

Estudios de literatura medieval en la Península Ibérica



Coordinado por CARLOS ALVAR

cilengua

SAN MILLÁN DE LA COGOLLA
2015

© *Cilengua. Fundación de San Millán de la Cogolla*

© *de los textos: sus autores*

I.S.B.N.: 978-84-943903-1-9

D. L.: LR. 994-2015

IBIC: DSBB 1DSE 1DSP

Impresión: Kadmos

Impreso en España. Printed in Spain

ÍNDICE

El unicornio como animal ejemplar, en cuentos y fábulas medievales	15
BERNARD DARBORD	
A lenda dos Sete Infantes e a historiografia: ancestralidade e tradição	37
MARIA DO ROSÁRIO FERREIRA	
Notas coloccianas sobre Alfonso X y cierta «Elisabetta»	65
ELVIRA FIDALGO	
Las humanidades digitales en el espejo de la literatura medieval: del códice al Epub	95
JOSÉ MANUEL LUCÍA MEGÍAS	
La literatura perdida de Joan Roís de Corella: límites, proceso y resultados de un catálogo	123
JOSEP LLUÍS MARTOS	
Los florilegios latinos confeccionados en territorios hispánicos	147
MARÍA JOSÉ MUÑOZ JIMÉNEZ	
De cómo Don Quijote dejó de ser cuerdo cuando abominó de Amadís y de la andante caballería, con otras razones dignas de ser consideradas	173
JUAN PAREDES	
Amor, amores y concupiscencia en la «Tragedia de Calisto y Melibea» en los albores de la temprana edad moderna	191
JOSEPH T. SNOW	
Nájera, 1367: la caballería entre realidad y literatura	211
ALBERTO VÁRVARO (†)	

El reloj de Calisto y otros relojes de <i>La Celestina</i>	225
ÁLVARO ALONSO	
De Galaor, Floristán y otros caballeros	239
CARLOS ALVAR	
<i>Ajuda</i> y argumentación en el debate <i>Cuidar e Sospirar</i>	257
MARIA HELENA MARQUES ANTUNES	
Traducir y copiar la materia de Job en el siglo xv	267
GEMMA AVENOZA	
Aproximación a un tipo literario a través de su discurso: de Trotaconventos a <i>Celestina</i>	279
ALEJANDRA BARRIO GARCÍA	
El <i>Romance de Fajardo</i> o <i>del juego de ajedrez</i>	289
VICENÇ BELTRAN	
Reflexiones en torno a la transmisión, pervivencia y evolución del mito cidiiano en el <i>heavy metal</i>	303
ALFONSO BOIX JOVANÍ	
Del <i>Bursario</i> de Juan Rodríguez del Padrón a <i>La Celestina</i> . Ovidio, heroínas y cartas	317
MARÍA E. BREVA ISCLA	
Las limitaciones de la fisiognómica: la victoria del sabio (Sócrates e Hipócrates) sobre las inclinaciones naturales	341
JUAN MANUEL CACHO BLECUA	
El final de la <i>Estoria de España</i> de Alfonso X: el reinado de Alfonso VII .	365
MARIANO DE LA CAMPA GUTIÉRREZ	
Primacía del <i>amor ex visu</i> y caducidad del <i>amor ex arte</i> en <i>Primaleón</i>	391
AXAYÁCATL CAMPOS GARCÍA ROJAS	
Poesía religiosa dialogada en el <i>Cancionero general</i>	405
CLAUDIA CANO	
Comedias líricas en la Hispanoamérica colonial. Otro testimonio de la pervivencia y trasmisión de motivos medievales a través del teatro musical. El caso de «Las bodas de enero y mayo»	417
SOFÍA M. CARRIZO RUEDA	

Sabiduría occidental-sabiduría oriental: Sorpresas terminológicas	429
CONSTANCE CARTA	
De la cabalgata a la sopa en vino: trayectoria épica del motivo profético en algunos textos cidianos	439
PÉNÉLOPE CARTELET	
El animal guía en la literatura castellana medieval. Un primer sondeo	463
FILIPPO CONTE	
A linguagem trovadoresca galego-portuguesa na <i>Historia troyana polimétrica</i>	481
CARLA SOFIA DOS SANTOS CORREIA	
Alfonso X el Sabio, el rey astrólogo. Una aproximación a los <i>Libros del saber de astronomía</i>	493
M ^a DEL ROSARIO DELGADO SUÁREZ	
La literatura artúrica en lengua latina: el caso de «De ortu Walwanii nepotis Arturi»	501
MARÍA SILVIA DELPY	
Los consejos aristotélicos en el <i>Libro de Alexandre</i> : liberalidad, magnificencia y magnanimidad	513
MARÍA DÍEZ YÁÑEZ	
Exaltación cruzada y devoción jacobea en el <i>Compendio</i> de Almela	537
LUIS FERNÁNDEZ GALLARDO	
«Noticias del exterior» en las <i>Crónicas</i> del Canciller Ayala	559
JORGE NORBERTO FERRO	
Las artes visuales como fuente en la obra de Gonzalo de Berceo	569
SARAH FINCI	
Narratividad teatral en Feliciano de Silva	577
JUAN PABLO MAURICIO GARCÍA ÁLVAREZ	
Iconotropía y literatura medieval	593
CÉSAR GARCÍA DE LUCAS	
La recepción del legendario medieval en la novela argentina	607
NORA M. GÓMEZ	

