

O TEATRO PORTUGUÊS E A EXPANSÃO: O CASO ESPECIAL DA ACULTURAÇÃO EM ÁFRICA — NOTÍCIA DE UMA PESQUISA

Duarte Ivo Cruz *

No quadro de uma investigação levada a cabo no âmbito do CEPCEP com o apoio da Fundação para a Ciência e Tecnologia, procede-se a um levantamento histórico e crítico da dramaturgia portuguesa ligada à Expansão, com especial destaque para o temário africano no teatro português e para as dramaturgias de matriz portuguesa nos novos países africanos.

Em si mesmo, o tema levará a conotações extremamente abrangentes, desde a criação do teatro brasileiro até à transposição dos grandes temas ou ciclos do teatro clássico para a Costa da Guiné, onde hoje são representados em francês, mas para lá foram levados nas caravelas e na missão portuguesa e no Oriente; ou ainda, no limite, para a criação de uma dramaturgia portuguesa em certas zonas dos EUA, levada e conservada pela emigração. Mas aqui vai-se cuidar apenas de parte do estudo já efectuado, aliás ainda em curso, e particularmente de uma das suas expressões mais vivas e interessantes – a saber, a permanência dos temas clássicos em São Tomé e Príncipe – Tchiloli e Auto de Florípes/São Lourenço, devidamente adaptados e transpostos para a cultura e o ambiente local. Mas fiéis ao texto original e representados em português.

O texto agora publicado corresponde a parte da Introdução e do capítulo II da pesquisa.

Âmbito universal da pesquisa

Tenha-se de facto presente que, sem embargo de se ter concentrado preponderantemente, nesta fase dos trabalhos, a investigação, no temário especificamente africano no teatro de matriz portuguesa, produzido em Portugal e nas novas literaturas escritas em português, é bem certo que, no ponto de vista histórico de formação do *corpus* dramático e no ponto de vista mesmo de temário

* Escola Superior de Teatro e Cinema. Academia Portuguesa da História.

dominante, está-se perante um muito maior envolvimento de expressões ligadas à própria Expansão e colonização/descolonização, o que abre perspectivas de análise, no que se refere ao Oriente, ao Brasil e mesmo, já o dissemos mas será de repetir pelo ineditismo da pesquisa, a outras áreas da América Latina convergentes e a outras áreas de influência cultural portuguesa, como as comunidades portuguesas nos EUA e Canadá, essas já objecto de uma recolha, e até África Francófona.

E esse será o primeiro ponto de desenvolvimento da pesquisa que merece ser ponderado e, no final, devidamente referido. Na verdade, o teatro produzido pelos dramaturgos portugueses fora de Portugal tem a mesma matriz, como é óbvio, mas obedece, em certos casos, à mesma instrumentalização de carácter sócio-económico e cultural. E parte dele está mais ou menos estudada. É o caso do teatro de origem portuguesa do Brasil antes da independência ou mesmo depois dela, num movimento de convergência que no limite chega aos nossos dias, tal como aliás referimos em livro publicado em 2004¹, e em outros estudos. Muito há aí a dizer. Mas também o teatro produzido e/ou de temática do Oriente, que nasce com Camões, Simão Machado, Padre Luís Vaz Guimarães e outros, mantém-se constante, a partir de Lisboa ou a partir de Goa, até aos anos 60 do século passado. Esse tema está pouco estudado na perspectiva da aculturação e do encontro de mentalidades. E, como expressão instrumental dessa viagem de cultura, temos o teatro praticado pelos Jesuítas como forma de missão, que está na origem primeira do teatro brasileiro (José de Anchieta, – primeira peça conhecida em 1567) do teatro praticado em Goa, no Congo (o que, como foi dito, poderá alargar a pesquisa para outras áreas) e até, episodicamente, no Japão, este aliás sem continuidade.

O teatro português ganha assim um sentido e um âmbito universal que aliás é coerente com a própria aventura histórica da Expansão e com as expressões culturais e linguísticas que duram até hoje.

Vamos desenvolver ainda este ponto.

Assim é bem conhecida a transladação dos *Autos Sacramentais* e do ciclo carolíngio de Baltazar Dias para São Tomé e de lá para o Brasil, no ciclo económico da emigração e colonização ligada, em grande parte, à cana do açúcar, sendo Baltazar Dias madeirense, o que justifica, em parte, essa raiz cultural. Trata-se pois do chamado Tchiloli São-tomense, que está bem vivo e bem estudado. Está menos viva a tradição do velho *Auto de Floripes* representado na Ilha do Príncipe.

