

O ESPECTÁCULO TEATRAL NA ÉPOCA DE D. MANUEL I

O espectáculo teatral
na época de D. Manuel Ipor
DUARTE IVO CRUZ

(Escola Superior de Teatro e Cinema de Lisboa)

II. Dos muros ao Coliseu

Os muros do Coliseu, em Roma, foram o primeiro teatro de arquitectura monumental. O teatro romano, ao contrário do grego, não se abria para o exterior, mas era rodeado por muros que serviam de arquibancada. O teatro de Roma, com a sua arquitectura monumental, foi o modelo para os teatros da Idade Média. Em Portugal, o teatro medieval não tinha a mesma monumentalidade, mas a sua arquitectura era também muito interessante. O teatro medieval português, ao contrário do grego, não se abria para o exterior, mas era rodeado por muros que serviam de arquibancada. O teatro de Roma, com a sua arquitectura monumental, foi o modelo para os teatros da Idade Média. Em Portugal, o teatro medieval não tinha a mesma monumentalidade, mas a sua arquitectura era também muito interessante. O teatro medieval português, ao contrário do grego, não se abria para o exterior, mas era rodeado por muros que serviam de arquibancada.

No século de D. João I, o teatro português já não se abria para o exterior, mas era rodeado por muros que serviam de arquibancada. O teatro de Roma, com a sua arquitectura monumental, foi o modelo para os teatros da Idade Média. Em Portugal, o teatro medieval não tinha a mesma monumentalidade, mas a sua arquitectura era também muito interessante. O teatro medieval português, ao contrário do grego, não se abria para o exterior, mas era rodeado por muros que serviam de arquibancada. O teatro de Roma, com a sua arquitectura monumental, foi o modelo para os teatros da Idade Média. Em Portugal, o teatro medieval não tinha a mesma monumentalidade, mas a sua arquitectura era também muito interessante. O teatro medieval português, ao contrário do grego, não se abria para o exterior, mas era rodeado por muros que serviam de arquibancada.

Em 1414, por ordem de D. João I, foi construído o primeiro teatro de arquitectura monumental em Portugal. Este teatro, que se abria para o exterior, foi o modelo para os teatros da Idade Média. Em Portugal, o teatro medieval não tinha a mesma monumentalidade, mas a sua arquitectura era também muito interessante. O teatro medieval português, ao contrário do grego, não se abria para o exterior, mas era rodeado por muros que serviam de arquibancada.

Em 1414, por ordem de D. João I, foi construído o primeiro teatro de arquitectura monumental em Portugal. Este teatro, que se abria para o exterior, foi o modelo para os teatros da Idade Média. Em Portugal, o teatro medieval não tinha a mesma monumentalidade, mas a sua arquitectura era também muito interessante. O teatro medieval português, ao contrário do grego, não se abria para o exterior, mas era rodeado por muros que serviam de arquibancada.

Em 1414, por ordem de D. João I, foi construído o primeiro teatro de arquitectura monumental em Portugal. Este teatro, que se abria para o exterior, foi o modelo para os teatros da Idade Média. Em Portugal, o teatro medieval não tinha a mesma monumentalidade, mas a sua arquitectura era também muito interessante. O teatro medieval português, ao contrário do grego, não se abria para o exterior, mas era rodeado por muros que serviam de arquibancada.

Em 1414, por ordem de D. João I, foi construído o primeiro teatro de arquitectura monumental em Portugal. Este teatro, que se abria para o exterior, foi o modelo para os teatros da Idade Média. Em Portugal, o teatro medieval não tinha a mesma monumentalidade, mas a sua arquitectura era também muito interessante. O teatro medieval português, ao contrário do grego, não se abria para o exterior, mas era rodeado por muros que serviam de arquibancada.

Em 1414, por ordem de D. João I, foi construído o primeiro teatro de arquitectura monumental em Portugal. Este teatro, que se abria para o exterior, foi o modelo para os teatros da Idade Média. Em Portugal, o teatro medieval não tinha a mesma monumentalidade, mas a sua arquitectura era também muito interessante. O teatro medieval português, ao contrário do grego, não se abria para o exterior, mas era rodeado por muros que serviam de arquibancada.

O ESPECTÁCULO TEATRAL NA ÉPOCA DE D. MANUEL I *

I. Introdução: uma visão abrangente

No ponto de vista da História do Teatro e do tema que apresentamos, a expressão «época» exige uma interpretação extensiva, abrangendo os Reinados de D. João II a montante e sobretudo de D. João III a juzante: e talvez este mais do que nenhum, se considerarmos o desenvolvimento da expressão teatral consolidada a partir aliás, curiosamente, do nascimento do próprio futuro D. João III, assinalado em 1502 pelo Auto da Visitação de Gil Vicente. Ora, acrescem dois pontos referenciais: em primeiro lugar, está bastante por fazer a História do Espectáculo Teatral em Portugal, pois os textos sistemáticos de que dispomos, aí incluindo obviamente o nosso, são muito mais Histórias da Literatura Dramática do que do Espectáculo propriamente dito.

