

2 O Teatro do Século XVI

Em Portugal, na Idade Média, havia apenas algumas simples representações litúrgicas, ou seja, aquele teatro esboçado que se representava na liturgia das grandes festas do calendário católico: o Natal, a Páscoa e a festa de *Corpus Christi*.

Não há textos de um teatro medieval da mesma importância dos que ostentavam outros países da Europa, sobretudo a França e a Inglaterra. Os textos das representações litúrgicas iniciais eram simples e curtos, e, retirados dos textos Sagrados das festas, desse modo, as encenações eram muito rudimentares.

A catedral medieval é uma *Bíblia* em imagens; a arte medieval é fundamentalmente simbólica e, através dela, é que os fiéis vão sendo iniciados nos símbolos sagrados, pois que eles, nessa época, ainda eram pouco habilitados ao pensamento abstrato.¹

Nessa época, os fiéis, em quase sua totalidade, eram analfabetos, e tinham pouco poder de abstração, por isso, a liturgia encenada também era uma forma de instrução religiosa, assim como os deslumbrantes vitrais, as imagens que decoravam as paredes internas, ogivas e capitéis das magníficas catedrais.

Depois das manifestações litúrgicas, o que poderíamos considerar como representação teatral é o chamado arremedilho; que era uma representação rudimentar em que a declamação e a mímica se combinavam para tornar mais atraente a fábula contada pelos jograis ao seu auditório que tinha como espectadores aldeões e camponeses que se reuniam em praça pública por ocasião de festas populares ou de cerimônias religiosas em ou nos castelos dos nobres e nas cortes dos reis.

Apesar de não haver textos dessas representações teatrais, acredita-se que elas existiram devido a algumas provas ou documentos. Em Portugal, há um documento com data de 1193 referente à concessão de umas terras como pagamento de um arremedilho feito.

¹ MENEGAZ, R. *O Teatro de Camões: uma convergência*. 1998. 195f. Tese (Doutorado)- Letras Vernáculas, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. 1998.p. 18. (Inédita)

Trata-se de um documento relativo à doação de umas terras, no lugar de Canelas, que o rei D. Sancho I fez a dois jograis, Bonamis e Acompaniado, em paga de um “arremedilho”, que estes haviam representado na sua corte. Constituiria assim este a célula-mãe do teatro português.²

Além das manifestações litúrgicas e do arremedilho, havia os momos, que foram muito importantes nos cem anos que precederam à aparição de Gil Vicente. Os momos³ eram divertimentos cortesões, encenados por ocasião de festividades e que “extraíam os seus temas das novelas de cavalaria, cujos episódios e personagens teatralmente transpunham mediante uma acção mimada, dançada e eventualmente recitada”.⁴ Os momos não são um gênero especificamente português; havia os franceses, os venezianos e os castelhanos. As representações dos momos na corte lusitana durante todo o século XV e nos primórdios do século XVI foram esplendorosas e magníficas. Acredita-se que eles foram oriundos do século XIV: na crónica de D. João I, Fernão Lopes descreve os “vários e luzidos jogos” festejados em 1387, no banquete nupcial do rei João I, o “*da Boa Memória*”.

Dentre os mais famosos estão: os ordenados pelo infante D. Henrique por ocasião das festividades da Epifania (1414); “os que abrilhantaram o banquete dos esponsais da infanta D. Isabel de Portugal com o duque de Borgonha” (1429), e os relacionados com as celebrações do “casamento da infanta D. Leonor com o imperador da Alemanha, Frederico III” (1451), e do matrimônio do “infante D. Afonso com a princesa D. Isabel de Castela (1490) e os de 1500 representados no dia de Natal”.⁵ De quase todos há relatos minuciosos, não somente relativos à descrição dos episódios, mas também o texto.

A leitura desses documentos é reveladora: os momos eram, inequivocamente, manifestações de natureza dramática em que o aproveitamento dos símbolos próprios das novelas de cavalaria servia os desígnios da política régia de expansão e conquista, exaltando-a. Já nos momos de 1429 os fidalgos que neles participavam diziam ser “cavaleiros ou gentil-homens de nome estranho e que vinham de estranhas e longínguas terras em busca de aventuras”; e não era impunemente que Garcia de Resende comparava os momos de 1490 às “fábulas de Amadis e

² REBELLO, L. Francisco. *História do Teatro Português*. p. 18.