E está muito pouco estudada a transladação dos autos tradicionais portugueses, sobretudo oriundos do Minho, Trás-os-Montes e Beira Alta, para África, Brasil e Goa, mas também dos Açores para os EUA e Canadá.

¹ CRUZ, Duarte Ivo, *O Essencial sobre o Teatro Luso-Brasileiro*, Ed. INCM, Lisboa, 2004.

Mas, insista-se, o tema mais interessante será o da aculturação no Golfo da Guiné, o qual merece o maior destaque, porque é completamente inédito. A tradição carolíngia ainda hoje representada em países africanos francófonos foi inicialmente levada pelos nossos navegadores. As diversas Histórias do Teatro e estudos sobre o tema situam o início de uma verdadeira dramaturgia na região a partir dos anos 30 do século XX (Escola William Ponty, no Senegal) mas referem a existência de uma tradição de matriz europeia, a partir do século XVI. Ora bem: quem andou pelo Golfo da Guiné, e por lá ficou nessa época, foram os navegadores, os colonos, os comerciantes e os missionários portugueses que, de certo modo, repetiriam, com as limitações adequadas, os fenómenos de aculturação e missionação a partir de espectáculos, numa experiência que no Brasil constitui, como dissemos, a origem do teatro brasileiro. Já referimos a existência de teatro Jesuíta no Congo, no século XVII. E há notícia da transladação de teatro popular.

Aspectos metodológicos

Uma pesquisa desta natureza faz-se obviamente a partir de textos. Logo aí surge uma dificuldade ligada à escassez de certas dramaturgias publicadas, mas, paradoxalmente ao excesso de oferta de outras. O teatro representado nos PALOPs tem muitas vezes expressão tradicional e esgota-se em espectáculos não recolhidos em texto. O próprio Tchiloli apresenta inúmeras variantes tradicionais. Trabalhou-se com os textos publicados. Mas em contrapartida há épocas que nos legaram uma plotórica de textos em grande parte por pesquisar. Logo no início dos trabalhos de pesquisa, esteve presente a necessidade de analisar com devido tempo e detalhe os *corpus* do *Teatro de Cordel*. Ora trata-se, no conjunto, de um total de mais de 1200 títulos, a grande maioria desconhecidos, mas importantes para efeitos do trabalho, não só pelo valor dramático em si, mas ainda pela quantidade de testemunhos da expressão e aculturação africana – personagens e situações. O levantamento total dessas colecções, só por si exige e amplamente justifica uma pesquisa elaborada e devidamente consistente.

E por maioria de razão se diga do teatro de cordel brasileiro, esse aliás bem vivo tanto nos temas e expressões modernas como nas clássicas, adiante citadas, mas fora desta fase do projecto.

Outra área de pesquisa em curso refere-se ao teatro popular. Os autos tradicionais portugueses, de carácter profano ou religioso viajaram pelo mundo nas vias da emigração ou da missionação, e surgem ainda hoje com maior ou menor regularidade em São Tomé (Tchiloli e Floripes), no Brasil (Bahia, Pirenópolis-Goiás) e mesmo, há anos, em Goa. Estarão também estes, além dos clássicos de que já falamos, ainda no Congo, devidamente «afrancesados»? A resposta é positiva, mas importa, como vimos, situar a origem, na perspectiva, acima referida da influência portuguesa.

Trata-se de áreas onde a pesquisa não foi ainda, obviamente, exaustiva.

Em contrapartida, pode-se dizer que a identificação e análise crítica da presença de África e dos africanos no teatro português, salvo as exceções assumidas – o teatro popular e sobretudo o Teatro de Cordel que é a mais significativa – está documentada e avaliada. Ressalvam-se, no entanto, ainda as temáticas colaterais, com destaque, para os ciclos de comemorações históricas, que só indirectamente envolvem o temário africano: ciclos comemorativos da Descoberta da Índia, do Sebastianismo e dos centenários de Camões. São áreas que foram devidamente tratadas mas que só lateralmente se prendem com o tema central desta pesquisa.