Por outro lado, sendo certo que existe teatro em Portugal antes de Gil Vicente, e foi esse aliás o tema da nossa comunicação ao II Congresso Histórico de Guimarães, é verdade inquestionável que o género se consubstancia a partir do Mestre Gil Vicente, numa transição já algo tardia do Teatro Medieval para o Renascimento.

E ainda se acrescenta que a documentação histórica disponível é dispersa, pouco ou nada sistemática e deriva em grande parte dos próprios textos dramáticos.

II. Dos momos ao *Cancioneiro Geral*

Há uma tradição de momos, espectáculos de porte mais ou menos grandioso, que surge documentada pelo menos desde Fernão Lopes e Zurara. Trata-se de grandes representações, de aparato cénico, relacionáveis com a «arte efémera» das Entradas Reais e outras comemorações públicas dos fastos régios e políticos: só que aqui, há notícia de textos dramáticos de apoio, mesmo que os próprios textos em si tenham desaparecido.

Na crónica de D. João I, Fernão Lopes descreve os festejos do casamento do Rei (1387), com espectáculos para-teatrais. Zurara cita momos celebrados em Viseu em 1414, por ocasião da Epifania. Na Crónica da Tomada de Ceuta, fala em adereços para um espectáculo. Tudo isto é anterior ao período que estudamos (1481-1557), como o são também as descrições de festejos por ocasião dos esponsais de D. Isabel, irmã de D. Duarte, ou das negociações para o casamento da Infanta Dona Leonor (1451).

* Comunicação destinada ao III Congresso Histórico de Guimarães e parcialmente integrada na «História do Teatro Português» do autor.

O cronista Rui de Pina refere também, longamente, na *Crónica de D. João II*, os momos de 1490, estes últimos organizados por ocasião das núpcias do príncipe D. Afonso:

«E à terça-feira logo seguinte, houve na sala de madeira excelentes e ricos momos, entre os quais El Rei, para desafiar a justa que havia de manter, veio primeiro momo, envencionado Cavaleiro do Cisne, com muita riqueza, graça e gentileza: por que entrou pelas portas da sala com uma grande frota de grandes naus, metidas em panos pintados de bravas e naturais ondas do mar, com grande estrondo de artilharias que jogavam, e trombetas e atabales e menestres que atingiam, com desvairados gritos e alvoroços de apitos, fingidos Mestres, Pilotos e Mercantes, vestidos de brocado e sedas, e verdadeiros ricos trajes alemães.»

O *Cancioneiro Geral* está repleto de alusões a estes e outros espectáculos, que ficaram na memória dos povos e dos poetas de então. Em 1490, entretanto, foi apresentado outro momo, para o qual Pêro de Sousa compôs um belo vilancete.

E finalmente, no Natal de 1500 – dois anos antes do *Monólogo do Vaqueiro*, de Gil Vicente – a corte de D. Manuel I admirou novos e grandiosos momos, de que nos ficou uma pormenorizada descrição do embaixador castelhano, Ochoa de Ysásaga, em carta dirigida aos Reis Católicos.

III. O *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende

O *Cancioneiro Geral*, escolha heterogénea e vária da produção poética dos reinados de D. Afonso V e D. Manuel, publicado em 1516, contém numerosos sinais, alguns bem explícitos, de uma inquietação teatral que despontava.

Poemas, por exemplo, de Álvaro Barreto, de Duarte Resende e tantos mais, fazem referência aos momos e a outros jogos dramáticos. Veja-se, por exemplo, esta carta em verso, da autoria do próprio Garcia de Resende:

«D. Guimar de Menezes
está fora, há oito meses,
do paço, num mosteiro:
nunca mais houve terreiro
nem no bailar entremezes.»

Repare-se que aqui nos surge a referência a mais uma designação, o *entremez*, pequeno texto intercalado nos próprios momos, ou autonomamente inserido em festa de casamento. O *Cancioneiro* recolheu vários entremezes, de entre os quais merece destaque um texto de nítida para teatralidade, atribuído a D. Francisco de Portugal, Conde de Vimioso. Põe em cena quatro personagens – cavaleiro, anjo, dama e diabo, estes dois mudos – e descreve, através do diálogo entre o cavaleiro e o anjo, as tentações demoníacas sofridas por aquele.