³ A palavra *momo* designa, indiferentemente, a própria representação, as personagens que nela participam e os trajes e máscaras que envergam. V. REBELLO, L. Francisco. *História do Teatro Português*. p. 23.

⁴ *Ibid.*, p.23.

⁵ REBELLO, loc. cit..

Esplandião”. E nos momos de Natal de 1500 uma das personagens, dirigindo-se aos monarcas expressamente aludia aos “reynos non nombrados, / occultos, nunca falados, / desde el cabo de oriente”, e às “yslas y tesoros/ encubiertos” que aqueles haviam submetido ao seu domínio.⁶

Aos poucos essas representações foram se tornando mais complexas e mais detalhadas. Os curtos diálogos (em latim) das comemorações sacras do nascimento e da ressurreição de Jesus acabaram se destacando das funções litúrgicas. E assim vão surgindo os requintados cenários de carpintaria. Com toda essa evolução, o interior das igrejas já não comporta os espetáculos, que ganham espaço no adro, e, depois, na praça. Concomitantemente, o texto litúrgico, vai sofrendo muitas alterações tornando-se também profano.

Desse teatro, primeiramente litúrgico e depois profano, que se desenvolveu fora do espaço canônico, não restou nenhum texto em Portugal, o que traz dúvidas de sua existência. Porém, há uma constituição do bispado de Coimbra, publicada em 1521, onde se autoriza o empréstimo de “vestiduras sagradas, e cousas da Igreja para as representações que se fazem nas procissões solenes como as de Corpus Christi e outros actos semelhantes que se fazem em louvor de Deus”.⁷ Além disso, em 1436, D. Duarte censura e proíbe os jogos e as apresentações litúrgicas aos que deixavam de orar para fazer tais representações na igreja, isso, vem provar que elas realmente existiram.

Além dessa repreensão do rei D. Duarte,

encontram-se nas constituições decretadas do arcebispo de Braga, D. Luís Pires, no sínodo da Catedral do Porto em 1477, reiteraões à proibição de jogos no coro das igrejas na festa do Natal, sendo permitidas somente boas e devotas representações como a do Presépio e dos Reis Magos ou outras da mesma natureza.⁸

Em meio a todas essas manifestações, surge o teatro de Gil Vicente. Acredita-se que o *Monólogo do Vaqueiro*, escrito especialmente para celebrar o nascimento de D. João III, seja a primeira apresentação teatral em Portugal. Gil Vicente irrompe na câmara da rainha parida e a representa. “A cena tem todos os ingredientes épicos que podem marcar na história um ato inaugural que se realiza

⁶ REBELLO, 1967, p.24,25

⁷ Ibid., p. 21

⁸ XIV Constituição do sínodo celebrado no Porto em 1477 pelo arcebispo D. Luís Pires (Biblioteca Pública de Braga). Cf. PICCHIO, Luciana Stegagno. *História do teatro Português*, 1969, p. 28 - 352.

em condições surpreendentes. Daí sua permanência como história verdadeira da origem do teatro em Portugal.”⁹

Gil Vicente é considerado o primeiro e o melhor de sua época, talvez, por isso, tenha sido chamado de ‘pai do teatro português’.

Gil Vicente fez com que o teatro português passasse directamente da infância à maioridade. Ele foi, na verdade, como disse Menéndez Pelayo, ‘a figura mais importante dos primitivos dramaturgos peninsulares – e não teve quem o excedesse na Europa do seu tempo.’¹⁰

Seu teatro não é tido como o melhor apenas por ter sido o primeiro em Portugal, mas, porque foi o “melhor entre seus pares; ele tem qualidades intrínsecas que não se perdem com o tempo, porque tocam de perto valores humanos universais e intemporais.”¹¹

O teatro de Gil Vicente não é um teatro de caracteres, mas sim de tipos sociais, representativos de classes, de profissões. É alegórico e simbólico como toda a arte medieval e conservou dois traços muito nítidos do teatro medieval, que são: a religiosidade e a sátira. Ele era leal a seu rei e fiel à doutrina da igreja, mas, castigava os vícios e desacertos da mesma, e ainda ironizava o mau comportamento de seus ministros e representantes. Sua sátira também era mordaz contra os que, ao invés de distribuir a justiça, em nome do rei, eram corruptos e subornáveis.