Las tres virtudes de santa Oria en clave estructural	623
JAVIER ROBERTO GONZÁLEZ	
Las alusiones carolingias en la búsqueda del Grial y las concepciones cíclicas de los relatos artúricos en prosa	637
SANTIAGO GUTIÉRREZ GARCÍA	
De la ferocidad a la domesticación: funciones del gigante y la bestia en el ámbito cortesano	659
MARÍA GUTIÉRREZ PADILLA	
El <i>Ars moriendi</i> y la caballería en el <i>Tristán de Leonís</i> y el <i>Lisuarte de Grecia</i> de Juan Díaz	673
DANIEL GUTIÉRREZ TRÁPAGA	
Algunas consideraciones sobre la <i>Introducción</i> de Pero Díaz de Toledo a la <i>Esclamación e querella de la governaçión</i> de Gómez Manrique	695
ANA M ^a HUÉLAMO SAN JOSÉ	
Las prudencias en el pensamiento castellano del siglo xv	715
MÉLANIE JECKER	
«El mar hostil» en el <i>Milagro XIX</i> de Berceo y en la Cantiga de Meendinho	731
SOFÍA KANTOR	
La <i>Hystoria de los siete sabios de Roma</i> [Zaragoza: Juan Hurus, ca.1488 y 1491]: un incunable desconocido	755
MARÍA JESÚS LACARRA	
La difesa del proprio lavoro letterario. Diogene Laerzio, Franco Sacchetti e Juan Manuel	773
GAETANO LALOMIA	
El paraíso terrenal según Cristóbal Colón	789
VÍCTOR DE LAMA	
«Ca sin falla en aquella sazón se començaron las justas e las batallas de los cavalleros andantes, que duró luengos tiempos». El inicio del universo artúrico en el <i>Baladro del sabio Merlín</i>	809
ROSALBA LENDO	

Construyendo mundos: la concepción del espacio literario en don Juan Manuel	821
GLADYS LIZABE	
¿Un testimonio perdido de la poesía de Ausiàs March?	835
MARIA MERCÈ LÓPEZ CASAS	
Notas para el estudio de García de Pedraza, poeta de Cancionero	847
LAURA LÓPEZ DRUSETTA	
<i>Adversus deum</i> . Trovadores en la frontera de la <i>Cantiga de amor</i>	861
PILAR LORENZO GRADÍN	
La pregunta prohibida y el silencio impuesto en el <i>Zifar</i> (C400. <i>Speaking tabu</i>)	879
KARLA XIOMARA LUNA MARISCAL	
Prácticas de lectura en la Florencia medieval: Giovanni Boccaccio lee la <i>Commedia</i> en la iglesia de santo Stefano Protomartire	889
SARAH MALFATTI	
La tradición manuscrita de Afonso Anes do Coton (XIII sec.): problemas de atribución	901
SIMONE MARCENARO	
Un testimonio poco conocido de las <i>Coplas que hizo Jorge Manrique a la muerte de su padre</i> : la impresión de Abraham Usque (Ferrara, 1554)	917
MASSIMO MARINI	
Psicología, pragmatismo y motivaciones encubiertas en el universo caballeresco de <i>Palmerín de Olivia</i>	941
JOSÉ JULIO MARTÍN ROMERO	
El <i>Epithalamium</i> de Antonio de Nebrija y la <i>Oratio</i> de Cataldo Parisio Sículo: dos ejemplos de literatura humanística para la infanta Isabel de Castilla	955
RUTH MARTÍNEZ ALCORLO	
Propuesta de estudio y edición de tres poetas del <i>Cancionero de Palacio</i> (SA7): Sarnés, Juan de Padilla y Gonzalo de Torquemada	973
PAULA MARTÍNEZ GARCÍA	

«Contesçió en una aldea de muro bien çercada...» El «Enxiemplo de la raposa que come gallinas en el pueblo», en el <i>Libro de buen amor</i>	987
MARÍA TERESA MIAJA DE LA PEÑA	
La obra de Juan de Mena en los <i>Cancioneros del siglo XV</i> . De los siglos XIX y XX. Recopilación e inerrancia	999
MANUEL MORENO	
Para uma reavalição do cânone da dramaturgia portuguesa no séc. XVI ..	1023
MÁRCIO RICARDO COELHO MUNIZ	
La tradición literaria y el refranero: las primeras colecciones españolas en la Edad Media	1037
ALEXANDRA ODDO	
Paralelismos entre el cuerpo femenino y su entorno urbano en la prosa hebrea y romance del siglo XIII	1051
RACHEL PELED CUARTAS	
Los gozos de Nuestra Señora, del Marqués de Santillana	1061
MIGUEL ÁNGEL PÉREZ PRIEGO	
Medicina y literatura en el <i>Cancionero de Baena</i> : fray Diego de Valencia de León	1073
ISABELLA PROIA	
Matrimonio y tradición en <i>Curial e Güelfa</i> : el peligro de la intertextualidad ..	1091
ROXANA RECIO	
«Pervivencia de la literatura cetrera medieval. Notas sobre el estilo del <i>Libro de cetrería</i> de Luis de Xapata»	1113
IRENE RODRÍGUEZ CACHÓN	
Las <i>imágenes agentes</i> de <i>Celestina</i>	1125
AMARANTA SAGUAR GARCÍA	
Los «viessos» del <i>Conde Lucanor</i> : del manuscrito a la imprenta	1137
DANIELA SANTONOCITO	
Juan Marmolejo y Juan Agraz: proyecto de edición y estudio de su poesía ..	1157
JAVIER TOSAR LÓPEZ	
A verdadeira cruzada de María Pérez «Balteira»	1167
JOAQUIM VENTURA RUIZ	

«Prísolo por la mano, levólo pora'l lecho». Lo sensible en los *Milagros de Nuestra Señora* 1183

ANA ELVIRA VILCHIS BARRERA

Para la edición crítica de la traducción castellana medieval de las *Epistulae morales* de Séneca encargada por Fernán Pérez de Guzmán 1195

