

Título: Teatro Português do Século XVI — I
Teatro Profano — Tomo III

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: 978-972-27-1724-3

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

Completa-se com este volume III do *Teatro Português do Século XVI* a publicação dos textos de teatro profano de autor desconhecido. À semelhança do que acontece com os dois volumes anteriores, os textos aqui reunidos são de índole diversa, abrangendo temáticas variadas, desde o retrato de costumes urbanos do *Auto de Dom André* até à crítica socioeconómica, que se vale da alegoria, no *Auto das Padeiras*. Entre eles, ficam três casos de amor protagonizados por representantes de distintos espaços sociais: a nobreza italiana do *Duque de Florença*, a nobreza ibérica de *Dom Luís e dos Turcos*, a burguesia nortenha de *Vicente Anes Joeira*.

As personagens que os habitam definem-se em diversos registos quer linguísticos quer cénicos. Assim, encontramos casos de bilinguismo já bem tipificado na primeira metade do século XVI, quer se trate do bilinguismo «realista» de D. Luís, no auto do mesmo nome, que se expressa com igual competência em português e em castelhano, quer se trate de casos de bilinguismo inábil com produção de efeito de cómico, como o de Afonso Gonçalo do *Auto de Vicente Anes Joeira*, e casos de biliguismo verosimilmente aprendido, como o de Lop'Eanes no *Auto de Dom Luís e dos Turcos*. Para além da convenção pragmática que atribui ao castelhano o estatuto de língua estrangeira, qualquer que ela seja, adivinha-se a tentativa de deixar claro o estabelecimento de um código que permita reconhecer a fala de mouro, sobretudo de matriz castelhana — que remonta, pelo menos, à moura Tais das *Cortes de Júpiter*, de Gil Vicente — no cativo Mahometo do *Auto do Duque de Florença*, e a fala de negro do médico do *Auto de Vicente Anes Joeira*, essa de matriz portuguesa, conforme à

sua nacionalização¹. Também o português se encontra convencionalizado em diferentes níveis de língua, padronizando fórmulas de pragas e de maldições, especialmente nas personagens femininas, que, entre outros fenómenos, recuperam formas verbais arcaicas (com terminação em *-ade*) para determinado grupo social, sobretudo o das comadres e regateiras, e formas lexicais (*decho, nego, sicais, samicas*) e morfológicas (*fago, figi, sé, sejo, trager*) desusadas, para personagens rústicas. Para além destas particularidades, estes autos contribuem igualmente de modo profícuo para o estudo quer da tradição paremiológica portuguesa, ao fornecerem exemplos abundantes de provérbios, adágios, ditos e sentenças, quer das formas paraliterárias da oralidade, como pragas, pulhas e ápodos.

A vida quotidiana reflecte-se no teatro aqui apresentado em mais do que um modo. Por um lado, as personagens, em que se contam, inclusivamente, cativos, quer mouros, no *Auto do Duque de Florença*, quer cristãos, no *Auto de Dom Luís e dos Turcos*, espelhando realidades conhecidas do público em tempos de confrontos e resgates, são importadas do mundo real — e mesmo as alegóricas, do *Auto das Padeiras*, se encontram figuradas nos tipos do dia-a-dia; por outro lado, esse mundo organiza-se numa geografia familiar ao público português do século XVI: o território nacional, Espanha, Itália, Turquia, o Mar. O *Auto de Dom Luís e dos Turcos* e o *Auto do Duque de Florença* representam até mais do que um país, com uma parte da história começada em Espanha, ou Itália, que vem a concluir-se em Portugal; episódio representado neste último auto e somente prometido no primeiro. Aliás, a alusão a várias peripécias decorridas no estrangeiro que vêm a encontrar um final feliz em Portugal é comum a variadíssimos autos quinhentistas, como o *Auto de Dom Florisbel*, o *Auto dos Enanos* e o *Auto dos Sátiros* (na peça encaixada), o *Auto da Donzela da Torre*, de Gil Vicente da Torre, e até no *Filodemo*, de Camões.