E o mesmo se dirá, até certo ponto, do temário ligado ao teatro «embarcado». Trata-se de peças passadas a bordo de navios, muitos deles nas rotas de África, povoados com uma população flutuante, no sentido figurado e no sentido literal, mas que só nesse aspecto se liga directamente com o objecto da pesquisa. Entretanto, essa dramaturgia e essa prática de espectáculo está na origem de um dos mais poderosos meios de transladação do teatro, a saber, a prática teatral nas próprias caravelas, estudada designadamente por Mário Martins, S.J. No que nos diz respeito, analisamos outro local, com muito detalhe, como já se referiu, toda uma dramaturgia passada a bordo de navios, que será oportunamente citada no que se adequar ².

Mais fácil foi e é a pesquisa relativa ao Teatro da Arcádia, sendo certo que o tema Brasil é dominante. Não se conhecem obras teatrais escritas por Tomaz António Gonzaga no seu desterro, aliás mais ou menos confortável, pese embora a opinião contrária de Teófilo, em Moçambique: este precursor setecentista da independência e mesmo da República no Brasil, preso a poucos dias de se casar com a celebrada Marília e desterrado por cumplicidades alegadas na Inconfidência Mineira, paladino da liberdade acabou casado em Moçambique com a filha de um próspero negroiro. Escreveu sobre teatro (*Cartas Chilenas*) mas não consta que tenha escrito peças.

Em resumo: a África surge no teatro português desde a origem pré-viceentina de Henrique da Mota e caracteriza, para além da perspectiva histórica propriamente dita, um debate ligado à Expansão, que dura até hoje, e nem sempre em formas «politicamente correctas» em cada época – veja-se como o próprio Gil Vicente levanta dúvidas no *Auto da Índia*.

Mas, em compensação, se tal se pode dizer, a África, a partir do Romantismo e até aos anos 50 do século XX, surge sem qualquer espécie de controvérsia, ou como expressão indiscutida de um direito de colonização civilizacional e de missão, ou como solução redentora a nível social ou individual, ou ainda como expressão de um paternalismo algo irónico e infantilizante relativamente

² Id., *Teatro Português – Estrutura e Transversalidade*, Ed. Universidade da Corunha, Corunha, 2005.

às populações locais – mas sem que isso constitua, repita-se, qualquer tema de ponderação, seja à luz da política, seja à luz da história ou da moral...

Ora o mais insólito é que os grandes temas da descolonização estão quase completamente ausentes do teatro português, o que representa no mínimo um contra-senso, dado o potencial dramático da situação.

Em contrapartida, se tal se pode dizer, importa agora situar a dimensão da pesquisa no que se refere ao teatro produzido nos países de língua portuguesa depois das respectivas independências.

Assinale-se, antes de mais, que foram recenseadas algumas largas dezenas de peças, mas há que delimitar o âmbito da pesquisa. Por um lado, ela restringe-se a expressões dramáticas de matriz dramatúrgica na tradição do teatro europeu, isto é, sem entrar em linha de conta com as dramatizações baseadas nas culturas e na tradição de espectáculo local. Dir-se-á, então, que não deveríamos considerar as raízes do teatro popular português-europeu, mas o argumento não colhe: nada mais próximo dessa matriz que o teatro profano ou religioso praticado na Europa, que os portugueses levaram para África e aí foram aculturados. O Tchiloli e tantos mais textos vêm directamente, são o próprio ciclo carolíngio que também se representa, por exemplo, mas não só, em Pirenópolis-Goiás. E o mesmo se diga do teatro religioso popular.

O outro aspecto a assinalar prende-se, repita-se, com a escassez ou menor acessibilidade de textos publicados. Trata-se de um aspecto que se irá corrigindo ou completando, se para tal houver possibilidade: mas é certo que muitas das peças identificadas a nível bibliográfico, ou não foram publicadas ou não foram localizadas.

Isto não significa, obviamente, que não haja fortes influências de cultura e sociedade local, tanto a nível de estrutura como a nível de conteúdos. E nesse aspecto, importa também frisar, como veremos nos textos de análise, que as peças assumem por vezes um estilo realista de crítica de costumes locais, mas também percorrem caminhos e transmitem expressões de forte ideologia anti-colonialista ou mesmo contra as situações e os governos pós-independência e as respectivas sociedades instaladas. Não é um teatro conformista, sendo muitas vezes de reivindicação histórica e/ou política.

E muitas vezes, como melhor se verá, de boa ou muito boa qualidade. Em qualquer caso, estão já recolhidas e analisadas algumas dezenas de peças de Cabo Verde, Angola, São Tomé e Príncipe e Moçambique, aguardando-se a localização de outras. A recente publicação (2005) de obras relativas aos teatros de Angola (Mena Abrantes) e Cabo Verde (João Branco) abriram novas pistas³.