ANDREA ZINATO

PARA UMA REAVALIAÇÃO DO CÂNONE DA DRAMATURGIA PORTUGUESA NO SÉC. XVI

MÁRCIO RICARDO COELHO MUNIZ¹
Universidade Federal da Bahia-Brasil

Resumen: Las historias de la literatura y del teatro en Portugal están de acuerdo en que Gil Vicente es el mayor nombre en literatura dramática hasta la fecha. Antonio José Saraiva, en un trabajo crítico clásico sobre el trabajo de Vicente, llega a afirmar que ella es «el único [motivo] por qué nos merecemos [los portugueses] aparecer en la historia del teatro mundial». Si esta apreciación crítica, demasiado categórica, se refiere a más de cinco siglos de teatro portugués, cuando nos centramos exclusivamente en el siglo XVI, cuando Vicente vivió y produjo su vasta obra, la luz de los autos vicentinos eclipsa incluso el teatro humanista de Camões o de Antônio Ferreira. Sin embargo, creo que esta hegemonía empieza a ser relativizada. Definitivamente contribuye a relativizar la visión dogmática de Saraiva la publicación de la obra de los dramaturgos y los textos anónimos del teatro portugués del siglo XVI, realizada por el Centro de Estudios de Teatro de la Universidad de Lisboa, con la coordinación científica del profesor José Camões. Teniendo en cuenta la cantidad y la calidad de estos autores y textos, tengo la intención de discutir y proponer una flexibilización del marco estricto de este punto de vista canónico.

Palabras clave: Dramaturgia portuguesa del siglo XVI, Autos Anónimos, Auto de los Sátiros.

Abstract: The stories of literature and drama in Portugal are agreed as Gil Vicente is the greatest name in dramatic literature to date. Antonio José Saraiva, in critical and classic work about Vicente's works, even states that it is

1. Pesquisador/Bolsista do Conselho Nacional de Pesquisa Científica e Tecnológica (CNPq).

«the only [reason] why we deserve [the Portuguese's] appear in a world theater history». If this critical appreciation, too categorical, refers to more than five centuries of Portuguese theater, when we focus exclusively the sixteenth century, period when Vicente lived and produced his vast work, the light of the Vicente's plays overshadows even the humanist plays of Camões or Antônio Ferreira. However, I think this hegemony begins to be relativized. Definitely contributes to easing the dogmatic view that the publication of the work of playwrights and anonymous texts of Portuguese theater of the sixteenth century, undertaken by the Centre for Theatre Studies, University of Lisbon, with the scientific coordination of Professor José Camões. Given the quantity and quality of these authors and texts, I intend to discuss and propose a relaxation of this strict canonical view.

Keywords: Portuguese Dramaturgy of Sixteenth Century, Anonymous Autos, Auto of the Satyrs.

1.

Quando publicou sua *História do Theatro Portuguez: vida de Gil Vicente e sua Eschola*, em 1870, o dramaturgo, crítico e historiador da literatura Teófilo Braga, embora reconhecendo e afirmando Gil Vicente como o maior nome da dramaturgia em língua portuguesa, a ponto de possibilitar o surgimento do que nomeou de *Escola Vicentina*², propunha, simultaneamente, a necessidade de a História da Literatura reavaliar um conjunto significativo de textos e dramaturgos, conhecidos e anônimos, que, em seu entender, seguindo a trilha de Vicente, teria mantido viva a produção teatral em Portugal e, em alguns casos, fazendo-a

2. O conceito de *escola* desenvolvido por Teófilo Braga é devedor de uma tradição de estudo comparatista que observava os contatos entre obras e autores numa perspectiva evolucionista, hierarquizando em juízos de valor as relações entre autores e fontes – devedor que era da voga cientificista que marcou os estudos comparatistas do XIX. Não pretendo seguir-lhe a teoria e a metodologia, via de regra, limitada à simples identificação da fonte. Ainda que adotando a denominação de *Escola Vicentina*, busco renovar-lhe os sentidos, com o apoio dos novos estudos da Literatura Comparada, investigando em que nível se deu o contato, em que ele contribuiu para a renovação da leitura do autor-fonte, neste caso, Gil Vicente, e, principalmente, analisando as contribuições e os resultados deste contato no conjunto da dramaturgia portuguesa do século XVI. Cf. Teófilo Braga, *História do Theatro Portuguez: vida de Gil Vicente e sua Eschola*. Porto, Imprensa Portuguesa, 1870 [Edição refundida: *História da Literatura Portuguesa. Escola de Gil Vicente*. Porto: Chadron, 1898].

chegar a antigas colônias na América e em África³. Debruçando-se sobre quatro séculos de história do teatro em Portugal – do xvi ao xix –, Braga arrola dezenas de autores e textos que, de forma mais ou menos precária, sobreviveram ao esquecimento e ao descuido cultural. Apoiando-se em manuscritos e impressos conhecidos e sobreviventes daqueles séculos, em índices expurgatórios inquisitoriais, em notícias bio-bibliográficas encontradas em obras de caráter enciclopedista, como a *Bibliotheca Lusitana*, de Barbosa Machado⁴, ou em crônicas e ordenamentos jurídicos e religiosos da época, Teófilo Braga nos legou uma história do teatro português, tendo como orientação a matriz vicentina. Para o século xvi especificamente, indica mais de duas dezenas de autores e próximo de uma centena de textos, autorais e anônimos, como pertencentes à *Escola Vicentina*, embora sobre a grande maioria apresente resumos sintéticos ou forneça breves notícias, assumindo em muitos casos que não chegou a ter acesso aos textos de que trata.

