de suas duas filhas que se trata, passando o Viúvo a desempenhar um papel secundário no desenrolar da acção. *Mutatis mutandis*, o mesmo se aplica a *Devisa*.

Em *Rubena*, esta inflexão de rumo é curiosamente assinalada na *Taboada* do segundo livro da *Copilaçam*, onde se remete para a última cena, dita *de Cismena filha de Rubena*. Que razões terão, nesse caso, assistido à escolha do nome da última para intitular a comédia? É certo que os títulos da *Copilaçam* nem sempre são da responsabilidade de Vicente, mas sim de seu filho e/ou do vulgo (cf. *Farelos*). Assim, é provável que também *Rubena* seja título determinado por quem viu e ouviu e que, de modo imediatista, intitulou segundo o nome da primeira personagem da história. Não deixa, no entanto,

de ser curioso que a dinâmica da recepção tenha dado à comédia um título que em muito parece adequar-se, não só à matéria deste auto em particular, como àquilo que parece ser a própria essência do género.

Pense-se, em primeiro lugar, que a história de Cismena é o produto das circunstâncias irregulares em que nasceu e foi concebida. Rubena, mãe solteira e abandonada, receosa da ira e severidade de seu pai, vê-se obrigada a enjeitar a filha. Assim, abandono, orfandade, tentativa de venda como escrava, adopção, desconhecimento da verdadeira identidade, reviravoltas da sorte implicando mudança de condição social e de espaço geográfico são algumas das vicissitudes por que Cismena passa até que se dê o feliz desenlace. A sua história é consequência directa da trágica história da mãe, que a determina e condiciona de forma inequívoca, tal como a morte condiciona a vida. Parece ser esse afinal o ciclo percorrido na comédia, cuja base mítica é um movimento rumo ao renascimento e renovação do poder da natureza. Este aspecto aparece sublinhado em *Devisa*, onde a morte da mulher do lavrador coincide com a morte da terra por acção da invernia.

Género: comédia

Toda a comédia começa em dores – afirma o peregrino que recita o argumento de *Devisa*. A esta definição falta a referência ao final feliz que, juntamente com o doloroso começo, constitui marca de género.

Rubena conforma-se com os cânones. Acaba em casamento e abre em pranto por três vezes: no início da cena primeira, com o pranto amoroso de Rubena lamentando a sua sorte de mãe solteira; no início da cena segunda, em que a Feiticeira também chora Rubena; e no início da cena terceira, com o pranto de Cismena pela morte da mãe adoptiva. Aqui, *o modelo do Viúvo* (1514) – *segundas dores para a mesma comédia* (Mateus: 15) – é repetido com ligeira variante, mas voltará a surgir intacto em *Devisa* (1527).

De assinalar, porém, que nos três autos o pranto tem o mesmo objecto: a morte de uma figura feminina que, tendo dado a vida, não é já necessária à continuação do ciclo vital momentaneamente interrompido. E, no entanto, a sua condição de elemento indispensável para assegurar esse mesmo ciclo revela-se fundamental. Rubena constitui-se em princípio organizador da comédia: ao impor-se à filha como contra-exemplo, conduz a acção do caos inicial para o cosmos final – ou da morte para a vida. Isto se aceitarmos como verdade que *the basis for Cismena's behaviour in the third cena is her knowledge of her mother's story and her determination not to repeat it* (Hart: 104). Assim se explicaria a sua atitude face aos galanteios dos pretendentes, a que cede apenas quando um deles lhe propõe casamento. Assim, também, volta Rubena a assumir o protagonismo que o título do auto lhe concede – e de pleno direito, já que a sua presença é constante, sobretudo se pensarmos que a mesma actriz poderá ter desempenhado as figuras de Rubena e de Cismena. A parecença física entre as duas, assinalada pela Feiticeira na cena

segunda, e provavelmente reflectida na semelhança dos nomes, pode dar força a esta hipótese. Mas é sobretudo o facto de ser possível encarar Cismena como fruto, continuação e reverso da história da mãe, que a autoriza. O mesmo facto parece ainda confirmar a comédia como género teatral que evolui da morte para o renascimento, revelando também a curta distância que separa morte e vida. A lembrar essa distância, o parto inicial mostra-nos a vida procedendo da morte e Cismena fruto e espelho de Rubena. As relações estabelecidas são de continuidade e complementaridade, não de irreductível oposição.

Complementares e também características do género comédia são ainda as diferenças entre os vários episódios do auto (Hart: 98). Do realismo da cena do parto ou dos pastorinhos brincando e falando das realidades rústicas ao ambiente fantasioso que participa do imaginário dos romances cavaleirescos, o caminho percorrido é variado e desigual. À disparidade de situações encenadas e à variedade linguística que a acompanha (falas naturalistas ao lado de discursos estereotipados e idealizados sobre o amor), acrescenta-se a diversidade de géneros e modelos discursivos: prantos, contos e romances tradicionais, vilancetes, um diálogo em eco, pragas, benções, orações, ensalmos, disparates.

Do caos ao cosmos

Compósita e multiforme, *Rubena* é divertimento pensado para desfatio da corte e do futuro monarca, a quem talvez expressamente se destinasse (Révah: 30), e ilustra o processo criativo de Vicente: a originalidade e inventiva do autor estão no modo como dispõe e (re)combina materiais encontrados e, nalguns casos, já testados por ele próprio. A arte vicentina, exemplo privilegiado de invenção no sentido etimológico do termo, é pois resultado de uma prodigiosa capacidade de transposição e combinação de materiais de natureza diversa, e por vezes aparentemente inconciliável. Assim *Rubena*, insólito mosaico. Estranha e fascinante, à primeira vista falha de unidade e coerência, esta comédia foi encarada por alguma tradição crítica como uma espécie de descosida manta de retalhos em que o autor daria provas de especial inabilidade e dificuldade em lidar com novos materiais. Mas mesmo vista como primeiro e canhestro ensaio num género que lhe era estranho (discutível perspectiva perfilhada por Tavani e Révah, sobretudo se pensarmos que *Viúvo* é talvez a primeira comédia romanesca de Vicente), *Rubena* não perde o encanto que a reordenação de materiais literários e teatrais de proveniência diversa lhe confere. Assim, se a organização da matéria narrativa resulta numa estrutura à primeira vista desarticulada, que se revela na sucessão de quadros díspares e aparentemente ligados entre si por débeis fios, já o facto de essa matéria ter um mesmo suporte (*Rubena*/*Cismena*), em torno do qual se organizam um sentido e uma moral, confere ao auto uma coesão e uma coerência insuspeitadas. Impressão primeira de

leitura, o caos inicial revela-se cosmos: o casamento de Cismena com o Príncipe de Síria vem instaurar uma nova ordem, repondo a harmonia quebrada pela mãe. Por outras palavras, a última cena, onde uma ligação lícita e sancionada pela sociedade se prepara e anuncia, permite a continuação do ciclo vital de forma ordenada e regular. Revela-se assim antítese e complemento da primeira, onde uma desregrada explosão de vida, fruto de ilícita e secreta união, tem lugar. Plena de força anímica, a cena naturalista do parto atinge proporções cósmicas de assinalável efeito poético. Morte e vida estão aí tão próximas quanto pranto e parto, parónimos que sugerem e reforçam a indissolubilidade das duas acções: dar a vida e morrer.

