



*Título:* Teatro Português do Século XVI — I  
Teatro Profano — Tomo II

*Edição:* Imprensa Nacional-Casa da Moeda

*Concepção gráfica:* UED/INCM

*Revisão do texto:* Paula Lobo

*Tiragem:* 500 exemplares

*Data de impressão:* Março de 2010

*ISBN:* 978-972-27-1723-6

*Depósito legal:* 260 010/07

Edição preparada no Centro de Estudos de Teatro da Universidade de Lisboa, dirigida por José Camões, com Helena Reis Silva, Isabel Pinto e Lurdes Patrício (decorrente do projecto POCTI/ELT/33464/2000 da Fundação para a Ciência e a Tecnologia), no âmbito do protocolo entre o Centro de Estudos de Teatro e a Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

## INTRODUÇÃO

Reúnem-se neste segundo volume de *Teatro Português do Século XVI* cinco textos de autor(es) desconhecido(s). A colecção é bastante ecléctica e abrange textos de dimensão variada, desde o longo *Auto dos Sátiros* até à breve (metade dos versos do anterior) *Farsa Penada*, tendo sido o critério que presidiu a esta reunião o de dar a conhecer os textos menos editados ao longo dos séculos. De facto, destes cinco aqui disponibilizados, três deles conhecem agora a sua primeira edição comercial moderna, o *Auto das Capelas*, o *Auto de Dom Fernando* e a *Farsa Penada*, se bem que tenham já sido estudados e o seu texto fixado em trabalhos académicos de circulação restrita, depois de os fac-símiles dos folhetos quinhentistas terem sido divulgados por Carolina Michaëlis de Vasconcelos. Os outros dois foram editados em publicações periódicas de pequenas tiragens, já fora de mercado, o *Auto dos Sátiros* em 1950 e o *Auto dos Enanos* em 1995 (vd. «Bibliografia»).

Os suportes impressos dos textos que chegaram até nós são folhetos que seguem o paradigma tipográfico estabelecido para a edição de teatro no século XVI: uma cabeça com o título, uma série de figuras identificadas (ou não), rubrica com enumeração de personagens. Não apresentam nenhuma gravura que não se encontre noutros impressos, dificultando assim a atribuição a um impressor. No entanto, pode ser significativo o facto de a gravura que no *Auto de Dom Fernando* representa António Pacheco (noutros impressos associada a escudeiros galantes ou fidalgos) apresentar o pé adiantado intacto, como acontece noutros três impressos conhecidos, o do *Auto dos Sátiros*, o do *Auto dos Enanos* e o da *Prática dos Compadres*, permitindo estabelecer uma prioridade cronológica em relação à impressão de *Farsa*

*Penada, Bela Menina, Auto de Florença, Auto dos Dous Ladrões, Auto das Regateiras, Auto das Capelas, Auto de Dom André, Auto de Dom Luís e dos Turcos*, em cujos impressos a figura apresenta o pé mutilado. A matriz manteve-se em uso, mutilada, até ao século XVII, como um dos folhetos do *Auto das Padeiras* deixa ver, servindo a um tempo a história da tipografia e a história do teatro.

À semelhança do que acontece com o *Auto do Caseiro de Alvalade*, o *Auto de Guiomar do Porto*, o *Auto dos Escrivães do Pelourinho* e o *Auto do Escudeiro Surdo*, publicados no primeiro volume desta série de *Teatro Português do Século XVI*, o ambiente em que as acções se desenrolam é urbano e a temática abordada é a das venturas e desventuras amorosas de um qualquer par casadoiro, propondo resultados muito diversos: desde a ascensão social através do casamento que se atinge no *Auto de Dom Fernando* até à quase tragédia de cariz bucólico apresentada pela *Farsa Penada*.

Todos falam da actualidade do tempo em que foram compostos. Mesmo quando as narrativas parecem apontar para uma dimensão espaço-temporal fora da realidade — como no *Auto dos Sátiros* e na *Farsa Penada*, com a encenação de mundos fictícios, como o da novela de cavalaria e o dos milagres pagãos, e a personificação de alegorias e figuras mitológicas —, as referências são as da «história contemporânea». O tempo presente da primeira representação encontra-se invariavelmente referido no decurso das acções, ainda que só em pequenas alusões ao quotidiano de Quinhentos, como no *Auto dos Enanos*, «Pardeos irei \ per essas Índias de longo» (vv. 916-917), convocando pessoas reais como os alcaides de Lisboa no *Auto das Capelas*, ou o possível funcionário da rainha no *Auto dos Sátiros*, que, inclusivamente, se podem encontrar entre o público.