É, pois, um teatro de costumes que põe em cena inquietações sociais em modos que conjugam habilmente entretenimento

¹ Fenómeno idêntico pode ter estado na origem da adopção de uma matriz portuguesa na fala do mouro Ale do *Auto de Santiago*, de Afonso Álvares.

e intervenção denunciadora, feito para um público detentor de hábitos teatrais, que se sabe conhecedor da arte.

Em Portugal é escassa a preceptiva teatral quinhentista (está ainda por reunir numa colectânea a parca produção dessa matéria) e os textos de teatro podem revelar-se fontes directas para o estudo de preceitos teatrais, sobretudo aqueles que explicitamente referem normas e modos de fazer. É o caso do *Auto de Vicente Anes Joeira*, que, no diálogo entre os escudeiros, deixa entrever na actividade criadora de Pero Camões, poeta de rimas e autos, um desalento face às condições da produção teatral: «Pois que culpa tenho eu \ se eu figuras não acho?» (Vv. 525-526.)² A edição integral dos textos de teatro quinhentista permite comparações, descoberta de afinidades, entre si e entre os de autor conhecido, reconhecimento de práticas discursivas estabelecidas no código teatral, e da própria organização formal dos textos como, por exemplo, o recurso à prosa, sobretudo no enunciado de cartas. Assim o evidenciam o *Auto do Caseiro de Alvalade* (entre os vv. 575-576), o *Auto das Capelas* (entre os vv. 417-418), o *Auto de Filodemo*, de Luís de Camões (ff. 152d-277b), a *Prática dos Compadres* (f. 5), de António Ribeiro Chiado, e o *Auto de Vicente Anes Joeira*, aqui publicado (entre os vv. 1023-1024). É de notar que neste auto a carta é inclusivamente anunciada na rubrica inicial como uma espécie de extra que valoriza o auto. Jorge Ferreira de Vasconcelos, por exemplo, usa o ingrediente nas suas três comédias. Uma mecânica idêntica parece ter sido utilizada no *Auto das Regateiras*, de António Ribeiro Chiado, que faz a «Representação» do auto em forma de carta, eventualmente para melhor percepção por parte do público. Lembro que Gil Vicente usa a prosa em mais do que uma ocasião, com um propósito um pouco semelhante: na apresentação dos argumentos da *Floresta d'Enganos* («y por ir más declarado \ será em prosa el argumento») e do *Auto da Lusitânia* («E pera claro cimento \ e

² Para além dos autos que recorrem ao mecanismo do «teatro no teatro» (*Auto da Lusitânia*, de Gil Vicente, *Auto del Rei Seleuco*, de Luís de Camões, *Auto da Natural Invenção*, de António Ribeiro Chiado, *Auto dos Sátiros* e *Auto da Geração Humana*, de autores anónimos), o assunto encontra-se também na «Representação» do *Auto dos Dous Irmãos*, de António Prestes, no *Auto das Capelas*, de autor anónimo (vv. 321-356), entre outros.

a obra nam ser escura \ direi em prosa o argumento»). Noutros autos, a prosa surge de um modo um pouco mais abrupto, sem aparentemente haver mudança de enunciação. No *Auto dos Sátiros*, estranhamente, a prosa (entre os vv. 1538-1539) antecede uma carta em verso. No *Auto do Físico*, de Jerónimo Ribeiro, é em prosa uma cena inteira entre três personagens (f. 107c), num «número» destacável numa outra cena (f. 11b) num processo de alternância semelhante ao utilizado por Camões no *Filodemo* e por António Prestes na «Representação» do *Auto dos Dous Irmãos*. Nesse mesmo auto, surge ainda, com efeitos realistas (entre os vv. 635-636), quando o criado finge ler por um livro de cavalaria, escrito, naturalmente, em prosa.