Nascimento

Pranto

O pranto de *Rubena* não é caso único na obra vicentina. Para além dos já mencionados noutras comédias romanescas como *Viúvo* e *Devisa*, encontramos exemplos isolados do género: *Maria Parda* (1522), contrafacção burlesca de pranto fúnebre, e *Morte de Manuel I* (1521), ambos temporalmente próximos de *Rubena*. A natureza potencialmente dramática do género (cf. Mendes: 9) e a inserção e aproveitamento sistemático de materiais líricos nos autos de Gil Vicente terão aberto caminho à inclusão de prantos em textos de fôlego e natureza diferentes.

Em *Rubena*, a lamentação é precedida de um prólogo onde se narram antecedentes e mencionam personagens. Dessas, apenas uma é nomeada e será figura da comédia: Rubena, filha dos amores ilegítimos de um clérigo e protagonista de uma história idêntica. Mas o pai afigura-se determinante no desenrolar da acção: a sua previsível severidade para com a transgressão de Rubena (acentuada pelo facto de esta lhe trazer à memória a incómoda lembrança do seu próprio delito?) impõe à filha a solidão, reforçando aquela a que o abandono por parte do amante a votara. Essa severidade, símbolo de reprovação e rejeição social, determina também o parto secreto, longe dos homens e em contacto com a natureza selvagem (num bosque aonde os diabos transportam Rubena), e o próprio pranto, discurso de natureza eminentemente solitária.

Marcada por locuções típicas do género (*ay de mí, triste de mí, cuitada, desventurada, qué harê*), a lamentação amorosa de Rubena começa por evidenciar autoculpabilização e arrependimento. Pondo-se radicalmente em causa, o discurso nega-se a si próprio e passa a viver de um dilacerante movimento de oscilação entre autoacusação e autopiedade.

Rubena . *Ay de mí de mí robada
y no de otros robadores
ay de mí desventurada*

087c

*ay que no puedo cuitada
decir ay a mis dolores.
ay que no oso quejar
ay que no oso decir
ay que no oso querellar
ni me puedo ya vengar
del consentir*

*oh triste de mí Rubena
a quién me descubriré
a quién contaré mi pena
cómo porné en mano ajena
mi vida mi honra y fe?
oh mocedad desdichada
de falso amor engañada
engañada sin sentido
qué haré desemparrada
qué haré triste prenada
sin marido?*

087d

088a

Relevando da autocensura, a afirmação de impossibilidade total de verbalização da dor (mesmo na intimidade) permite avaliar o remorso; a anáfora enfatiza a (de)negação, o isolamento e o sentimento de desorientação (*ay que no oso, a quién, qué haré*). A apóstrofe a uma terceira entidade (*oh mocedad desdichada*), abstracta e só linguisticamente distinta de quem fala, possibilita a desresponsabilização momentânea, logo anulada pela referência a uma escolha.

*escuro parto escogí
en peligroso secreto
qué será triste de mí?
oh Dios por qué me salí
de mi camino discreto?
quién tuviera o quién hallara
una preciosa vara
que tuviera tal condón
que emproviso me llevara
a alguno que me sacara
el corazón*

*oh tristes nubes oscuras
que tan recias camináis
sacadme d'estas tristuras
y llevadme a las honduras
de la mar adonde vais.*

*duélanvos mis tristes hadas
y llevadme apresuradas
a aquel valle de tristura
donde están las mal hadadas
donde están las sin ventura
sepultadas*

O sentimento agudo de uma pesada responsabilidade deixa para trás a autocompaixão e suscita o desejo de morte como punição – e provavelmente como única, milagrosa, saída. Da auto-interpelação Rubena passa às apóstrofes a entidades exteriores, em busca de uma resposta e de um auxílio que sabe já não poder encontrar dentro de si. O apelo ergue-se às nuvens, que se diriam menos distantes que Deus. Únicas testemunhas do seu sofrimento desmesurado, conferem à dor uma dimensão cósmica que a engrandece e torna tanto mais desesperada quanto se repete e amplifica o apelo (*llevadme*). Avivando a dor moral, maior do que qualquer outra, o angustiante confronto com donzelas de virtuosa condição.

*oh cuánto benditas son
muchas doncellas que vi
que para su proprio varón
guardaron su perfección
y no la triste de mí.
benditas y bien libradas
desposadas y casadas
corona de sus parientes
ay qué me ciercan puntadas
mis angustias son llegadas
y accidentes*

*yo misma quiero el morir
por qué m'apertáis dolores?
que más duele arrepentir
dos mil veces que el parir
no penseis que sois mayores.*

Reitera-se o desejo autopunitivo e libertador da morte, aparentemente suscitado pelas dores físicas do parto. Mas estas últimas, objecto de interpelação, só vêm reforçar a dor do remorso – provavelmente por constituírem o sinal mais óbvio do delito que o suscitou.

Inextricavelmente unidas, embora diferentemente valorizadas, dor física e dor moral encontram-se presentes desde o início da lamentação; as próprias palavras de Rubena, na primeira estrofe, o deixam crer. O prólogo confirma esta leitura, indicando ao espectador que monólogo, remorso e queixa têm origem nos primeiros sinais de um parto iminente. As palavras do

argumentador constituem assim preciosa indicação sobre gestos e atitudes do corpo que representa e que, entre contracções, repousa para dizer.

*en pensar cuánto preciada
desde niña fuy criada
y por tan vil paso amaro
a tal punto soy llegada
tan desierta y alongada
del amparo*

088b

*siempre de mi padre amada
siempre de todos querida
siempre vestida arrayada
siempre señora llamada
siempre adorada y servida.
siempre horra y muy isienta
siempre en puerto sin tormenta
más mirada que la luna
siempre leda muy contenta*

A situação presente traz à memória um passado de alegria, bem-estar e tranquilidade, tornando mais penoso o tempo das lágrimas e enfatizando o infortúnio da solidão. Desamparo, servidão e tormenta dizem-se aqui através da referência aos seus contrários: a antítese avoluma diferenças, e o regresso ao passado dura o tempo de recitar onze versos que evocam o oposto do que dizem e são interrompidos por uma alusão amarga ao presente. Fugaz ilusão de paz e tranquilidade, o passado é mero (pre)texto falado que o espectador não viu, mas pode figurar como tempo de calma que a anáfora sugere e reconstrói. O retorno ao presente, marcado pela adversativa, traz-nos de volta à realidade e introduz o dilema imposto pela necessidade do segredo.