³ ABRANTES, José Mena, *O Teatro em Angola*, 2 vols., Ed. NZILA, Luanda, 2005; BRANCO, João, *Nação Teatro*, Ed. IBNL, Praia, 2004.

O ciclo da cana de açúcar e o ciclo da transposição teatral

O primeiro e mais relevante modelo desta transposição, numa base de emigração económica e cultural de Lisboa e da Madeira para África e de África para o Brasil, surge-nos a partir do século XVI com Baltasar Dias, «poeta cego, da Ilha da Madeira [...] que tem feitas algumas obras assim em prose como em metro» diz um Alvará assinado por D. João III, que lhe concede o que hoje chamaríamos direitos de autor «por não ter outra indústria para viver por o carecimento de sua vista»⁴. Trata-se de uma expressão já algo retardada da chamada Escola Vicentina, dado que o Alvará Régio data de 1537 e Baltazar Dias deixou-nos um conjunto significativo de peças, de que chegaram até nós os Autos de Santo Aleixo, de Santa Catarina e do Nascimento de Cristo e ainda a Tragédia do Marquês de Mântua e do Imperador Carlos Magno.

É este que agora nos interessa. Reflexo também tardio do chamado ciclo carolíngio, que lhe chega através do «romance» medieval, confere-lhe uma sólida expressão dialógica, e uma estrutura de tragédia, no sentido clássico do termo. Trata-se, com efeito, da velha história de Valdivinos, do seu tio o Marquês, do Imperador Carlos Magno e da justiça que, no final «foi feita a D. Carloto, filho do Imperador», diz uma nota da época.

E expressão medieval assume-se na própria estrutura do texto e na articulação cénica, como dissemos de certo modo retardada mesmo em relação a Gil Vicente, e ainda mais ao modo renascentista que mesmo em Portugal já se impunha: os «Estrangeiros» de Sá de Miranda datam de 1528, os «Vilhalpandos» de 10 anos depois. E ignoramos como e quando a Tragédia chega à Ilha da Madeira, onde plausivelmente terá sido conhecida no envolvimento do próprio autor, de lá natural como vimos, nas primícias da colonização.

Menos se saberá como e quando chega a São Tomé, levado ou não na colonização açucareira que da Madeira seguiu. É o Tchiloli, ou «Tragédia do Marquês de Mântua e do Imperador Carlos Magno», representada por grupos e colectividades diversas, ao longo do ano. E é, ainda hoje, com as variantes semânticas óbvias, o texto mais ou menos integral de Baltasar Dias. Tivemos ocasião de o ver representado e constatar directamente a importância sócio-cultural, antes e depois da independência.

Garrett, que recolhe o texto no Romanceiro, atribui-lhe origem castelhana ou provençal. De uma forma ou de outra, a tradição carolíngia surge na versão de Baltasar Dias e segue ou nas caravelas da colonização ou mais tarde, a partir de um folheto de cordel com o texto de Baltasar.

⁴ GOMES, Alberto F., *Autos e Trovas de Baltasar Dias*, Funchal, 1961 e *Poesia e Dramaturgia Populares no Século XVI*, ICALP, Lisboa, 1983.

Fernando Reis analisa com grande rigor crítico a expressão cultural e sociológica do Tchiloli. Descreve o dispositivo cénico e sobretudo as adaptações de ambiente e de figurinos: o Imperador «com a sua farda flamejante enfeitada com cordão dourado e uma tarja sobre o peito coberta de imensas chapas metálicas (imagens de santos) brilhando como se fossem condecorações. Na cabeça usa uma coroa de latão caprichosamente areada e tem o rosto escondido detrás de uma máscara de rede pintada de branco, com duas rosetas vermelhas e bigode e barbas de algodão hidrófilo colados». O Marquês de Mântua «usa cartola, fraque e gravata preta». O secretário do Ministro da Justiça «usa uma caneta de tinta permanente e tem um telefone e uma máquina de escrever»...⁵

Este texto corresponde a uma representação dos anos 60. Cerca de 30 anos depois, Paulo Valverde situa o espectáculo no contexto da independência, e refere algumas transformações e actualizações (a faixa do Imperador já não deverá ser verde e encarnada, diremos nós!) mas assume que «apesar de algumas inovações serem admitidas nas representações actuais, o escrutínio rigoroso e experimentado de figurantes e espectadores faz a triagem entre aqueles que introduzem a diferença no respeito da tradição e as que desfiguram o Tchiloli e que acabam por se transformar quase numa performance diferente»⁶. Refere-se inclusive à rivalidade entre os numerosos grupos que, anualmente, fazem o espectáculo.