Meio século depois, em 1922, Carolina Michaëlis de Vasconcellos prestou significativa contribuição à proposição de Teófilo Braga publicando seu *Autos Portugueses de Gil Vicente y de la Escuela Vicentina*, em que, para além de textos já conhecidos de Gil Vicente e de outros dramaturgos do século xvi, editou por primeira vez quatro peças, afirmando serem de autoria anônima – *Auto da Bela Menina*, *Auto dos Enanos*, *Auto das Capelas*, *Auto de Vicente Anes Joeira* – encontrados na Biblioteca Nacional de Madrid⁵. Décadas mais tarde, em 1950, Eugenio Asensio descobre e publica um novo título anônimo da dramaturgia quinhentista portuguesa, o *Auto dos Sátiros*⁶, de que falaremos mais à frente. Passadas mais cinco décadas, o professor da Universidade de Lisboa e um dos diretores científicos do Centro de Estudos de Teatro desta universidade, José Camões, apresentou

3. Em seu trabalho de historiografia dramática, Teófilo Braga inclui entre os autores pertencentes à *Escola Vicentina* a obra de Jesuítas que recorreram ao teatro em suas ações missionárias no Brasil, na Índia e na África, como o padre canário-brasileiro José de Anchieta e também os padres Álvaro Lobo, Francisco Vaz e Afonso Henriques.
4. Barbosa Machado, *Bibliotheca Lusitana*. Coimbra, Atlântida, 1965 (Edição fac-similada da edição feita em Lisboa por António Isidoro da Fonseca, em 1741).
5. Estudos recentes aceitam que o *Auto da Bela Menina* é de autoria do dramaturgo quinhentista Sebastião Pires. Embora Teófilo Braga inclua o nome de Sebastião Pires entre os autores da *Escola Vicentina* no século xvi, parece não ter encontrado nenhuma notícia do *Auto da Bela Menina*, a que não se refere. Cf. Carolina Michaëlis de Vasconcelos, *Autos Portugueses de Gil Vicente y de la escuela Vicentina*. Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1922, pp. 5-129. [Edição portuguesa: Autos portugueses de Gil Vicente e da escola vicentina, *Ocidente*, 270, 1960, pp. 510-609].
6. Eugenio Asensio, «Una pieza desconocida del siglo xvi: El 'Auto dos Sátiros'». *Bulletin d'Histoire du Théâtre Portugais*. Tomos 1-2, 1950, pp. 186-194.

tese de doutoramento em que editou e estudou onze textos do teatro quinhentista português, entre eles seis textos que não tinham ainda alcançado uma edição moderna⁷. A partir de 2006, o professor José Camões, com colaboração de outros pesquisadores, iniciou uma série de publicações de obras de dramaturgos do século XVI, em geral nomes ligados ao que Teófilo Braga havia denominado de *Escola Vicentina*, bem como de textos cuja autoria até o presente momento não foi determinada, ou seja, autos anônimos. Dentre os dramaturgos que tiveram seus textos recentemente publicados pelo professor José Camões e sua equipe estão Afonso Álvares (2006), Antônio Prestes (2008), Simão Machado (2009), Anrique Aires Vitória (2011), além de três volumes dedicados à publicação de quinze autos anônimos (2007-2010)⁸.

Passados quase um século e meio desde o estudo inaugurador de Teófilo Braga, podemos dizer que o panorama da história da dramaturgia portuguesa sofreu significativa alteração com a descoberta de um considerável número de textos completamente desconhecidos ou de que só tínhamos, em alguns casos, escassas referências, e com as publicações modernas dos dramaturgos quinhentistas a que nos referimos acima. Todavia, se já é possível contar com edições acessíveis e confiáveis de grande parte do *corpus* teatral que compõe a tradição dramática portuguesa de que tratou Braga, pouquíssimos são, por outro lado, os estudos sobre essa dramaturgia. Referidos em pequenos textos ensaísticos, em textos introdutórios às edições modernas ou brevemente em histórias da literatura ou da dramaturgia portuguesa, a grande maioria daqueles autores e obras não foi alvo de trabalhos de fôlego que lhes revelassem sentidos e valores. Considere-se, por exemplo, os estudos de Alberto Figueira Gomes e Anna Kalewska sobre o dramaturgo madeirense Baltasar Dias⁹, os ensaios de Maria Idalina Resina Rodrigues sobre os autos de Afonso Álvares¹⁰, os trabalhos dos professores espanhóis

7. José Camões, *Editar novamente Onze Textos do Teatro Português do Século XVI*. Tese de Doutoramento-Universidade de Lisboa-Lisboa, 2006, 3 vols. [Ed. em Cd Rom].
8. Todas as edições foram feitas em parceria pelo Centro de Estudos de Teatro da Universidade de Lisboa e pela Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
9. Cf. Alberto Figueira Gomes, *Poesia e dramaturgia populares no séc. XVI*. Lisboa: ICALP, 1983; Anna Kalewska, *Baltasar Dias e as metamorfoses do discurso dramático em Portugal e nas Ilhas de São Tomé e Príncipe*. Varsóvia, Ed. da Univ. de Varsóvia, 2005.
10. Maria Idalina Resina Rodrigues, «Santos em cena: ensinar – comover – divertir; e *Auto de Sancta Barbara*: a herança e os arranjos», in: Maria Idalina Resina Rodrigues, *De Gil Vicente a Lope de Vega: vozes cruzadas no teatro ibérico*. Lisboa, Teorema, 1999, pp. 147-189, 191-211.

María Jesús Fernández García e José Javier Rodríguez Rodríguez dedica¹¹ dos a autos anônimos, e quase mais nada foi redigido acerca da obra teatral daqueles dramaturgos ou sobre os autos anônimos.