IV. Gil Vicente, o que faz os autos a el-Rei

Assim se apresenta o próprio, acrescentando que «não tem nem seitel». Faz e representa, na tradição que Garrett consagrou, com os filhos Luís e Paula. Como o faziam, obviamente que não se sabe. Mas as notas de cena que chegaram até nós, na simplicidade o «entra e diz» não nos dão grandes pistas, a não ser as que decorrem da ligação aos espectáculos que também aqui se iam representando.

Mas algumas peças são mais explícitas. As partes cantadas ou bailadas dão indicação de componentes espectaculares: «vão-se cantando», «entra Caterina cantando com o gado», «façamos-lhe hua chacota», «em este paço chora o Menino posto em um berço; as virtudes cantando o embalam e o Anjo vai aos pastores e diz cantando»...

Outras vezes, a acção é marcada: «entra um Anjo com um relógio na mão», «neste paço se combatem»... aliás as tragicomédias, com o seu aparato alegórico, obrigam a um envolvimento cénico por vezes muito complexo.

Mas é próprio Gil Vicente que se extasia com um «cenário» quando, no dia 2 de Maio de 1502, irrompe, primeiro sozinho, depois com «unos trinta compañeros/porquerizos Y vaqueros», pela câmara de D. Leonor,

«rehuélgame en ver estas cosas
tan hermosas,
que esta hombre bobo en vellas»...

V. Sá, Camões e Chiado: o triunfo do espectáculo

Se Gil Vicente é um autor de transição, os nossos renascentistas mergulham na máquina do espectáculo, a começar pelas complicadas comédias «italianas» de Sá de Miranda. Mas mais interessantes, em todos os aspectos e neste também, são Auto de El-Rei Seleuco de Camões e o Auto da Natural Invenção do Chiado: ambos recriam cenas de teatro dentro do teatro, partindo da contemporaneidade para a representação e mostrando assim muito dos hábitos e características do meio teatral e do espectáculo da época.

Começa-se com o Seleuco, não sem antes chamar a atenção para a diferenciação da escrita das cenas contemporâneas do autor e do Auto propriamente dito que é representado.

Trata-se de uma representação em casa de Estácio da Fonseca, personagem real, reposteiro de D. João III. A anteceder o Auto propriamente dito, surpreendemos o próprio Estácio, em conversa com o seu moço criado:

«Estácio: São já chegadas as figuras.

Moço: Chegadas são elas quase ao fim de sua vida.

Estácio: Como assim?

Moço: Porque foi a gente tanta que não ficou capa com frisa, nem talão de sapato que saísse fora do couce.

Ora vieram uns embuçadetes e quiseram entrar por força: ei-lo arrancamento na mão: deram uma pedrada na cabeça do Anjo e rasgaram uma meia calça ao Ermitão; e agora diz Anjo que não há-de entrar; até lhe não derem uma cabeça nova, nem o Ermitão até lhe não porem uma estopada na calça. Este pantufo se perdeu ali: mande-o vossa mercê domingo apregoar nos púlpitos que não quero nada do alheio.»

Vamos cruzar esta cena com a cena inicial do *Auto da Natural Invenção* do Chiado, pois revelam de um lado o ambiente das representações da corte – ou na alta burguesia mercantil – e, de outro, mostram a diferença de qualidade que separa ambos os autores:

« Dono: Almeida!

Almeida: Senhor?

Dono: Vem cá, vem cá!
sabe se há-de tomar o porto
hoje este auto, ou se é morto.

Almeida: E o autor onde está?

Dono: Em casa de teu avô torto,
ou marmelo pela perna.»

Ambas as peças mergulham no ambiente teatral da época e mostram em que medida as «figuras» sobreviviam numa sociedade que as chamava para recreio de nobres, de burgueses e de povo, sem lhes dar grande atenção e sem lhes garantir grande sustento... Apetece relacionar este ambiente teatral com aquele que apercebemos por exemplo nos «conselhos aos actores» do Hamlet ou ao grupo de artistas no Sonho de uma Noite de Verão...

VI. O teatro na Expansão

Diga-se, para terminar, que o teatro viajou nas frotas da Índia, do Brasil e de África, e serviu a bordo e nas terras de destino, de poderoso meio de aculturação e missionação. O Padre Anchieta introduz no Brasil a literatura dramática e o espectáculo teatral, em português, castelhano e tupi-guarani. E não é caso isolado: trata-se da transladação da poderosa máquina de textos e espectáculos da Companhia de Jesus.

Mas a especificidade deste teatro neo-latino coloca-o à margem da presente comunicação.