Na obra Vicentina, o realismo mais estreme vizinha com a mais solta fantasia e com o mais refinado simbolismo; semelhantemente, de auto para auto, e com frequência dentro do mesmo auto, acotovelavam-se personagens irreais (mitológicas, alegóricas, lendárias) e personagens directamente arrancadas à vida real, contemporânea ou revoluta. Sucedem-se assim, uns após os outros, como num caleidoscópio, deuses pagãos e santos da cristandade, heróis de cavalaria e figuras bíblicas, anjos e diabos, os elementos e as forças da natureza, as estações do ano e as virtudes teológicas – e toda uma vasta, tumultuosa galeria, preñe de autenticidade, estuante de vida, em que se misturam frades dissolutos e fidalgos arruinados, médicos charlatães e juízes venais, ingénuos pastores da serra e astuciosos camponeses, moças casaduras e princesas enamoradas, ciganas que lêem a sina e alcoviteiras a cujos préstimos por igual recorrem o clero, a nobreza e a burguesia: “a nossa Comédia Humana”, como muito bem lhe chamou Vitorino

⁹ MENEGAZ, 1998, p.15.

¹⁰ REBELLO, 1967, p.35.

¹¹ Ibid., p.23.

Nemésio, ‘a maior obra de imaginação de que Portugal se gaba e em que ficou retratado à entrada dos tempos modernos¹²’. (grifo nosso)

A obra de Gil Vicente é um marco não só no teatro português, mas, no teatro mundial. Ele passa a ser o modelo teatral e a partir dele surgem outras peças com suas características, portanto, de boa qualidade.

Entre 1502 e 1536, Gil Vicente escreveu e representou na corte, nas igrejas e mosteiros, cerca de 50 autos, sendo a maior parte deles reunida por seus filhos Luís e Paula Vicente numa compilação editada em 1562 e reeditada 24 anos depois, com várias modificações impostas pela censura inquisitorial.

A *Copilação* compartimenta a obra de Gil Vicente em:

- a) Obras de devoção – textos de teatro religioso;
- b) Comédias;
- c) Tragicomédias;
- d) Farsas;
- e) Obras miúdas.

Segundo Menegaz, essa classificação é imprópria porque Gil Vicente nunca teria usado termos como *tragicomédia*, que teria sido empregado por Luís Vicente; tem-se muita dúvida de que tenha empregado *comédia*, termo que pertence à nomenclatura do teatro clássico, onde se opõe a *tragédia*. Provavelmente o termo válido e usado pelo autor para designar todas as suas peças foi *auto*, que se aplica à quase totalidade das peças teatrais de arte popular e tradicional.¹³

Além disso, a adoção desta classificação, não quer dizer que as obras incluídas em cada grupo apresentem uma perfeita homogeneidade entre si. Por exemplo, entre as comédias, para esta dissertação cabe distinguir as que se inspiram no espírito e temas dos romances de cavalaria (*Rubena*, *Dom Duardos*, *Amadis*, e *O Viúvo*, representadas entre 1521 e 1524).

¹² REBELLO, L. Francisco. *História do Teatro Português*, p. 33. apud VICENTE, Gil. Floresta de Enganos, 1941, p.14

¹³ MENEGAZ, 1998, p. 24.

Gil Vicente é concomitantemente, o último dramaturgo medieval e o primeiro dramaturgo moderno. Talvez o enfoque mais importante da sua obra seja essa dualidade.

Todo teatro português do século XVI está ligado em suas origens ao teatro de Gil Vicente.

2.1 Contemporâneos de Gil Vicente

Muitos autores desenvolveram também um teatro de caráter popular cuja característica ainda hoje é apreciada, e o cerne é o mestre Gil Vicente.

Apresentaremos alguns deles e um pouco de suas obras.