*mas ahora me toma cuenta
la fortuna*

*yo si me descubriere
a Benita decirlo ha
si solo en mi cabo pariere
y pariendo me muriere
muy más claro se verá.
sin ventura qué haré
adónde me esconderé?
que me ciercan los dolores
oh Rubena di por qué
creíste la falsa fe
de los amores.*

O final do pranto constitui transição para um novo quadro: a irrupção de uma segunda figura é anunciada nas palavras em que Rubena exprime o receio de ser descoberta e pode ter-se dado em simultâneo. Assim, expressões de dúvida quanto à atitude a tomar – já encontradas noutros pontos da lamentação e características do pranto – terão aqui sido acompanhadas de um jogo corporal correspondente: não é de excluir que a busca de um esconderijo tenha sido esboçada por quem representou Rubena. A matéria lírica volve-se matéria teatral.

Parto

Benita, nova figura em cena, interrompe o pranto e altera o registo. Da expressão da dor moral, veiculada por um discurso lírico de artificiosos recursos retórico-estilísticos na linha da mais elaborada tradição poética palaciana, passa-se à enunciação dos sintomas físicos do parto, em registo naturalista. O drama da solidão e do abandono alterna agora com a jocosa malícia da criada ladina e astuciosa. Tipo também exemplificado na Moça de Índia e em Clita, criada de Cismena, Benita rapidamente se apercebe de que mal sofre a ama, não se deixando iludir pelas suas palavras. Observadora atenta, divisa os sintomas do parir e enumera-os um a um, tentando que Rubena confesse o verdadeiro motivo do seu sofrimento. Perante a resistência da ama, dissimula, finge entrar no jogo das mentiras e estabelece cumplicidade com quem vê e ouve, através de apartes que Rubena não ouve ou não entende, e que ela disfarça.

Rubena . *Ay qué gran dolor me da.* 088c
Benita . *Será de la frialdá
que cogistes ora ha un año.*

Rubena . *Ay dolores de pesar.*
Benita . *Bien entiendo a mi señora
y ella quiéreme cegar.*

Rubena . *Qué?*
Benita . *Digo que no sé pensar
qué remedio os busque ahora.*

Jogo de maliciosos subentendidos e veladas alusões, entrecortado de lamentos em que o pranto inicial ecoa ainda, o diálogo entre ama e serva é também jogo de ocultação e desvendamento de sinais visíveis.

Rubena . *Oh Benita.*
Benita . *Estábades tan bonita
nueve meses habrá
blanca tan coloradita*

*no sé qué dolor maldita
o qué cosa ésta será*

*parece que os salta el bazo
en derecho del ombrigo
no entiendo este embarazo.*

Rubena . *Corrimiento es d'este brazo
que nunca acaba comigo.*

Benita . *Bien está
andáis de cá par'allá
descalza por las yeladas
de corrimientos será.*

quejadas descarilladas, barriga rellena, espaldas empañadas (088b), *ojos somidos, ojeras y paño* (088c) são sinais iniludíveis que o discurso naturalista de Benita (e os seus gestos?) denuncia. Mas Rubena resiste – até ao conto que poderia distraí-la das dores.

*diz que era un escudero
tenía la mujer tiñosa
y subiendo en un otero
encontró con un vaquero
desollando una raposa.
el escudero cuitado
andaba desarrapado
las nalgas todas de fuera
y el as deseparado
el cogote trasquilado
sin osar decir quien era*

088d

*como persona sentida
yendo así por las montañas.*

Rejeitada a panaceia, a moça parte em busca de auxílio. Ida e regresso duram o tempo de recitar uma prece à Virgem: Rubena, só, pede protecção a Maria, mulher e mãe. Cessa o seu isolamento. A entrada da Parteira, que vem só e sabe ao que vem, inaugura o terceiro quadro do nascimento. Ausente Benita, a dissimulação perde sentido. À sua linguagem mais ou menos brutal, com raízes na terra e no mundo animal – *y ella quiérello encobrir \ estando ya al rabo el huevo* (088d) –, substitui-se a da Parteira, que tão depressa fala claro, nu e cru – *Nam hajades vós aquela \ bem vejo que estais pejada \ isto é cousa natural e muito aconteceira \ se nunca fora outra tal \ disséramos que era mal \ por serdes vós a primeira* (089a) –, como transfigura a dura realidade, emprestando uma aura poética ao seu discurso naturalista.

*. Mostrate cá filha amiga
verei em que ponto estais
mui alta está a criancinha
nam parireis tam asinha
asinha vos vós agastais.*

Rubena *. Oh cuitada dolorida
em qué extremo está mi vida.*

Parteira *. Mordei neste maçapão
esforçai rosa florida
eu venida e vós parida
Kirieleisam Christeleisam*

089b

089c

*dizei três vezes passinho
o verbo caro fato é
dou-vos a sam Sadorninho
saia cá o cordeirinho
o coneguinho da sé.
e como a dor apertar
puxar pera campear*

Vocativos e diminutivos carinhosos contrastam e convivem com notações realistas, instruções sobre o parir e fragmentos de discurso religioso em latim deturpado (*Verbum caro factum est*. João, 1, 14). Trata-se de uma fala injuntiva e talvez mágica: abundam imperativos e fórmulas; convocam-se forças cósmicas que são metáfora das fases culminantes do parto. O mar, o vento, a terra, a chuva e os rios abrem as portas da vida; é na água que a vida começa — ou na terra que a chuva fecundou e fez transbordar.

*vá-se o tempo à maresia
que o vento há-de soprar
e nam vos há-de lembrar
vergonha nem cortesia*

*ora sus minha santinha
que se chega a vossa hora
empuxai minha pombinha
e veredes quam asinha
sai o cordeirinho fora.
dai de mão ao pousadeiro
leixai ir o escudeiro
que como o vento é de baixo
logo a chuva é no terreiro
e o Tejo faz lameiro
nas leziras do Cartaxo*

Toda a natureza participa deste evento que se alarga à escala cósmica – e a própria divindade, mais perto dos homens e dessa natureza, desce das alturas para com eles partilhar um quotidiano em que funções vitais primárias como o parir e o mijar se associam de modo indestrinçável. Uma vez mais, se evoca a Virgem humanizada da devoção popular a quem Rubena endereçara já uma prece.