AUTO DE DOM ANDRÉ

O *Auto de Dom André* é o texto de autor anónimo de teatro quinhentista mais editado. Conta com pelos menos duas edições antigas, uma do século XVI e outra do século XVII, e três edições modernas (vd. «Bibliografia»). A curiosidade pode ter sido despertada pelo facto de nalguns repertórios bibliográficos o auto andar atribuído a um Gil Vicente, se não ao autor das cortes de D. Manuel e de D. João III, a um dos seus descendentes, juntamente com o *Auto de Dom Luís e dos Turcos* (vd. adiante, p. 13) e o *Auto da Donzela da Torre*, de Gil Vicente da Torre. No que diz respeito ao *Auto de Dom André*, a atribuição encontra-se registada no índice do volume factício em que está encadernado o impresso da edição de 1625 na Biblioteca Nacional de Portugal e escrita a lápis no final do folheto. A esta circunstância pode juntar-se a censura de que foi alvo no índice expurgatório de 1624.

A história que o auto conta desenrola-se na cidade. Eventualmente na margem sul do rio Tejo — quase final no auto o Vilão apelida o filho de «parvo d'Amora» e logo na primeira cena se refere como lugar a pouca distância o Tojal, embora o nome possa ser comum e não um topónimo; no lugar de Amora (Seixal) há uma Rua do Tojal. A entrada em cena do Ratinho é feita com um monólogo que descreve um percurso que vai dos arrabaldes ao centro urbano, que há-de ter um porto que permita o embarque para a quinta de recreio, como se deduz da última estrofe (vv. 1551 e 1554): «[...] o mais fique pera o mar. \ [...] \ ir-nos-emos embarcar.»

À semelhança do que acontece com tantos outros autos portugueses do século XVI, também neste *Auto de Dom André*, a realidade do tempo e o espaço da representação se imiscuem no texto representado pela referência a pessoas concretas que exercem actividades públicas, reconhecidas pelos espectadores, entre os quais se podem, até, encontrar, no tempo da primeira representação. É o caso do barão (de Alvito) (v. 1186), de André Soares (v. 297), seu escrivão da Fazenda, do alcaide Carrança (v. 857) e, eventualmente, da imperatriz Isabel de Portugal (v. 1021), que dataria o auto de antes de 1539, data da sua morte.

D. André — fidalgo — e a sua mulher procuram contratar uma ama de criação; e contam com o Veador para lhes trazer a casa a mulher de um lavrador que «lá junto do Tojal \ mora logo derredor». Chega o casal de vilões, rústicos e quezilentos, mas também honestos e sagazes, e os fidalgos que pretendiam uma ama acabam por contratar também o marido, porque este se recusa a separar-se da mulher com medo de que apareça «algum rascão \ que se namorasse dela». Adiante vê-los-emos orgulhosos nos seus fatos novos, de boa fazenda, e a receber, em casa dos patrões, um filho saudoso que os vem visitar. Paralelamente a esta intriga, narra-se a história amorosa de D. Belícia, donzela órfã a cargo da irmã e do cunhado, D. André, em cuja casa vive. A jovem encontra-se apaixonada por um Belchior de Lemos, mas este amor não é do agrado de D. André. É mais um caso de amores juvenis contrariados, se bem que aqui não haja razão aparente para os tutores impedirem o namoro de D. Belícia. O pretendente recorre à tipificada serenata nocturna, com músicos realmente profissionais (é o que pode deixar entrever o tratamento pelos nomes próprios que por vezes não se encontram em versos, só nas rubricas, como Anrique Leitão) habituados a frequentar meios palacianos, de que a zombaria é apanágio, e exibindo cultura clássica capaz de concorrer com o chorrilho exagerado de classicismo debitado por D. Belchior, na corte que faz a D. Belícia (vv. 959-989).