Os motivos desta escassez crítica podem ser buscados nas dificuldades, até bem recentemente, de acesso aos textos; ou numa percepção de que a filiação à tradição teatral vicentina, proposta por Braga, tirar-lhes-ia o mérito, por serem considerados seguidores do Mestre; ou, ainda, simples desconhecimento desta tradição por boa parte dos historiadores da literatura e dos pesquisadores que se dedicam aos estudos de textos dramáticos. Lembro, como exemplo, a categórica avaliação de Antônio José Saraiva, relativa ao teatro português como um todo, de que Gil Vicente é «a única [razão] pela qual merecemos [os portugueses] figurar numa história mundial do teatro»¹². Mais contemporâneo e tratando especificamente dos autores e textos da denominada *Escola Vicentina*, outro grande estudioso da obra de Gil Vicente, o professor José Augusto Cardoso Bernardes, da Universidade de Coimbra, parece propor certa relativização de avaliações tão categóricas, quando afirma:

Pela grandeza do seu génio e pela diversidade da sua obra, Gil Vicente é muitas vezes considerado, no que respeita ao teatro, como uma espécie de resumo de toda uma época. Trata-se de *um juízo tendencialmente certo* mas, ainda assim, *a carecer de algumas correções*. [...] Mesmo tendo em consideração que *de muitos deles [dramaturgos do séc. XVI] não terão sobrado textos*, é crível que nenhum se lhe possa comparar em termos de dimensão artística, o esquecimento em que caíram, e que está bem patente, por exemplo, na *ausência, quase absoluta, de edições seguras e acessíveis*, não deixa, contudo, de ser injusto¹³.

A apreciação de Bernardes, datada de há mais de 10 anos, reconhece o lugar cimeiro de Gil Vicente, mas considera a necessidade de possíveis correções deste juízo de valor, e indica, claramente, a dificuldade de alcançá-las devido à

11. María Jesús Fernández García, «Comunicación y bilingüismo em el teatro português del siglo XVI», in: María Jesús Fernández García, Andrés José POCIÑA LÓPEZ, *Gil Vicente: clásico luso-español*. Mérida, Ed. Regional de Extremadura, 2004, pp. 233-265; José Javier Rodríguez Rodríguez, «Tipos dramáticos de la farsa bilingüe renacentista: el caso del *Auto dos Enanos*», in: *Península, Revista de Estudos Ibéricos*, n. 5, 2008, pp. 157-173.
12. Antônio José Saraiva, *Gil Vicente e o fim do teatro medieval*. 3 ed. Lisboa, Gradiva, 1981 [1 edição, 1942], p. 10.
13. José Augusto Cardoso Bernardes, «Gil Vicente», em: *História da Literatura Portuguesa* (vários autores). Lisboa: Alfa, 2001, v. 2, pp. 47-133. Citação na p. 86. Itálicos meus.

«ausência, quase absoluta, de edições seguras e acessíveis». Este impedimento já foi superado em grande parte, conforme indiquei acima, graças aos esforços empreendidos pela equipe de pesquisadores do Centro de Estudos de Teatro da Universidade de Lisboa, sob a coordenação científica do professor José Camões, que vem publicando, de modo impresso e *on-line*, autores e obras do teatro português quinhentista. De posse dos textos, faltam agora os trabalhos críticos. Dentro deste contexto, os estudos do grupo de pesquisa que coordeno na Universidade Federal da Bahia desenvolvem-se exatamente com o objetivo de conhecer mais e melhor o conjunto desta dramaturgia e de identificar suas particularidades autorais, estilísticas e temáticas, de modo a buscá-la com mais propriedade frente à luz, algumas vezes ofuscante, da grande obra de Gil Vicente. No âmbito deste texto e nos limites de uma pesquisa em fase inicial, tratarei brevemente de um daqueles textos anônimos, almejando demonstrar a pertinência e da necessidade de se estudar mais e melhor os autores e obras do teatro do século XVI português, para além de Gil Vicente.

2.

Do conjunto de autores e textos teatrais do século XVI português que vêm merecendo edições modernas, destacam-se quinze autos anônimos, sobre os quais possuímos pouca ou nenhuma informação. Todos foram recentemente publicados numa coleção denominada *Teatro Português do Século XVI*, em três volumes (1º em 2007; 2º e 3º em 2010). No primeiro volume, reúnem-se cinco textos anônimos (*Auto de Florisbel*, *Auto de Guiomar do Porto*, *Auto do Caseiro de Alvalade*, *Auto do Escudeiro Surdo*, *Auto dos Escrivães do Pelorinho*), dos quais esta é a primeira edição moderna, e de que só nos chegaram impressos do séc. XVII, feitos pela oficina de Antônio Álvares, pai e filho, impressores de boa parte da dramaturgia quinhentista conhecida¹⁴. Em cada um dos outros dois volumes da coleção são publicados cinco textos. De alguns deles, esta é a primeira edição comercial moderna (*Auto das Capelas*, *Auto de Dom Fernando* e a *Farsa Penada*), embora quase todos tenham merecido estudos acadêmicos que contribuíram para o estabelecimento e fixação dos textos¹⁵, perfazendo um total de quinze

14. José Camões, «Introdução», in: *Teatro Português do Século XVI*. Lisboa, INCM, 2007, vol. I, pp. 07-32.

15. José Camões, «Introdução», in: *Teatro Português do Século XVI*. Lisboa, INCM, 2010, vol. II, pp. 07-37.

autos anônimos¹⁶. Passados mais de quatro séculos após as primeiras e, em alguns casos, únicas impressões, a publicação moderna desse grupo de textos teatrais permite-nos, agora, sua leitura, estudo, avaliação individual e em paralelo a seus contemporâneos, e também a representação, considerando-se que foram escritos para ser encenados.

Os quinze autos pertencem predominantemente ao gênero da Farsa, embora de estrutura híbrida, como é comum na tradição teatral medieval a que se filiam, sendo possível encontrarmos cenas ou episódios que dialogam claramente com o teatro alegórico, o teatro romanesco, a moralidade e o milagre, e até mesmo episódios de teatro de «capa e espada». Teatro de atualidade, suas ações transcorrem no tempo presente da encenação e os espaços predominantes são urbanos, com destaque para Lisboa e arredores com suas quintas e solares. Outras cidades portuguesas, como Porto e Évora, são também cenários reais ou referidos nas narrativas.