*leda está santa Maria
sobre o craro luar
em cadeira d'alegria
dizei-lhe ùa ave Maria
enquanto eu vou mijar.*

Preces, orações, ensalmos, pragas, encantamentos, práticas discursivas da tradição popular que o teatro de Vicente incorporou, revelam a crença no poder mágico da palavra. Características da discursividade feminina, não têm por função essencial significar, mas agir sobre o mundo, transformá-lo à medida dos desejos mais íntimos ou das mais prementes necessidades. Ao integrá-los nos seus autos, Gil Vicente deu-lhes direito de cidadania literária e soube retirar deles toda a carga poética que consigo transportavam. Assim o ensalmo popular contra o quebranto recitado pela Parteira (089b), as suas pragas escatológicas contra os homens (089a), lembrando as da Velha de *Farelos*, e, já na cena segunda, o encantamento da Feiticeira para protecção do parto de Rubena (090c-091a) ou a bênção dos caminhos, mediante a qual a Feiticeira pretende proteger Cismena na sua viagem. Aí, a personagem canta a natureza em festa, ao mesmo tempo que invoca santos e o demo, deturpa o latim dos Evangelhos (*Inter natos mulierum non surrexit major* – *Joanne Baptista*. Mateus, 11, 11 e Lucas, 7, 28) e recita o segundo verso do romance tradicional castelhano *La bella mal maridada*:

*padre santo sam Gião
que vem e vai com os que vão
sam Brás e sam Sadorninho
sam Pedro Paio Martinho
santo Ilário e sam João*

092a

*entres natos mulieres
nam sorrexe outro maior
João Baptista corretor
mal me queres bem me queres
no teu colo irei melhor.
assi como a rosa bela
madressilva e a macela
e o pampilho e rosmaninho
assi florece o caminho*

092b

per u for esta donzela

*basto se semea o nabo
quando florece o agrão
entam canta o tintilhão
e bate a alvela o rabo.
ali ali Melzebateni
quando levardes a virgo
cantará o demo em grito
de las más lindas que yo vi.*

A proximidade entre Parteira e Feiticeira não radica apenas nas práticas discursivas que as caracterizam, mas no que sustenta esse tipo de discursividade: o contacto estreito com forças da transcendência (divina ou/e infernal). Ambas as personagens constituem elo de ligação entre os homens e as forças cósmicas que os governam, tentando orientá-las a favor daqueles. Os mistérios da vida e da morte são-lhes familiares; ligam-nos à divindade ou a forças infernais investidas da mesma função benéfica que a Virgem e os santos. Por isso o seu discurso telúrico, por vezes obsceno, se reveste de lirismo e transcendência. Radicado na terra, nos bichos, nas plantas, no vento e no mar, transfigura a realidade circundante, integrando-a na harmonia universal do convívio entre forças de sinal contrário.

Em *Rubena*, essas forças conjugam-se para proteger Cismena: velando pela recém-nascida, Feiticeira e diabos trarão fadas até ao espaço da representação (cf. *Fadas*). Eles encontram o berço e a ama, cuidadosamente examinada pela Feiticeira; elas predizem o futuro de Cismena e impedirão mais tarde a sua venda como escrava, encaminhando-a para junto de nova mãe adoptiva. Entre a primeira intervenção das fadas e a última, cinco anos decorrem: Cismena cresceu e já pode ser verdadeira protagonista da sua história.

Infância: pastoril

Entra Cismena pastorinha fiando

092'

A didascália anuncia um episódio pastoril, previsível para quem leu ou ouviu a fala anterior do Licenciado. Estabelece relações de semelhança com práticas teatrais anteriores de Vicente, mas assinala também uma diferença: os pastores são crianças – ou, para já, uma criança com fuso e roca, indicadores de condição rústica para quem vê. Assim o vestuário, sobre o qual não possuímos qualquer indicação, e a linguagem, plena de rusticismos: *mãocha, samica, cajuso* são exemplos possíveis.

e diz:

. Vós vistes-me aqui andar
uns cabretinhos malhados
e dous porquinhos cilhados?
quant'eu nam os posso achar.
fui-me mãocha geitar
a dormir malavesinho
à beirinha do caminho
e foram-mos acossar

092c

Cismena vem só e interpela os espectadores, lembrando *Visitação* (1502): pergunta-lhes pelo gado e conta como o perdeu; fornece pormenores concretos e realistas que permitam a identificação dos animais. Retoma-se um tema frequente nos autos com pastores: a perda do gado. Presente em *Pastoril Castelhana* (1502) e *Reis* (1503), voltará em *Serra da Estrela* (1527) e *Mofina* (1534).

dizei dizei se os vistes
bé. como estão pasmados.
dous porquinhos trosquiados
coínchar nam nos ouvistes?
oh dou o decho am dos tristes
amo vistes-mos pacer?
o que disserdes hei-de crer
porque vós nunca mentistes

A insistência na interpelação do público incide agora nos sinais possíveis da presença do gado, e produz efeito cómico pela irreverência espontânea da alusão a quem assiste. Um espectador em particular é alvo das apóstrofes de Cismena, que o reputa digno de confiança. A afirmação pode ter intensificado o riso, mas perdeu hoje grande parte do seu efeito: a quem se dirigiu a pastorinha é pergunta sem resposta.

samica o nosso cadelo
os fez eles derramar
nam sei se os vá buscar
cajuso ao nosso cancelo.
dera eu ora o meu orelo
e os meus alfenetinhos
e achasse os meus porquinhos
cajuso em Val de Cubelo

chicos chiquinhos chicos
ó Deos bem aventurado

*acha-me ora este meu gado
acha-m'ora os meus cabritos.*

O valor do gado, maior bem do pastor, exprime-se nos diminutivos carinhosos que o designam (também característicos da linguagem oral e infantil), na promessa de troca por bens igualmente valiosos para uma menina (*orelo* e *alfenetinhos*) e no pedido final de auxílio a Deus, que parece ecoar na cantiga que entoa em seguida.

*grandes bandos andam na corte
traga-me Deos o meu bon'amore.*

Esta canção popular, largamente difundida (transcrevem-se apenas os versos iniciais), marca o final do primeiro quadro pastoril. O segundo abre com o mesmo tema, que conhecerá diferente desenvolvimento. Começa o jogo dos disparates infantis, anunciado, para quem lê, ao mencionar-se a figura seguinte: no teatro de Vicente, Joane é nome de Parvo.

Vem um pastorinho per nome Joane e diz:

092d

*. Oh pesar de mim comigo
di rogo-to Cismeninha
viste-m'a minha burrinha?*

Cismena . *Viste-m'a minha burrinha?*

Joaninho . *Olha olha o que te digo.*

Cismena . *Olha olha o que te digo.*

Joaninho . *Sempre tu hás-de chufar.*

Cismena . *Que rosto de má pesar
pera casarem contigo*

sabes onde eu vi a burrinha?

Joaninho . *Onde?*

Cismena . *Nam sei .*

Joaninho . *Nam sei
cada sempre és garredinha.*

O jogo consiste em repetir textualmente o que o outro disse, falando em espelho. Cismena imita Joaninho e engana-o, fingindo saber onde se encontra o animal perdido. Seguem-se disparates e mais enganos: Joane tenta superar Cismena.

Cismena . *Vai-a tu buscar à vinha
e achá-la-ás que já lá achei
se vai travada achá-la-ás.*

Joaninho . *Levava as travas de trás*

iu iu já t'eu enganei

e sabes mais que levava?