António Ribeiro Chiado nasceu em data desconhecida nos arredores de Évora, e morreu em Lisboa, no ano de 1591. É uma das figuras mais curiosas e interessantes de Portugal de Quinhentos. Professou-se Franciscano, e nunca mais deixou o hábito, mesmo quando quebrou os votos, tendo uma vida desregrada, aventureira, plena de contrastes morais e espirituais.

Em Lisboa escreveu seus autos, “um dos quais teve honras da corte, padeceu o cárcere e gozou os prazeres da fama – e em Lisboa o temos, feito estátua, chocarreiro e trapalhão, risonho, boêmio, de mão estendida a dizer graças, sentado num banco, vendo Lisboa passar”.¹⁴

Mesmo sendo de origem humilde, adquiriu fama de douto entre os contemporâneos. Foi homenageado e citado por Camões, no auto de *El Rei Seleuco*, por Jorge Ferreira de Vasconcellos na sua comédia *Aulegrafia*, por Afonso Álvares, entre outros.

De acordo com Cruz, “a fama de Chiado talvez hoje se justificasse mais nas facetas de boêmio e poeta repentista, do que propriamente na faceta de dramaturgo”.¹⁵

Segundo Luciana Picchio ele vivia em tabernas lisboetas, era cínico e libertino. Poderia ser considerado uma “espécie de jogral do século XVI, havia de pôr toda a sua cultura ao serviço do escárnio, enchendo com o seu estro poético e as suas experiências lingüísticas peças destinadas a um público de bairro”.¹⁶

De sua produção Chiado nos legou também alguns textos menores, de tipo aforístico, e cinco textos teatrais: a *Prática de Oito figuras*, o *Auto das Regateiras*, a *Prática dos Compadres*, o *Auto da Natural Invenção* e *Auto de Gonçalo Chambão*, que se perdeu.

¹⁴ CRUZ, Duarte Ivo, *Introdução à História do Teatro Português*, 1983, p. 47.

¹⁵ *Ibid.*, p. 48.

¹⁶ PICCHIO, Stegagno Luciana. *História do teatro Português*, 1969. p. 99.

O termo “prática”, bem mais genérico do que “auto”, define programaticamente a natureza destas obras: não se deve procurar nelas a intriga ou acção, que predominava em alguns textos vicentinos, mas sim, e sobretudo, a caracterização temperamental e linguística das personagens, tão estilizadas que chegam a despojar-se do nome próprio para ficarem a Velha, a Negra, a Comadre, o Dono da Casa, etc., genêricamente.¹⁷

As peças de Chiado além “da riqueza poética e da tipologia popular aludida, revelam ainda grande acuidade psicológica, e mesmo certa cultura humanística e razoável curiosidade histórica”.¹⁸

Em suas “*Práticas*”, Chiado menciona alguns fatos históricos: por exemplo, na *Prática de Oito Figuras*, ele faz referência ao desaire do Imperador Carlos V num arrojado ataque a Argel, e ao posterior casamento do filho do Imperador com a infanta D. Maria, filha de D. João III.

O *Auto das Regateiras*, ele tem outro foco, reconstitui a baixa classe média lisboeta do século XVI. É uma cena dessa classe, onde se trata de um casamento, arranjado pelos pais dos noivos e celebrado com palavras de presente, mas, os tipos são bem característicos, e os ditos “graciosíssimos expressos por modismos e locuções de viva poesia.”¹⁹ É evidente a influência de Gil Vicente na introdução dos modismos e provérbios da peça. Mas, a língua de Chiado é muito simples e predominantemente popular, com recurso a provérbios e expressões feitas, nem sempre de fácil compreensão para nós. Um dos aspectos mais interessantes da linguagem teatral de Chiado é o uso daquilo que se chama de *língua de preto*. Essa estilização da linguagem da população negra de Lisboa já ocorre no *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*, num esboço teatral em que figuram um clérigo e sua negra, que ele acusa de ter bebido ou entornado seu vinho. Chiado faz excelente uso dessa linguagem na personagem Luzia, do *Auto das Regateiras*, e no *Negro comprador*, da *Prática d’Oito Figuras*.

A *Prática dos Compadres* é também apreciada a partir de suas personagens, o que realça o valor da peça e desvenda a acuidade psicológica de Chiado.