A par da história da família fidalga, vão-se encenando igualmente histórias de famílias rústicas. A primeira dá-se numa cena repetida em vários autos, portanto convencional, do aldeão que entra na cidade à procura de um parente chegado, tio, irmão, filho, etc., podendo denotar a crescente emigração do campo para a cidade. No teatro, é normalmente associado a este número o efeito cómico de se acertar logo com a casa que se procura. Este

Auto de Dom André não escapa à regra e o reencontro entre Valadares, o pajem de D. André — criado melancólico da sua vida de sujeição — e o seu irmão Bertolameu, um Ratinho, verborreico e espadachim, que fugiu da terra por causa de uma briga e que na cidade deseja «ganhar \ e como tevesse um vestido \ logo à hora me tornar» serve, como nos outros autos, para se pôr a vida em dia. Decide Valadares que também ele deverá servir em casa de D. André, e logo o tímido Ratinho recém-vestido em pajem, afeito aos costumes urbanos, aprende a tanger viola e a arte do galanteio, fazendo trovas à criada Hilária, revelando, a partir do v. 770, a eloquência amorosa típica de quem sempre viveu em paços. A esta valorização da aprendizagem fácil contrapõe-se o monólogo do Pajem, a única nota destoante do louvor da vida urbana. Insere-se num discurso intelectual de desilusão da vida do paço (neste caso de algum fidalgo, não necessariamente do rei) que vai tomando forma na primeira metade do século xvi de que há exemplos variados no teatro quinhentista, por exemplo no anónimo *Auto das Capelas* e na *Prática de Oito Feguras*, de António Ribeiro Chiado, que culminará com a *Comédia Aulegrafia*, de Jorge Ferreira de Vasconcelos.

A aprendizagem dos modos urbanos não se esgota nestas personagens. O casal de amos que vem criar o filho dos fidalgos será, também ele, educado na vida cidadina dos protocolos de saudação (saberão usar formas de tratamento), de posturas (saberão quando sentar-se e quando ficar de pé, saberão andar com *donaire*), de gestos (saberão quando desbarretar-se e quando cobrir a cabeça) e de trajos (saberão usar tecidos nobres e novas peças de vestuário). Como no caso do Ratinho, também com os vilões a aprendizagem se faz com celeridade. Tão rapidamente o Vilão assimila as novas maneiras que se vê logo capaz de as transmitir ao filho, numa «lição» que faz lembrar idênticos procedimentos na *Romagem dos Agravados*, de Gil Vicente. São, pois, abundantes as situações que ao longo do auto apelam a uma urbanização dos modos, talvez com alguma distância crítica, ou, pelo menos, irónica, sobretudo quando se trata da utilização da língua como traço distintivo de classe, visível, sobretudo, nos ensaios que o Vilão tenta com a mulher (vv. 434-503) e com o filho (vv. 1466-1505), no comentário que a Senhora faz dos seus modos: «Vós falais por mais figuras \ que o profeta Jeremias» (vv. 550-551) e no «desentendimento» no seu diálogo com o Fidalgo (vv. 555-574).

Com a sua família nuclear e uma pléiade de tipos rurais que na cidade buscam refúgio, educação e prosperidade — mudança de classe social, portanto — o *Auto de Dom André* parece constituir-se elogio da vida urbana e da vida conjugal.

AUTO DE DOM LUÍS E DOS TURCOS

Faria e Sousa no *Comentario ao 3.º Livro dos Sonetos de Camões*, Soneto 31, p. 338, anota: «Pero el [Auto de D. Luis] es de Gil Vicente el moço, hijo de Gil Vicente, el que escribio tantos Autos. [...] Cansó este moço tanto a su padre por ver que le vencia de ingenio... que le hizo desterrar para la India, donde murió.» Mais tarde, Barbosa Machado, na Biblioteca Lusitana, atribui o auto *D. Luiz de los Turcos* a esse hipotético filho do famoso Gil Vicente.

A historieta fez tradição, e em 1749 o padre João Baptista de Castro escrevia no seu *Mapa de Portugal*: «Luis Vicente filho do memorável Gil Vicente compoz a Comedia dos *Cativos* com tanta felicidade, que conhecendo seu pai a vantagem, que lhe fazia o filho, lembrou-se menos do amor de pai que da emulação de author, e assim o fez embarcar para a India, onde morreo»³.