Cismena . *Õa sorraba na pele
iu iu cuidav'ele
cuid'ele que m'enganava.*

Joaninho . *Vai buscar os cabretinhos.*

Cismena . *Se vires os meus porquinhos
dá-lhe lá ãa sorraba
e torna-me os cabretinhos.*

O terceiro quadro introduz mais pastores, duplicando o número de figuras do anterior. A progressão numérica acompanha um crescendo na competição entre as crianças, nos disparates e brincadeiras. Cismeninha continua a *chufar*, mas o diálogo mudará de rumo; uma alusão ao passado reintroduz na conversa os animais e outras fontes de riqueza ligadas à terra e à satisfação das necessidades vitais primárias, num registo naturalista que lembra o dos parvos reclamando alimento (cf. *Velho*).

Vem dous pastorinhos, Pedrinho e Afonsinho, e diz Pedrinho:

*. Ta mãe nam faz senão chamar
e tu ris-te Cismeninha.*

Cismena . *Rio-me eu da tua tinha.*

Pedrinho . *Outra vez t'há ela de dar.*

Cismena . *Toma pera a tua vida.*

Afonsinho . *Por que davas ontem gritos?*

Cismena . *Porque comeu dous cabritos
ũa raposa parida.*

Pedrinho . *Eu comi papas aquesta.*

Afonsinho . *E minha mãe deu-me um bolo.*

Joaninho . *Qué's-me tu dar dele tolo?*

Cismena . *Outro levo eu cá na cesta.*

Pedrinho . *Já pariu a nossa besta.*

Joaninho . *E nós temos tanto mel
que trougue a nossa Isabel.*

Afonsinho . *Mentes Joane.*

Joaninho . *Par esta.*

093a

A gabarolice vai estender-se ao futuro. É o sonho acordado e incontrolável, a associação livre num discurso semanticamente centrado na comida e riquezas afins. Na ânsia de superação que os invade, os meninos enumeram bens que não possuem como se os possuíssem já, raiando a hipérbole, tentando suscitar inveja e gerando incoerências temporais próprias da mentalidade e do discurso infantis.

Cismena . *E a mim hão-me de comprar
 ùa coifinha lavrada.*
 Pedrinho . *Temos tanta marmelada
 que minha mãe m'há-de dar.*
 Joaquinho . *E meu pai há-d'ir pescar
 tomará um peixe tamanho
 assi coma o nosso tanho
 e nam vo-lo hei-de dar.*

Pedrinho . *Olha Joane.*
 Joaquinho . *Hã.*
 Pedrinho . *Dar-m'ás tu um tamanino.*
 Afonsinho . *Nós temos outro menino
 que minha mãe pariu amenhã.*
 Cismena . *E eu nam tenho no carril
 dous alfenetes qu'achei.*
 Joaquinho . *Também eu er acharei
 algum dia algum ceitil.*

Joaquinho confirma o nome pelo pleonasma característico do falar dos parvos (*também, er*) e Cismena aproxima-se dele pela incoerência do seu discurso. Uma nova e vertiginosa sequência dialogal mostrará que meninos, parvos e rústicos são apenas variantes de uma mesma realidade.

Pedrinho . *E a mim dão-me sardinha inteira.*
 Afonsinho . *Oh.*
 Pedrinho . *Pola Virgem Maria.*
 Joaquinho . *Nam t'açoutaram noutro dia
 por jurar dessa maneira?
 polos santos evangelhos
 qu'eu o diga a teu cunhado.*
 Afonsinho . *Ó fi de puta pelado
 e tu juras como os velhos*

*pola fé de Jesu Cristo
 que a teu pai o diga eu.*
 Joaquinho . *Ó fi de puta sandeu
 bem te parece a ti isto?
 pola hóstea consagrada
 que merecias pingado.*

093b

O discurso dos meninos torna-se especular, como especulares são as relações que mantêm: Joane jura ao repreender Pedrinho por jurar, e ameaça acusá-lo. Afonsinho imita Joane: jura, ameaça e insulta, recebendo como resposta insulto, jura e ameaça. Repete-se e intensifica-se um jogo verbal anterior.

Mas aqui, o processo de imitação que lhe está na base complexifica-se e alarga-se a mais figuras, deixando clara a impossibilidade de as destrinçar. Só Cismena, necessária à prossecução da história, se tornará centro de novas atenções. Por isso ficará *apartada* (093b). O reaparecimento das fadas, que *vem cantando* (093b), inaugura novo quadro e prepara a transição para a última cena.

Casamento

A acção decorre em Creta. Ambiente exótico e fantasioso, evoca o imaginário dos romances de cavalaria e dos momos cortesãos. *Rubena* assinala a sua dívida junto de matéria novelesca e teatral anterior – e a arte de Vicente, prolongando uma tradição aristocrática que os finais da Idade Média e o século XVI nostalgicamente cultivaram, vai ao encontro das preferências da corte e do monarca, formados na leitura de um género que, a julgar pelas palavras da carta-prólogo de *Duardos*, lhes era querido e familiar (cf. Almeida: 7). Mas nem por isso deixa de conter em si os sinais visíveis da degradação dos valores que emanavam da literatura cavaleiresca e sentimental, apontando simultaneamente a sua desadequação a tempos diferentes – ou até, muito simplesmente, à realidade.

Assim, ao atribuir a diabos, fadas e Feiticeira funções que facilmente poderiam ter sido desempenhadas por figuras humanas, Vicente estaria a parodiar essa mesma literatura, ao mesmo tempo que prepararia o espírito do espectador para transitar do realismo das cenas iniciais, onde aquelas personagens surgem, para o ambiente áulico e refinado, romântico e fantasista da última (Hart: 100). A hipótese não me parece despicinda nem destituída de fundamento. Mas, mais do que no esvaziamento de sentido da acção dos agentes sobrenaturais, a intenção parodística manifesta-se, a meu ver, no facto de a conduta de Cismena face ao amor se pautar por regras diversas e opostas, não só às do código cortês que enformava a literatura então em voga, conforme assinala Hart (108), mas também àquelas que, daí decorrentes (ou mascarando-se com a sua roupagem), constituíam já adulteração clara desse código.

Próxima de *Duardos*, em que a convenção amorosa cavaleiresca não é posta em causa, mas revitalizada e condenada na sua profanização por divulgação excessiva (cf. Almeida: 23), *Rubena* parece contudo afastar-se daquele auto por dar mais ênfase à vulgarização do modelo literário do que à sua revitalização. Suficientemente significativo a este respeito é, a meu ver, o contraste entre a exiguidade textual concedida em *Rubena* ao encoberto Príncipe de Síria, que só muito tardiamente acede à fala e troca um único diálogo com Cismena, e o espaço que em *Duardos* se concedem aos solilóquios e diálogos do príncipe-hortelão com Flérida.