O *Auto da Natural Invenção* é considerado o mais importante de sua obra e o mais interessante para a História do teatro português. Foi representado na corte

¹⁷ PICCHIO, 1969, p. 99.

¹⁸ CRUZ, 1983, p. 48.

¹⁹ BRAGA, Teófilo. Gil Vicente e o Desenvolvimento do Teatro em Portugal, Livraria Chardron, Porto, 1898, *apud* CRUZ, Duarte Ivo. *Introdução à História do Teatro Português*, p. 49.

de D. João III entre 1545 e 1557. Seu tema é a representação de um auto, na casa de um fidalgo.

Reproduz a representação de um auto quinhentista, e mostra-nos a galeria pitoresca dos cômicos _ o autor, o “representador”, os diversos elementos da companhia. A seu lado o dono da casa, os convidados, e uma série de intervenientes, tipos populares e fidalgos, que por vezes nem sabemos se pertencem ao auto de Chiado, se à companhia que representa... O *Auto da Natural Invenção*, como o de *El-Rei Seleuco*, escreveram Cleonice Berardinelli e Ronaldo Menegaz, apresenta um auto (B) dentro de outro (A), mas enquanto Camões nos dá uma trama unida em que os fios se entrecruzam necessários e coerentes, o Chiado vai, ao sabor de sua *Natural Invenção*, traçando os fios e deixando-lhes as pontas soltas, tecendo tiradas desconexas, apenas ligadas entre si.

Assim é: mas, a frescura de tal *Invenção*, o ritmo alegre do jogo cênico, a referida acuidade psicológica, a graça e o valor documental da sociedade e do espetáculo quinhentista, dão a este *auto* um valor que é do seu tempo – e é de hoje.²⁰

Chiado foi um representante muito importante no teatro, ele lançou mão da genialidade de Gil e inovou o teatro com sua perspicácia psicológica.

²⁰ CRUZ, 1983, p. 50.

2.2 António Prestes

António Prestes, contemporâneo de Chiado, também é um “discípulo” de Gil Vicente, e, como tal, desenvolveu a tendência moralística e didascália do mestre, além da forma do auto popular de um único ato, onde se aglutinam, ao redor da ação principal, episódios alegóricos e moralizantes, distanciando-se do teatro de Gil Vicente por meio da ideologia burguesa que nele transparece.

Sem as habituais rugas conjugais tão comuns no teatro tradicional, as relações domésticas no teatro de Prestes são harmônicas. A mulher se coloca ao lado do homem, como sua parceira, num plano real, sem idealizações nem caricaturas. São encontrados, também, arquétipos do teatro tradicional, como Ratinhos e Escudeiros.²¹

Sua obra é relativamente vasta, compondo-se de sete autos: *Auto da Ave Maria*, *do Procurador*, *do Desembargador*, *dos Dois Irmãos*, *da Ciosa*, *do Mouro Encantado* e *dos Cantarinhos*. Eles foram impressos em edição quinhentista, de 1587, e na mesma coletânea, incluíam-se cinco composições teatrais de autoria diversa: o *Auto do Físico*, de Jerônimo Ribeiro, a *Cena Policiana*, de Henrique Lopes, o *Auto de Rodrigo e Mendo*, de Jorge de Pinto, *Os Anfitriões* e o *Filodemo*, de Luís de Camões.

Os Autos de Prestes são longos, densos e todos com número de versos bem maior do que os autos quinhentistas. Neles também encontramos diversas referências à mitologia e à cultura clássicas.

No seu livro, *Hospital das Letras*, o dramaturgo D. Manuel de Melo admitiu que Prestes se “tivesse ‘avantajado’ ao próprio Gil Vicente. Juízo que, evidentemente ninguém hoje perfilha, mas que justificaria uma atenção mais interessada pela obra do que é, sem dúvida, o mais dotado e original de entre os sucessores do autor das Barcas”.²²

Camões também é um contemporâneo de Gil Vicente e sobre ele, por ser o autor do auto da dissertação, falaremos num capítulo à parte.

²¹ MENEGAZ, 1998, p. 31-39.

²² REBELLO, 1967, p. 43.