As figuras em cena pertencem, em sua maioria, aos tipos construídos pela tradição teatral, com destaque para personagens provenientes da burguesia, que vagarosamente vai se fazendo representar. Famílias de comerciantes ricos, afidalgados, acompanhadas por um rol de serviçais de baixa extração social, formam o centro em torno do qual circulam figuras da baixa nobreza, em particular os escudeiros, e outros profissionais liberais, como físicos, oficiais da burocracia de estado, como escrivães, vedores e alcaides, e pequenos comerciantes, como verdureiras, padeiras, hortelões etc. A par destes, alguns nobres, condes e príncipes estrangeiros, pajens e pastores, mouros e negros, e uns poucos personagens alegóricos e mitológicos, como Ventura, Sátiros, Fome, a cidade de Lisboa, entre outros. Ainda no que diz respeito às personagens, considerando-se que a temática predominante das narrativas dramáticas são os desencontros amorosos ao redor de um par casadoiro, chama atenção a quase absoluta ausência de duas figuras tradicionais do teatro que tem no casamento o mote de suas ações: o clérigo e a alcoviteira. Neste conjunto de quinze textos anônimos, cada uma dessas

16. São estes os autos anônimos editados e publicados sob a coordenação científica do professor José Camões: no vol. 1, *Auto do Caseiro de Alvalade, Auto dos Escrivães do Pelourinho, Auto do Escudeiro Surdo, Auto de Florisbel, Auto de Guiomar do Porto*; no vol. 2, *Auto das Capelas, Auto de Dom Fernando, Auto dos Enanos, Farsa Penada, Auto dos Sátiros*; e no vol. 3, *Auto de Dom André, Auto de Dom Luís e dos Turcos, Auto do Duque de Florença, Auto das Padeiras e Auto de Vicente Anes Joieira*.

personagens aparece em apenas um auto. Os motivos desta ausência ainda estão por se averiguar e discutir¹⁷.

Se parte significativa dos enredos tem como pano de fundo «casos d' amor», desenvolvidos em particular no interior de um núcleo constituído por pai, mãe, filha desejosa de casar e um ou mais pretendentes, rodeados por criadas e moços que concorrem como adjuvantes ou oponentes da união, há paralelamente um número grande e diversificado de questões abordadas por esses autos anônimos. Teatro de atualidade, como já se disse, estão nele refletidos assuntos que moveram e inquietaram a Europa quinhentista, como as constantes ameaças e os consequentes confrontos com o mundo turco-otomano (*Auto do Duque de Florença*, *Auto de Dom Fernando*, *Auto de Dom Luís e os Turcos*), e também, em particular, afligiram o homem português, como as relações nem sempre amistosas com seus vizinhos, refletidas na presença constante da figura do espanhol ou de sua língua, motivando o cômico alegre e às vezes a sátira (*Auto de Vicente Anes Joeira*, *Auto do Duque de Florença*, *Auto de Dom Luís e os Turcos*, *Auto dos Enanos*, *Auto de Florisbel*, *Auto dos Sátiros*).

A Lisboa quinhentista e seus habitantes são referências recorrentes, em aspectos diversos: desde o registro da importância da presença de negros em seu espaço social (*Auto das Capelas*, *Escrivães do Pelourinho*, *Auto de Dom Fernando*, *Auto de Vicente Anes Joeira*); aos impactantes tremores de terra, causadores de longos períodos de escassez alimentar e de surtos de peste (*Auto das Padeiras*); até aos problemas de administração, normalmente ligados à denúncia de corrupção política e dos costumes (*Auto das Capelas*, *Auto das Padeiras*, *Auto de Florisbel*). Há de se registrar, por fim, a presença, ainda que apenas no campo da sugestão, de temas polêmicos, como a da homossexualidade (*Auto das Capelas*, *Auto de Dom Fernando*), do incesto (*Auto de Florisbel*) e do suicídio (*Farsa Penada*).

De toda a diversidade de temas, tipos e questões abordadas por este conjunto de 15 autos anônimos, uma me vem interessando mais e a ela tenho dedicado meus últimos estudos. Trata-se de uma recorrente reflexão no interior dos textos sobre o fazer teatral, expressa de forma diversa. A ausência de uma discussão sistemática sobre as formas e estruturas do teatro medieval, traduzível em uma preceptiva dramática semelhante a que conhecemos para o teatro clássico-humanista, não impediu que os dramaturgos quinhentistas portugueses, conhecidos

17. Recentemente, apresentei comunicação intitulada «Sobre a figura da Alcoviteira no teatro português anônimo do século XVI», no XXVII Encontro da Associação Nacional de Pós-Graduação em Letras e Linguística – ANPOLL –, no interior do Grupo de Trabalho de Estudos Medievais – GTEM –, que sairá publicada em livro do GTEM.

ou anônimos, expusessem aqui e acolá considerações de ordem metateatrais, revelando certa consciência de seu fazer teatral. Seja por elementos paratextuais, como rubricas, didascálias, títulos, dedicatórias; seja por elementos intratextuais, como configuração e falas de personagens, ordenamento de cenas e enredos, organização formal dos textos, entre outros elementos, penso ser possível inferir certa *poética* orientadora da criação teatral no interior desses textos.