Este contraste entre os dois autos tem um paralelo na própria *Rubena*, onde o quadro dos pretendentes é maioritariamente ocupado pelos galãs que

representam o desvirtuamento do antigo ideal amoroso (Felício, Dário Ledo e Crasto Liberal) e onde o próprio Príncipe de Síria esquece uma das regras fundamentais do código cortês e cavaleiresco: a perseverança na ocultação da verdadeira identidade, ciosamente observada por Duardos até aos limites do possível. Assim, se em *Duardos* tudo parece centrar-se na revitalização do modelo, já em *Rubena* é sobretudo a caricatura do mesmo que está em causa – e também, segundo creio, a sua rejeição e proposta de substituição por um novo modelo, mais sensato e conforme à realidade. Ditada pela experiência (sua e da mãe), não importa saber se a atitude de Cismena face ao amor se assemelha ou não à da burguesinha que apenas acede à promessa de casamento. Importa, isso sim, assinalar que a sua conduta é resultado de um longo e doloroso processo de aprendizagem. A *Comédia de Rubena* é a história desse processo – e é ele que confere às suas protagonistas o grau de individualização que as caracteriza e afasta das muitas personagens-tipo que povoam o teatro de Vicente.

Aos olhos do espectador, porém, uma diferença de vulto separa Rubena de Cismena: o processo de aprendizagem da primeira faz-se longe de quem vê, pertence ao passado narrado no prólogo. O pranto que deixa saber o que se aprendeu – o amor é engano, ilusão, *falsa fe* (088b) – apenas dá conta do resultado. Mas revela-se fundamental para compreender a atitude de Cismena face ao amor. Com efeito, se a desconfiança da jovem relativamente aos homens se explica pelo conhecimento da trágica história da mãe – *de falso amor enganada* (087d) –, essa atitude nunca seria tão clara para o espectador que não tivesse visto e ouvido a lamentação inicial de Rubena como para aquele que a conhece nos seus mais ínfimos e dramáticos pormenores. Teatralizar o arrependimento e a mágoa profunda de Rubena é essencial para entender a perseverança de Cismena no propósito de castidade e virtude que as suas primeiras palavras de adulta revelam e o seu comportamento corrobora. A função dramática de um texto lírico como o pranto de Rubena deixa-se assim perceber em toda a sua plenitude na lamentação da filha, que abre a cena terceira.

*o meu triste e averso fado
desd'o colo da parteira
me quis mal de tal maneira
que nam sei por que pecado
sempre me vi estrangeira.
escondeu-me a mãe primeira
trouxe-me de perigo em perigo
levou-me a mãe derradeira
o primeiro meu abrigo
minha honra verdadeira*

093c

*chorará meu coração
vós olhos olhai por mim*

por que veja posto em fim 093d
meu propósito mui são
casto como serafim.

mãe primeira e mãe derradeira parecem completar-se: contra-exemplo e exemplo a seguir guiarão Cismena no seu caminho até à maturidade. A justaposição das duas figuras já se encontrava presente nas palavras que concluem a cena anterior.

. Ó mãe da filha perdida 093c
ó filha da mãe prenhada
sem ventura
alma sem vida nacida
filha da morte acordada
sempre escura. 093d

ó minha mãe onde estais
minha mãe onde me vou
minha mãe nam me buscais?
vós bem sei que sospirais
porque os sospiros que eu dou
são os mesmos que vós dais.

Mãe verdadeira e mãe adoptiva fundem-se: se a ausência de uma implica a busca da outra, a morte de ambas determina os traços fundamentais de uma personalidade, permitindo o crescimento e a autonomização progressiva da personagem. Mas outras figuras femininas intervirão nesse processo: a Beata ou Alcoviteira, Clita e as lavrandeiras.

Em diálogo com a primeira, revela Cismena a sua radical desconfiança relativamente a estranhos: firme na determinação de se guiar pelos seus próprios passos – *Nam me fio de ninguém \ eu sou minha guardadeira \ que me guardarei mui bem* (094a) –, não entende, porém, as intenções escondidas por detrás do melífluo e enganador discurso da falsa devota – nem mesmo quando esta, assimilando linguagem religiosa e linguagem amorosa, num processo caro à lírica palaciana de finais de quatrocentos e inícios de quinhentos, deixa entrever mais ou menos claramente os seus propósitos, dizendo:

. Eu também por caridade 094b
filha vos começarei
logo as horas da Trindade

depois as horas dos finados
que vós haveis de matar
e aprendereis a cantar
resposos desesperados

*com que os vão sepultar.
e depois disto passar
ler-vos-ei Cárcel d'Amor
e Peregrino Amador*

Cismena mostra não reconhecer os estafados *clichés* que a poesia cancioneril pôs em voga. São-lhe estranhos o motivo da morte de amores e os títulos das novelas com que a Alcoviteira se propõe iniciar a sua educação sentimental: *Cárcel de Amor*, de Diego de San Pedro (1492) e *Peregrino Amador*, título abreviado da tradução castelhana de *II Peregrino* (1508), de Jacopo Caviceo, impressa em 1520 (Vasconcelos: 388 e 439-440). A dissimulação da alcoveta surte efeito perante a jovem inexperiente, mas não perante a serva arguta e perspicaz. Clita alerta Cismena e o resultado dos seus ensinamentos é visível na segunda entrevista da ama com a falsa Beata: Cismena obriga a Alcoviteira a mostrar o jogo ao reafirmar maliciosamente a sua determinação de ser freira. Quando aquela revela finalmente ao que vem – *um senhor mui estimado \ me rogou que vos requeira \ e me deu disso cuidado* (095a) –, expulsa-a, rejeitando assim uma primeira proposta de amor ilícito – *Como teverdes terceira \ podeis-vos aproveitar \ e a fama estar inteira \ com gentil dissimular* (094d). O confronto final entre Clita e a Alcoviteira assinala a situação privilegiada de Cismena, protegida das investidas masculinas por companhia feminina que a escuda, em flagrante contraste antitético com a situação de Rubena. Assim, delega nas lavrandeiras a primeira rejeição de Felício, fazendo-as entoar em coro o vilancete *Halcón que se atreve* (095d-096a). A reiteração do repúdio do mesmo por Clita (096b) permite-lhe conservar ainda por algum tempo o silêncio defensivo e observador, tática também utilizada com Dário Ledo (096b-d). Mas a chegada de Crasto Liberal, tipo do amoroso serôdio e ridículo desenvolvido em *Velho*, desperta a sua indignação. A repulsa pelo amor adúltero leva-a a assumir a palavra (096d-097a), assim como a insistência de Felício a forçar a defrontar-se verbalmente com ele (097c).