O mesmo acontece com as menções espaciais em que se reconhecem lugares-comuns dos espectadores. As histórias contadas decorrem em espaços muito variados, que vão desde as ruas de Lisboa até às quintas de recreio suburbanas e aos jardins murados, privados. A corografia e a toponímia convocadas são conhecidas do público, construindo uma deixis familiar e inquestionável que refere Lisboa, Alfama, Ribeira, a freguesia da Madanela, o Torrão, etc., num procedimento muito comum no teatro do século XVI que traz o espaço geográfico de representação para o discurso teatral.

Os textos aqui reunidos dão conta de uma variedade desses espaços de representação que extravasam a capital do reino e os lugares da corte, sendo por vezes identificados, como as freguesias que hoje pertencem ao concelho de Vila Franca de Xira, no *Auto dos Sátiros*, e a vila do Torrão, na *Farsa Penada*. Outras vezes, como no caso do *Auto de Dom Fernando*, a localização não é tão linear, podendo ser sintomático o facto de não haver menção de espaço reconhecível, ficando apenas uma suspeita de que a primeira representação parece ter ocorrido fora de Lisboa <sup>1</sup>.

A par destas incursões pontuais na realidade, o discurso da(s) figura(s) do(s) Representador(es) abunda em marcas de actualidade explícitas. É nele que normalmente o espaço de representação se define nos versos, quando o público é directamente interpelado pela personagem, num apelo de cumplicidade que, por vezes, conforma uma *captatio benevolentiae*, chegando mesmo a ultrapassá-la ao pedir solidariedade com o autor contra os previsíveis ataques de críticos maldizentes, de que são eco o Representador do *Auto dos Enanos* e a Ventura do *Auto dos Sátiros* <sup>2</sup>. O recurso a esta figura que vem apresentar o auto junto do público — em prólogos que não se relacionam diegeticamente com a matéria que apresentam e podem muito bem ser fruto de circunstâncias variadas, ganhando uma certa autonomia, como, aliás, será apanágio das suas sucessoras loas da comédia espanhola — é familiar desde, pelo menos, o teatro de Gil Vicente, que o veste com roupagens muito variadas, indo de graves licenciados até rústicos pastores, passando por figuras mitológicas e alegóricas. Nestes cinco autos, apenas o *Auto das Capelas* o não apresenta, ou, pelo menos, não ficou impresso testemunho da sua actuação. Os outros exibem um moço d'esporas (*Auto de Dom Fernando*), um triste pastor castelhano (*Farsa Penada*), uma fi-

---

<sup>1</sup> Se a fala do Representador aponta claramente para fora do reino, o auto propriamente dito menciona uma única vez um espaço toponímico, Alfama, que pode integrar uma expressão lexicalizada.

<sup>2</sup> O mesmo tema é lançado no Prólogo do *Auto del Rei Seleuco*, de Camões, na cantiga final do *Auto do Nascimento de São João e Visitação de Santa Isabel*, de Fernão Mendes, na fala do Cidadão do *Auto de Sam Vicente*, de Afonso Álvares, e na Representação do *Auto dos Dous Irmãos*, de António Prestes.

gura alegórica/mitológica, a Ventura (*Auto dos Sátiros*) e um Representador simplesmente assim designado, sem outra figuração expressa nas letras do impresso (*Auto dos Enanos*). Com excepção deste último, e ponho a hipótese de não terem sido impressos todos os seus versos, os Representadores, com maior ou menor acuidade, terminam a sua intervenção com a declaração do assunto do auto que vai seguir-se, nomeando ou não as figuras que nele entrarão. Por vezes, razões de produção de cómico levam a que o programa não seja cumprido, como no caso da *Farsa Penada* (não descartando a possibilidade de também a este impresso faltarem versos) e do *Auto de Dom Fernando*, que, aliás, se valem do mesmo recurso cómico de os Representadores se apresentarem tão desmemoriados que só no momento da sua saída de cena ou da conclusão do seu número se lembram do que ali tinham ido fazer <sup>3</sup>.