Se para o teatro de Gil Vicente algumas dessas pistas já foram desenvolvidas¹⁸, para o restante teatro do século XVI português essa discussão nem está estabelecida. Nos quinze textos anônimos que venho estudando, não é pequena a quantidade de recursos de ordem metateatral a partir dos quais podemos inferir criadores conscientes de seu fazer dramático¹⁹. Recursos tais como a presença de um Representador que, fingindo explicar o que vai ser encenado, instaura o espaço da representação, convidando-nos a penetrar no campo do ficcional (*Auto de Dom Fernando, Auto dos Enanos, Farsa Penada, Auto do Escudeiro Surdo*), ou ainda a tentativa de estabelecimento de cumplicidade com o espectador por meio de apartes, rompendo com o que modernamente denominamos «quarta parede» e revelando o jogo teatral (*Auto das Capelas, Auto de Dom Fernando, Auto dos Sátiros, Auto dos Enanos*), são exemplos de elementos metateatrais que comprovam a existência de dramaturgos cientes de seu fazer artístico, assim como de um público espectador exigente e preparado para entrar no jogo cênico. Como afirma José Camões, «em Portugal é escassa a preceptiva teatral quinhentista [...] 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»²⁰ (Camões, 2010b, p. 9).

Dentre os recursos metateatrais presentes nesse conjunto de textos anônimos, detenho-me rapidamente, a título de exemplo, no mecanismo ilusório do teatro-dentro-do-teatro utilizado com grande sagacidade pelo autor anônimo

18. Cf. Leif Sletsjøe, *O elemento cênico em Gil Vicente*. Lisboa: Casa Portuguesa, 1965; Margarida Vieira Mendes, «Gil Vicente: o gênio e os gêneros», in: *Estudos portugueses: homenagem a António José Saraiva*. Lisboa: ICALP/FLUL, 1990, pp. 327-334; José Augusto Cardoso Barnardes, *Sátira e lirismo. Modelos de síntese no teatro de Gil Vicente*. Coimbra: Acta Universitatis Conimbrigensis, 1996.
19. Cf. Lionel Abel, *Metateatro: uma visão nova da forma dramática*. Rio de Janeiro, Zahar, 1968; Jean-Pierre Ryngaert, *Introdução à análise do teatro*. São Paulo, Martins Fontes, 1996; Patrice Pavis, *Análise dos espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2010; Gustavo Bernardo, *O livro da metafiguração*. Rio de Janeiro, Tinta Negra, 2010.
20. José Camões, «Introdução», em: *Teatro Português do Século XVI*. Lisboa, INCM, 2010, vol. III, p. 9.

do *Auto dos Sátiros*. O impresso quinhentista deste auto está na Biblioteca Nacional de Espanha, e foi descoberto e publicado por Eugenio Asensio, em 1950. Como é corrente no teatro do século XVI, as figuras que dão nome ao auto têm participação diminuta no enredo, tendo-lhes sido concedidos uma fala de apenas 10 versos, num total de 2240, mas que, muito provavelmente, tiveram grande impacto cênico, considerando-se que o texto foi alguma vez representado.

Em síntese, no enredo do *Auto dos sátiros*, um nobre, denominado Mordomo, a propósito e no interior da festa de inauguração de seu novo solar nos arredores de Lisboa, entra em cena acompanhado por um seu Moço, para oferecer a seus convidados, a representação de um elegante auto cavaleiresco. Para anunciar aos presentes na festa o tema do auto que será encenado e para ordená-lo, adentra a cena a figura alegórica da deusa Ventura, travestida de ninfa, acompanhada por três Sátiros. Em sua fala, Ventura revela o estilo (feito para «atentos» e discretos») e o argumento (tratar-se-á de «casos d'amor») do auto cavaleiresco a ser encenado e convida a todos a assistirem-no, *conformando, assim, um segundo público, interno à peça*, distintos dos espectadores do auto anônimo no século XVI, *primeiro público*, mas, é claro, podendo cênica e fingidamente, serem os mesmos. Em seguida, após apresentar o argumento do que se encenará, a Ventura e os Sátiros dirigem-se a um «lugar potente [alto]» do palco, de onde assistirão ao auto que ordenaram, e simultaneamente seguirão sendo assistidos, *compondo, assim, um terceiro público*, distinto dos espectadores do *Auto dos Sátiros* e de todos os convidados do Mordomo. Antes, porém, de se iniciar o auto cavaleiresco propriamente dito constituir-se-á *ainda um quarto público, distintos dos demais*, compostos pelo Mordomo e por Luís de Sá e Pero D'Abreu, dois nobres convidados daquele, vindos especialmente de Lisboa para a festa, que comentarão cada uma das cenas do auto a ser representado, na perspectiva de espectadores privilegiados, à parte dos três públicos anteriores.

Esta pequena e privilegiada quarta plateia, tecerá, ao longo de todo auto, uma série de comentários de ordem metateatrais, avaliando a qualidade das cenas representadas, o talento dos atores, a propriedade do tema, a adequação da linguagem, revelando parâmetros que orientavam a recepção e, muito provavelmente, a própria criação. Veja-se, por exemplo, após a fala inicial da Ventura apresentando e convidando-nos a assistir o auto cavaleiresco, o que comentam os membros desta quarto público que a assistem:

Luís de Sá: Eu nunca vi tal entrada
nem representar tão galante.

Pero D'Abreu: Que prática tam delicada
e tam nova e desusada.

Mordomo: Mas como vem elegante.

Luís de Sá: Este autor será lido
e o mais muito bom latino.

Pero D'Abreu: O estilo está divino
é mui discreto e polido
que eu nam perdi dele o tino²¹.

Como se observa, estilo, adequação de linguagem, cultura do autor, elegância da encenação são alguns dos elementos que vão sendo gradativamente comentados por aquelas personagens-crítico-espectadores do auto que se representa. Este ritmo de justaposição de cenas segue até o fim do auto, em estrutura de *mise en abyme*, proporcionando ao leitor/espectador uma série de reflexões sobre a prática propriamente dita do teatro – já que também as atuações dos atores e do encenador são avaliadas –, assim como sobre a própria criação teatral, que experimenta com feliz realização a conjugação de gêneros dramáticos e públicos distintos.