A partir daqui instalou-se na história da literatura e na história do teatro em Portugal uma verdadeira caça ao autor. A propósito do *Auto da Donzela da Torre*, Teófilo Braga (1898: 223-231) dedica uma secção a Gil Vicente de Almeida. Para o historiador, o facto de um nome comportar o segmento «Gil Vicente» é inequívoco de parentesco com o autor da corte de D. Manuel e de D. João III. Transcreve uma nota que encontra no Ms. n.º 306 da Colecção Pombalina (Biblioteca Nacional): «*Gil Vicente de Almeida*, filho do mesmo Luiz Vicente de Castro, em frente. *Compoz hũs Autos, que vendem os Cegos*, e viveu em Matacães...», remetendo para Sanches Baena que desenvolveu «estas poucas linhas», resumindo o que o genealogista apurara (p. 224). Na

³ Cito pela 2.ª edição, corrigida e aumentada, Lisboa, Oficina de Luís Francisco Ameno, 1763, II, p. 320. No Códice CXII d/1-11 da Biblioteca Pública de Évora a notícia pode ler-se no fólio 183 com ligeiras variantes.

p. 227 não vê inconveniente em atribuir-lhe o *Auto de D. Luiz de los Turcos*, que reporta como perdido, apoiando-se no reconhecimento internacional de um poeta, Gil Vicente el Mozo, que Mayans, no prólogo que faz da sua edição de *El Pastor de Filida*, de Gálvez de Montalvo (Valência, 1792), dá como enamorado de uma Clara.

Quando lhe chegou às mãos o impresso de *Dom Luís e dos Turcos* guardado na Biblioteca Nacional de Espanha, e o fez publicar, Carolina Michaëlis de Vasconcelos conseguiu, ou tentou, desfazer o equívoco no que respeita à autoria deste texto, estabelecendo-o definitivamente como anónimo. Considera-o, juntamente com o *Auto de Dom André*, um dos melhores dos dezanove que reproduz em fac-símile.

D. Luís, fidalgo português, encontra-se enamorado de D. Clara, donzela castelhana destinada pelo pai ao casamento com um outro fidalgo, seu conterrâneo. Firme na resolução de com ela se unir, D. Luís, ajudado por criados seus e da casa de D. Clara, e por um soldado a quem confia o seu intento, prepara e executa o rapto da sua amada. A fuga faz-se por mar numa nau comandada por um patrão italiano. Uma tempestade desvia-os da rota e fá-los naufragar na costa turca, onde de imediato serão feitos cativos dos turcos que os levam para o palácio do Almançor, onde o soberano vive com o filho. A intriga amorosa conhece novos obstáculos. Quer o Turco Velho quer o Príncipe, seu filho, se enamoram de D. Clara. De modo a poderem conservar a vida, D. Luís e D. Clara ocultam o amor que os une e fingem ser irmãos. A par desta peripécia romanesca assiste-se a uma espécie de contraponto cómico protagonizado pelos subalternos, quer cristãos quer mouros, em que os rústicos procuram entender o linguajar dos estrangeiros (os turcos que os capturaram, e o patrão da nau — referido como bretão, mas que fala italiano). A condição de cativos impele-os a todos a tentarem nova fuga. A arquitectura do estratagema é da responsabilidade de D. Luís que, fazendo-se passar por irmão de D. Clara, e apercebendo-se dos sentimentos que pai e filho nutrem por ela, irá tirar partido dessa rivalidade amorosa, levando o Príncipe a cometer patricídio sob a promessa falsa de alcançar o amor de D. Clara, na esperança de mais tarde o convencerem a converter-se ao cristianismo e os acompanhar à Europa, onde, como recompensa, lhe será dada a mão de D. Flágia, irmã de D. Clara.

ÍNDICE

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

AUTOS

AUTO DE DOM ANDRÉ	31
AUTO DE DOM LUÍS E DOS TURCOS	95
AUTO DO DUQUE DE FLORENÇA	149
AUTO DAS PADEIRAS	209
AUTO DE VICENTE ANES JOEIRA	247

*

<i>Glossário</i>	287
<i>Bibliografia</i>	309

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

Edição n.º 1016028

www.incm.pt
comercial@incm.pt
E-mail Brasil: livraria.camoes@incm.com.br