As figuras que apresentam são os chamados tipos teatrais já estabelecidos na tradição: pais, mães, filhas, tios, sobrinhos, escudeiros e fidalgos namorados, moços criados, pretos e brancos, moças criadas, castelhanos fanfarrões, a que se juntam algumas individualidades assalariadas e funcionários adiministrativos, não faltando as figuras das mitologias clássica e cristã. No entanto, vai havendo espaço para pequenas inovações exóticas, como os anões, ou os sátiros, ou até a sábia. E a inovação pode chegar a estender-se a figuras já conhecidas, como o escudeiro namorado da *Farsa Penada*, fazendo-o destoar dos outros do seu género pela sinceridade com que vive a sua pena, visível, igualmente, na relação que se cria entre amo e criado, isenta dos elementos cómicos que caracterizam estas dependências. Aliás, o excesso penal é tão grande que dá nome irónico à peça.

Se as figuras são conhecidas, é previsível que as situações que criem também o sejam. E na verdade a maior parte das acções desenvolvidas nestes autos parecem ser retomadas de um património teatral sólido, valendo pelo modo novo. Por exemplo, é comum a vários textos de teatro do século XVI o despique amoroso entre português e castelhano, sobretudo ridicularizando a

---

<sup>3</sup> O lance encontra-se também em Gil Vicente (*Auto Pastoril Português*) e no *Auto do Escudeiro Surdo*, de um anónimo autor quinhentista.

figura deste último ao atribuir-lhe traços de fanfarronice, patentes nos afins do Castelhana deste *Auto dos Enanos* (Juan de Zamora do *Auto da Índia*, de Gil Vicente, o Castelhana do *Auto da Donzela da Torre*, de Gil Vicente da Torre, Juan de Ávila do *Auto de Dom Fernando*). Nalguns autos, esta inimizade adquire contornos nacionalistas e transfere-se para essa dimensão, abandonando a estrita concorrência amorosa. No *Auto dos Sátiros*, começa-se por enfatizar a inferioridade castelhana em termos arquitectónicos e artísticos, assumida por um seu natural, «No es Castilla capaz \ de aposientos desta suerte» (vv. 215-216), para terminar numa declaração de incompatibilidade, pois «castelão co português \ nam fazem bom cerapez, \ falam-se por antredentes \ com os corações ao revés» (vv. 1912-1915). A verdade é que a tradição vingou e a representação teatral da superioridade portuguesa no confronto adquiriu dimensão proverbial. Em Janeiro de 1665, emoldurada pelas escaramuças finais da Guerra da Independência, o *Mercúrio Português* escrevia sobre o carácter naturalmente invencível dos portugueses: «Estilo tão próprio nos portugueses que os poetas, obrigados pela regra de Aristóteles a imitarem o natural, sempre que em comédias introduziram portugueses e castelhanos representaram os primeiros menosprezando a estes» (f. 157v)<sup>4</sup>.

Em todos estes cinco autos se recorre à língua castelhana em modos paradigmáticos do bilinguismo teatral na tradição de Gil Vicente, que vão desde a utilização esporádica no *Auto das Capelas* — em citação de texto originalmente composto naquela língua, romances velhos e cantigas — até ao emprego realista da língua, com efeito de coerência dramática, por personagens daquela nacionalidade, como no *Auto dos Sátiros*, no *Auto de Dom Fernando* e no *Auto dos Enanos*, se bem que neste último em

---

<sup>4</sup> A afirmação da inferioridade de Castela em relação a Portugal é feita em tom depreciativo no *Auto da Donzela da Torre* — «prometo-vos desde agora \ que eu vos leve daqui fora \ a outra terra melhor», «Isso é já castelhania \ mais é o roído que as nozes», «Respondiome esas porfias: \ que vuestras castellanias \ no estimaba en su zapato» —, de Gil Vicente da Torre, e no *Auto da Festa* — «É a mais ruim relé \ esta gente de Castela» —, e no *Triunfo do Inverno* — «porque quem quiser fingir \ na castelhana linguagem \ achará quanto pedir» —, de Gil Vicente.

nenhum momento se diga que os anões são espanhóis, ao contrário do que acontece com o fidalgo aragonês que rapta a donzela, designado simplesmente como Castelhana. Na *Farsa Penada*, é a língua do Pastor representante, não havendo nenhuma razão diegética para o seu uso, sendo possível que a escolha linguística tenha tido origem no modelo (Juan del Encina) que aparentemente terá sido seguido.