Entre o pranto inicial e a rejeição definitiva de Felício, decorreu o tempo de uma aprendizagem: postos à prova os firmes propósitos de virtude, no confronto com a Beata e no repúdio sucessivo dos galãs, o saber primeiro de Cismena, produto de experiência alheia, altera-se. Consolida-se por interiorização, emprestando consistência à personagem, fazendo dela uma heróina de personalidade inconfundível. A rejeição dos três pretendentes comprova-o – e a de Felício mais do que nenhuma. Inicialmente produto de congénita desconfiança relativamente ao sexo oposto, transforma-se, depois de ouvidas as palavras dos amadores, em conhecimento seguro da natureza do amor que lhe devotam ou pretendem obter, e também do carácter de cada um deles. O tipo do amador conhece variantes individualizadas que os nomes motivados indiciam e as falas permitem diferenciar:

– Dário Ledo, amante ridículo e pretensioso, lembra o Escudeiro de *Farelos* pela miscigenação do discurso amoroso, que arreda a linguagem do amor

cortês, com expressões de cariz popular inadequadas à situação – *pois que farei eu coitado \ de mi que ando atagantado \ por vós morenica la preta \ e vós mana sem cuidado?* (096b); *Senhora vou-me a perder \ dou-me ò demo que me leve* (097b) – e pela sua condição de músico. Personifica a alegria e com ela pretende conquistar o amor de Cismena.

. Trago-lhe aqui mil gaiteiros 096c
lampas cada sam João
carreiras no meu ruão
folias de tanoeiros
em calças e em jubão.
e alvoradas de cravo
e canela se vem à mão

É o único pretendente a quem Cismena não dirige a palavra – o que diz do seu papel de menor relevo.

– Crasto Liberal, velho amoroso e afectado de achaques vários, que um seu criado Parvo revelará (097a-b), tenta comprar o amor da jovem com prendas e promessas de riqueza, mostrando assim a sua *liberal condição* (097a). Caracteriza-o a generosidade patente no apelido: propondo-se *dar quanto tiver* (097b) para conquistar Cismena, evoca o Velho da Horta, arruinado por amor da Moça (que, como Cismena, o alerta sarcástica e cruelmente para a incompatibilidade entre velhice e condição namorada); são idênticas as expressões que utiliza para encarecer a amada – *minha vida e meu espelho* (096d) – e idêntica é a afirmação de que o amor o remoçou. O próprio Parvo desempenha, num e noutro auto, papel semelhante: criado e mensageiro, lembra ao velho a doença e a vizinhança da morte.

– Felício, o mais infeliz dos amantes, tem nome motivado por antífrase. Traz consigo lamentações e tristeza e entra a falar sozinho.

. Que direi a mi de mi 095d
porque quanto a mi digo
falo com o mor imigo
que eu nunca conheci
tanto mal tenho comigo.
a ninguém nam me descubro
e a mi nam sei que diga
descobre-me minha fadiga
quantos secretos encubro
e nam sei que via siga.

Amador dividido e discreto, segundo as regras do código cortês, sustenta um discurso narcísico, centrado em si próprio e na sua dor, que a rima interna dos dois primeiros versos e a aliteração que a prolonga sublinham. A primeira fala deixa prever o fim que o vitima. Assim as seguintes, glosa do vilancete

entoado pelas lavrandeiras – e o próprio vilancete, cuja função é preludiar e pressagiar o seu fracasso e a morte que o espera (cf. Asensio: 166). Repudiado por Cismena, decide o suicídio por amor, seguindo modelo literário castelhano: Leriano, herói da novela sentimental *Cárcel de Amor – pois assi me mandais ir \ vou-me a terra despovoada \ sem mais comer nem dormir \ até que veja partir \ minha alma desesperada* (097c). Prelúdio do suicídio é a poesia em eco, género lírico medieval com raízes nas *Metamorfoses* de Ovídio e cultivado, entre outros, por Encina, que também lhe conferiu função teatral em *Plácida y Victoriano*.

Em *Rubena*, o diálogo em eco, amostra de virtuosismo retórico-estilístico de Vicente, encena, de forma exemplar, uma situação convencional da lírica cortês: a do amador dividido e alienado, que não sabe parte de si. Presente desde as primeiras palavras de Felício, que revelam conflito e desorientação (lembrando antigas cançoneiris de Bernardim e Sá de Miranda: *Antre mim mesmo e mim e Comigo me desavim*), a alienação do amador atinge aqui o seu acume pelo não reconhecimento da própria voz: a cisão interior leva à perda do ponto de referência e ao desconhecimento.

Felício . *Ai que todo me tresanda
esse ai porque parece
que quem me fala padece
e anda nesta demanda.* 098b

Eco . *Anda.*

Felício . *Anda? é pera haver dó
como das almas danadas
cuidei que estas tristes fadas
foram dadas a mim só.*

Felício não entende que é consigo que fala, que o seu diálogo é antes monólogo de um homem tão centrado na própria dor que não chega também a entender (porque não aceita) o que Eco lhe propõe.

Felício . *Ando qual nunca foi tal
ó voz pois que me respondes
e de mi assi t'escondes
que farei a tanto mal?* 097d

Eco . *Al.*

Felício . *Al nam quero al nam sei
ó voz de meu triste grito
pois que sabes meu espirito
hás medo que morrerei?* 098a

Eco . *Hei.*

Firme na sua decisão de morrer de amores, o amante rejeitado vai contudo tomando consciência cada vez mais nítida do fim que o aguarda – e nesse

processo de progressiva tomada de consciência, as palavras de Eco desempenham papel fundamental (cf. Albuquerque: 40). Ansiando pela morte, parece procurar nela o reencontro consigo próprio, a unidade perdida. Qual Narciso afogando-se nas águas e unindo-se à sua imagem, busca a voz que lhe responde, em derradeira tentativa de recuperar a unidade perdida: *Sento-me estar nam sei onde \ vejo-me só acabar \ por isso quero ir buscar \ esta voz que me responde* (098b). O monólogo-diálogo culmina efectivamente com a sua morte. Desempenhando papel fundamental na acção, ao proporcionar ao Príncipe de Síria a revelação do seu amor por Cismena e permitindo o casamento, este último longo monólogo do auto tem paralelo naquele que o abre: acompanha e verbaliza uma morte (sacrificial?) que permite o final feliz, a prossecução do ciclo vital interrompido. Esse paralelismo é tanto mais visível quanto ambos os monólogos pertencem a personagens que representam dois tipos de amor opostos: o amor ilícito e o amor de sequeiro (099b), ambos conducentes à morte e ambos rejeitados por Cismena. Do primeiro conhece as consequências que a história de Rubena lhe ensinou. Daí que o rejeite por duas vezes: expulsando a Beata e repelindo Crasto Liberal. Do segundo, rejeitado antes de levado ao extremo, intui a natureza narcísica e egocêntrica, o comprazimento e a insistência doentia na dor, que as palavras de Felício lhe revelaram. Por isso, ao tomar conhecimento da morte do galante pelo pajem que o servia, responde: *Pois morreu em seu ofício \ que culpa lhe temos nós?* (099a). A crueldade da jovem é aparente. Cismena sabe que foi Felício quem escolheu o caminho – e, sobretudo, sabe também que o seu destino não poderia ter sido outro: a cegueira e a obstinação o levaram à morte. Assim, quando aceita a proposta de casamento do Príncipe encoberto, Cismena estabelece o contraste entre o amor narcísico e autodestrutivo do pretendente morto e aquele que o falso pajem acaba de lhe oferecer:

*. Este amor é verdadeiro
isto si si que me praz
e nam amor de sequeiro
que enfim por derradeiro
quanto faz tanto desfaz.*

099b

A sua anuência às instâncias do Príncipe funda-se na certeza de que a verdade desse amor reside, não tanto na promessa de casamento que o coroa, como naquilo que a ela conduz: o reconhecimento inequívoco da sua virtude como valor maior por parte do homem que a ama. Com efeito, de todos os pretendentes, o Príncipe parece ser o único a aperceber-se do valor exacto que essa virtude representa. Os outros, demasiado preocupados em agradar e em comprar o amor de Cismena (seja à custa de danças e cantares, promessas de futuras riquezas ou lamentações capazes de suscitar a piedade), nem sequer parecem saber quem é a mulher que cortejam. Centrados nos modos de conseguir o amor pretendido, não têm olhos para a verdadeira Cismena e

não atinam com o caminho que os conduziria até ela. Só o Príncipe tem a lucidez (ou o amor) suficiente para, alheando-se momentaneamente da sua dor de namorado repellido, penetrar a essência da mulher amada e proferir a frase que os irmana: *más alta dice Platón \ es la virtud que el estado* (099b). A situação em que a sentença se aplica parece não ser a usual: o que se diz dos príncipes encobertos, que tentam fazer-se amar pelo que valem e não pela sua nobre condição, ajusta-se aqui a Cismena – mais do que ao próprio Príncipe de Síria, que denunciara, momentos antes, à mulher amada, a sua verdadeira identidade. Efectivamente, ao rejeitar o Príncipe em nome da virtude, depois de saber quem ele é, Cismena vem lembrar que o valor humano individual está acima de tudo, exigindo amar e ser amada de acordo com padrões diferentes dos consagrados no modelo cortês e cavaleiresco.

*. Senhor eu nisto me fundo
dou-lhe que sejas alteza
nam darei minha limpeza
ao maior rei do mundo
nem por nenhũa riqueza.*

Esta declaração de integridade vale a Cismena o reconhecimento de que se crê merecedora. Um tal reconhecimento, por seu turno, torna o Príncipe digno do amor de uma mulher cujos valores e comportamento parecem reger-se por modelos próximos ou identificáveis com os do Renascimento e Humanismo. Acabando por se conformar com eles, o Príncipe manifesta, de modo quase hiperbólico, consciência plena da nobreza espiritual da mulher amada e propõe-lhe casamento. Estamos a um passo do feliz desenlace.

*. Oh que sobra de firmeza
bien merece
vuestra gran bondad nobleza
pues del todo os guarnece
la soberana grandeza.
quiero que seáis princesa
en Siria y esposa mía
por que acabe en alegría
la fuerte ventura vuesa
y el mal que me dolía*

*más alta dice Platón
es la virtud que el estado
y a ésta es obligado
el mundo de dalle el don
y el cetro más honrado.
dadme la mano señora
por mi esposa y laureola*

*pues que sois merecedora
pera ser emperadora
cuánta más princesa sola.*

Nestas palavras se exalta o valor da pessoa humana: afirmando-o força passível de transformar um destino infeliz em ditosa ventura, afirma-se simultaneamente uma crença risonha (e inusitada em Vicente) na natureza dos homens, capazes de mudar a vida pelas suas acções meritórias. O alcance deste desenlace de comédia parece assim ir além da subversão ou questionamento das convenções cavaleirescas e cortesias, também presentes em *Duardos* (cf. Almeida: 24), para se volver afirmação de uma esperança que o próprio género terá imposto ao autor. Mais: a história de Cismena vem talvez contrariar a ideia largamente difundida de que o teatro de Gil Vicente não logrou *desprender-se inteiramente dos moldes medievais em que nasceu para alcançar o realismo moderno, inaugurado na Renascença, que situa dentro dos homens a própria mola dos acontecimentos, dispensando toda a interferência dos factores transcendentais* (Saraiva 1955: 265). É certo que em *Rubena* intervêm ainda diabos e fadas. Mas nenhuma dessas entidades fabulosas chega verdadeiramente a interferir nas decisões de Cismena, cuja conduta obedece a ensinamentos colhidos na sua própria vivência e na da mãe. A história desta heroína, construída sobre o valor da experiência e do mérito humano individuais, faz de *Rubena* exemplo feliz de comédia renascentista, onde a substituição do modelo cavaleiresco e cortês por outro mais conforme ao século de quinhentos se insinua.

Referências

Irene Truninger de ALBUQUERQUE

- 1986 «A propósito da cena do eco na comédia de Rubena de Gil Vicente»
Revista de Faculdade de Letras 5
Lisboa

Isabel ALMEIDA

- 1991 *Duardos. Vicente*
Lisboa: Quimera

Francisco de ANDRADA

- 1613 *Crónica do muito alto e poderoso rei destes reinos de Portugal dom João o terceiro deste nome*
Lisboa: Jorge Rodriguez

Eugenio ASENSIO

- 1957 *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*
1970 segunda edição
Madrid: Gredos

Anselmo Braamcamp FREIRE

- 1919 *Vida e obras de Gil Vicente «trovador, mestre da balança»*
1944 segunda edição
Lisboa: Ocidente

M. Margarida de Miranda Barbosa C. de GOUVEIA

- 1971 *A tragicomédia de Dom Duardos. Génese, tema e estrutura do auto vicentino*
Coimbra

Thomas R. HART

- 1969 «The dramatic unity of Gil Vicente's *Comédia de Rubena*»
Bulletin of hispanic studies 46
Liverpool

Osório MATEUS

- 1988 *Devisa. Vicente*
Lisboa: Quimera

Margarida Vieira MENDES

- 1988 *Maria Parda. Vicente*
Lisboa: Quimera

I. S. RÉVAH

- 1951 «La *comédia* dans l'oeuvre de Gil Vicente»
Bulletin d'histoire du théâtre portugais 2.1
1975 *Études Portugaises*
Paris: Gulbenkian

António José SARAIVA

- 1942 *Gil Vicente e o fim do teatro medieval*
Lisboa

- 1955 «Gil Vicente, reflexo da crise»
História da cultura em Portugal 2
Lisboa: Jornal do Fôro

Giuseppe TAVANI

- 1965 *Gil Vicente. Comédia de Rubena*
Roma: Edizioni dell'Ateneo

Carolina Michaëlis de VASCONCELOS

- 1922 *Notas Vicentinas 4. Cultura intelectual e nobreza literária*
1949 *Notas Vicentinas*
Lisboa: Ocidente