As observações deste quarta público, espectadores privilegiados e especializados da cena teatral, adentra a parte mais central do auto, na qual se representa o auto cavaleiresco, avaliando-lhe aspectos propriamente teatrais, como se críticos fossem, contribuindo significativamente para a delineação de uma futura preceptiva teatral construída a partir dos próprios textos. Observe-se, num último exemplo, a avaliação que fazem sobre a fala e a constituição de algumas personagens de «vilões», que em cena constroem um episódio farsesco, como é comum à economia dramática de autos cavaleirescos.

Vão-se e falam os escudeiros:

Pero D'Abreu: Mataram-me aqueles vilões
no declarar do partido
do trabalhador fingido.

Luís de Sá: São naturais as rezões
de vilão mal entendido.

Mordomo: O natural é melhor
no representar das farsas.

Pero D'Abreu: Achei-lhe muito primor
no não entender senhor
o castelhano com graças.

21. *Auto dos Sátiros*, in: *Teatro Português do Século XVI*. Ed. e introd. de José Camões. Lisboa, INCM, 2010, vol. II, pp. 245-246, vv. 165-174.

Luís de Sá: Todos os passos galantes
achei com entendimento.

É discreto o fundamento.

Mordomo: Traz bons representantes
que é todo o merecimento.

Pero D'Abreu: Senhor Mordomo até 'gora
isso nam disse ninguém.

Não entendeis isso bem.

Mordomo: Torna a entrar a senhora
queiramos ver ao que vem²².

Este quarto público está muito atento à representação do auto e demonstra conhecer bem algumas das estruturas que hoje identificamos como recorrentes em autos cavaleirescos, como a presença de episódios farsescos no interior da trama narrativa, normalmente constituídos por personagens de baixa extração social, como os vilões. Caracterizados como «mal entendido[s]» seja na convenção social que rege as relações das personagens nobres ligadas ao mundo cavaleiresco, seja na incapacidade de compreensão do castelhano que falam algumas daquelas personagens, os vilões são configurados – e estamos no campo da representação – como «naturais», embora esta configuração já seja fruto de uma convenção ou tradição teatral. O «natural», duas vezes referido no discurso dos «expectadores críticos», serve assim não só para caracterizar a personagem tipo de que se fala, mas também o gênero teatral que lhe é próprio, a farsa, do que resulta uma definição clara, objetiva e também já convencionalizada na representação do gênero: «O natural é melhor/ no representar das farsas». Por outro lado, observe-se, também os atores são alvo do discurso crítico, embora a explicitação dos qualificativos não sejam desenvolvidos nesta cena: «Traz bons representantes / que é todo o merecimento».

Na trama do *mise en abîme*, é possível identificar quatro plateias distintas e, pelo menos, três gêneros teatrais em ação: 1. os espectadores reais do séc. XVI (ou os leitores do séc. XXI) assistem à *farsa* esboçada na primeira cena; 2. Na cena seguinte, a segunda, constituem-se dois grupos distintos de espectadores ou público, um, formado por todos os convidados do senhor do solar, outro, constituído por três espectadores privilegiados, o Mordomo e seus dois convidados lisboetas, todos juntos assistem na cena seguinte, a terceira do auto, a uma *fantasia alegórica*,

22. *Auto dos Sátiros*, in: *Teatro Português do Século XVI*. Ed. e introd. de José Camões. Lisboa, INCM, 2010, vol. II, p. 274, vv. 1038-1057.

composta pelos representantes da peça, a Ventura e os três Sátiros; 3. estes últimos, por sua vez, formam um quarto público, que ao fim da cena ocupam espaço próprio e particular no palco; 4. todas as quatro plateias, simultaneamente, a partir da quinta cena, assistem ao *auto cavaleiresco* propriamente dito, em que se narra o «caso d' amor» entre Flerisbel, príncipe da Áustria, e Ulinea, filha de um conde português, proprietário de um belo solar cuja fama traz o príncipe da Áustria a Portugal a conhecê-lo. Este auto cavaleiresco será, ao fim de cada uma de suas cenas, motivo dos comentários de ordem metateatrais feitas por aqueles três espectadores privilegiados, o Mordomo e seus dois convidados. Esta estruturação imbricada e simultânea de gêneros revela a matriz medieval que embasa o autor anônimo. O carácter compósito da literatura medieval é neste auto levado a um limite abissal, desafiando o encenador que decidir levar ao palco esta simultaneidade de enredos e de públicos.

3.

Aqueles quinze autos anônimos, junto com a obra de Afonso Álvares, Antônio Prestes, Antônio Ribeiro Chiado, Simão Machado, entre muitos outros, são prova eloquente da efervescência da vida teatral no século XVI português, obrigando-nos a acatar a proposição de Teófilo Braga de reavaliar a produção teatral quinhentista e posterior a ela – ainda que não mais sob o paradigma comparatista novecentista que o orientava.

Ainda que rápido e parcial, este panorama da dramaturgia portuguesa do séc. XVI, para além de Gil Vicente, demonstra o interesse e a importância de se melhor estudar esses textos e autores, que, em termos concreto, compõe um *corpus* dramático maior que o *corpus* conhecido das obras de Vicente, alguns com a qualidade teatral encontrada em obras do Mestre Gil. Se, de fato, Gil Vicente é a estrela mais brilhante do cenário teatral português, o melhor e mais aprofundado conhecimento da obra daqueles dramaturgos e dos textos anônimos, propiciados pelas edições preparadas pelo professor José Camões, permitirá demonstrar que Vicente não foi uma estrela solitária. Creio já ser possível afirmar que a constelação teatral portuguesa, ao menos no século XVI, era composta de muitas outras estrelas, com intensidade de luz distinta como as de nosso céu.