O próprio uso da língua de Castela pode acentuar o cómico das desavenças entre portugueses e espanhóis, ao provocar situações de desentendimento ou interpretação errónea de determinada afirmação por via da paronímia ou homonímia ou da tentativa desajeitada de portugueses rústicos tentarem falar uma língua estrangeira, quer seja no castelhano do *Auto dos Sátiros*, quer seja no italiano do *Auto dos Enanos*, com recurso a uma sintaxe simplificada, atitude extensível à fala de negro imitada por personagem branca, a despropósito, no *Auto das Capelas* (vv. 661-665).

Quanto ao português falado pelas diversas personagens, verifica-se, como na maior parte do teatro do século XVI, a utilização constante de formas paremiológicas, muitas delas não atestadas ainda em refraneiros ou livros de provérbios, e de léxico que continua arredado dos dicionários, cuja ocorrência em textos de autores diferentes deixa manifesta a certeza de que não se trata de um uso idiossincrático de determinado autor<sup>5</sup>.

O carácter documental destes autos não se esgota, contudo, em aspectos linguísticos. Através deles podem recuperar-se, por um lado, peças da história da literatura oral, por exemplo, quando testemunham a circulação de textos cuja existência é, por enquanto, abonada somente em glosas que deles perduraram, como o Romance «malferido Durandarte \ se sale de la batalla» do *Auto dos Enanos* (vv. 9-10), por outro, podem identificar-se fragmentos que ajudam a compor uma história das práticas teatrais do século XVI.

Três destes autos, *Capelas*, *Dom Fernando* e *Sátiros*, fornecem elementos relevantes do fazer teatral, uma vez que os ingredientes do espectáculo de teatro acabam por ser referidos

---

<sup>5</sup> A título de exemplo, vd. nota às expressões «viu viu» do *Auto das Capelas* (v. 1005) e «zomba zombando» do *Auto de Dom Fernando* (v. 1017).

pelas figuras que os desempenham e as rubricas contêm informação sobre os modos dos espectáculos.

Ao falar da boa qualidade do auto, o Representador do *Auto de Dom Fernando* afirma que «deve de ser pera ouvir» (v. 76), usando o verbo «ouvir», como muitas vezes acontece quando se refere a recepção do teatro, por eventual contiguidade da indicação de coisa notável que a língua fixa («cousa muito pera ouvir»); no *Auto dos Sátiros*, a entrada de uma figura é acompanhada do alvitre «Ouçamos esta fermosa» (v. 325). O costume de apresentar teatro em casas particulares parece estar disseminado e ser prática corrente. Para além de o *Auto dos Sátiros* se instituir enquanto representação do fenómeno, também o *Auto das Capelas* o refere como integrando o quotidiano lisboeta de Lopo d'Azevedo que «Foi a casa do Leão \ ver o auto dum d'Alfama», assim como o *Auto de Dom Fernando* alude à sua representação pela boca de Abreu, quando dá por terminada a sua participação no espectáculo «e baste o gosto que demos \ hoje aqui neste serão». As didascálias revelam-se fontes importantes para a arqueologia dos espectáculos ao fixarem memórias da representação nas instruções destinadas a actores ao mesmo tempo que cumprem a sua função indicadora de acção de personagens. E é esta simbiose entre actor e personagem que se instala como sujeito dos verbos expressos nas rubricas que pode colocar algumas dificuldades na leitura hoje. Paradigmático é o caso do verbo «fingir», que se refere sempre ao actor e nunca à personagem que «na verdade» realiza a acção «fingida», circunstância bem patente na rubrica entre os vv. 1177-1178 do *Auto das Capelas*: «Vem Almina e finge dizer um recado à orelha à Mãe». A locução adverbial «como que» sugere uma cumplicidade com o público que se espera que reconheça o jogo proposto, implícito na acção que a rubrica explicita no mesmo *Auto das Capelas*, entre os vv. 168-169: «Vão-se e entra o Vilão lendo por um livro, como que aprende pera clérigo», esclarecendo efeitos pretendidos no *Auto de Dom Fernando*, entre os vv. 1691-1692: «Entra a Velha, mãe da moça, com ãa candeia na mão como que vem de noite», ou no *Auto dos Enanos*, entre os vv. 676-677: «Aqui entra Gil Vaz e Marçal como que vem pelo ar». O *Auto dos Sátiros*, ao representar representação, é pródigo no léxico específico do campo semântico teatral, quer nas rubricas indicadoras de figurinos, entre os vv. 104-105: «Entra a Ventura vestida a modo de ninfa», quer nos próprios

versos dos escudeiros que assistem à representação: «Mas como vem elegante» (v. 169), que, para além do espectáculo, apreciam a construção literária da obra, com juízos nem sempre coincidentes: «LUÍS DE SÁ: Eu nunca vi tal entrada \ nem representar tão galante. \ PERO D'ABREU: Que prática tam delicada \ e tam nova e desusada» (vv. 165-168), «PERO D'ABREU: O estilo está divino \ é mui discreto e polido \ que eu nam perdi dele o tino» (vv. 172-174), «MORDOMO: O que se bem representa \ traz mesmo o gosto de si, \ que no trovar com primor \ acho-lhe pouca bondade» (vv. 309-312), «LUÍS DE SÁ: Vai a obra até aqui tal \ que nam pode ser melhor» (vv. 530-531), mas de todos os modos mais benévolos do que os expressos por Lopo d'Azevedo no *Auto das Capelas* a propósito de um «auto enfadonho» de que foi espectador e o deixou doente: «Ora parvos evidentes \ que tal auto urdem e tecem \ e o vão fazer antre gentes \ mereciam que lhes dessem \ [...] \ Mataram-me, venho morto \ venho com dor de cabeça» (vv. 347-356).

Pode dizer-se que, para além da maior ou menor qualidade intrínseca de cada um dos textos apresentados, todos eles contribuem de modo produtivo para uma releitura das poucas histórias do teatro em Portugal que desde Teófilo Braga se têm vindo a contentar com a adopção da terminologia «Escola vicentina».

## AUTO DAS CAPELAS

O título do auto é tomado de um episódio em que Antónia Velez, jovem namorada por dois galantes que a disputam, manifesta a sua escolha colocando na cabeça do eleito a grinalda (capela) que traz na sua. O motivo é inspirado, como já notou Eugénio Asensio<sup>6</sup>, na primeira das *Treze Questões de Amor de Filocolo*, do livro de Boccaccio (1339), traduzido em Espanha em 1546 com o título *Laberinto de Amores*. Como noutros autos do teatro quinhentista<sup>7</sup>, é o facto de o episódio conter elementos

---

<sup>6</sup> «El teatro de António Prestes. Notas de lectura», in *Bulletin d'histoire du Théâtre Portugais*, tome v-1, Lisboa, 1954, pp. 89-145. Rep. em *Estudios Portugueses*, Paris, Gulbenkian, 1974, pp. 349-385.

<sup>7</sup> O mesmo fenómeno se dá com o *Auto dos Cantarinhos*, de António Prestes, cujo título remete para um pequeno quadro incrustado numa acção

## ÍNDICE

Introdução, por JOSÉ CAMÕES .....	7
--------------------------------------	---

### *AUTOS*

AUTO DAS CAPELAS .....	43
AUTO DE DOM FERNANDO .....	99
AUTO DOS ENANOS .....	163
FARSA PENADA .....	207
AUTO DOS SÁTIROS .....	237

\*

<i>Glossário</i> .....	315
<i>Bibliografia</i> .....	335

Acabou de imprimir-se  
em Março de dois mil e dez.

---

Edição n.º 1016027

---

[www.incm.pt](http://www.incm.pt)  
[comercial@incm.pt](mailto:comercial@incm.pt)  
E-mail Brasil: [livraria.camoes@incm.com.br](mailto:livraria.camoes@incm.com.br)