Mas o mais importante será, exactamente, a permanência, devidamente aculturada mas nem por isso menos rigorosa, do texto quinhentista, na sua envolvente histórica mas também actual do conflito, do crime, da justiça e do papel do Imperador – isto é, do Estado e da autoridade, ao longo dos séculos.

Ora, é altura de referir, com Tomaz Ribas, que o Tchiloli surge hoje, na dimensão coreográfica, influenciado pela Danço Congo «grande pantomima heróica e evocativa das levas de congolezes para aquelas ilhas, da chola, grande cortejo marítimo de canoas de pescadores, possível cópia dos cortejos de bergantins da época dos primeiros colonizadores e capitães, do rocapé, dança local de melodia europeia coreografia e ritmos africanos, das irmandades e ússuas e dos fundões, bailes de colectividades associativas em terreiros ou salas»⁷.

Ora bem: à tradição teatral de São Tomé, e designadamente ao Danço Congo, vai Fernando de Macedo buscar a estrutura dramática do «Capitango» (1997), espectáculo a partir da velha tradição angular, transladada directamente para São Tomé. A simbiose de elementos arcaicos e da modernidade conferem

⁵ REIS, Fernando, «Teatro Medieval em São Tomé e Príncipe» in *Panorama*, Setembro de 1967, pp. 47-49.

⁶ VALVERDE, Paulo, *Máscara, Mato e Morte*, Ed. Celta, Oeiras, 2000, p. 337.

⁷ RIBAS, Tomaz, «O Tchiloli ou as Tragédias de São Tomé e Príncipe», in *Espiral*, Verão de 1965, p. 74.

uma grande vida a este texto, aliás próximo de outros que o autor produziu: «O Rei do Obó» e «Cloçon Son»⁸.

E também é de inspiração directa da tradição Sãotomense a peça de José Mena Abrantes «Pedro Andrade, a Tartaruga e o Gigante» (1989), a partir de contos populares do Arquipélago, «pondo em evidência algumas das características do imaginário e filosofia de vida do povo são-tomense»⁹.

O Auto de Floripes e a aculturação na Ilha do Príncipe

Vejamos então agora a aculturação do «Auto de Floripes», texto tradicional do ciclo carolíngio, devidamente transcrito numa versão popular ainda há poucas dezenas de anos representado no Minho e em Trás-os-Montes. José Leite de Vasconcelos e J. Machado Guerreiro, Azinhal Abelho e outros, e mais recentemente uma equipa da Universidade de Coimbra, analisam e reproduzem o texto tradicional, tal como aliás a Tragédia do Marquês de Mântua, recolhido ainda na memória dos tempos da sua efectiva reposição, ou através de versões do século XVIII.

Mas o que aqui interessa é constatar que o «Auto», ou se quisermos, o episódio que focou consagrado como de Floripes, é anualmente representado na Ilha do Príncipe, no dia de São Lourenço, 15 de Agosto, daí a designação local de «Auto de São Lourenço». A esse, nunca assistimos, pois a única estadia no Príncipe não foi a 15 de Agosto...

Augusto Baptista procedeu, no terreno, a um detalhado estudo da actual versão praticada no Príncipe¹⁰. O texto acompanha de perto o casco tradicional, com as variantes que decorrem, tanto da origem carolíngia, como das versões representadas no Norte de Portugal, onde são identificadas pelo menos 5 versões. Procede-se a uma comparação entre a versão recolhida no Príncipe por Augusto Baptista entre 1996 e 1997 e a que foi recolhida em 1969 por Fernando Reis¹¹. E remete-se para os levantamentos de teatro popular acima citados. Mas o que neste momento interessa, na verdade, será a transladação deste texto tradicional para uma realidade sócio-cultural específica e extremamente limitada em termos geográficos e populacionais, como é a Ilha do Príncipe.

⁸ MACEDO, Fernando de, *Teatro do Imaginário Angolar – S. Tomé e Príncipe*, Ed. Cena Lusófona, Coimbra, 2000.

⁹ ABRANTES, J. Mena, *Teatro I*, ed. Cena Lusófona, Coimbra, 1999, pp. 7 e 201 e segs.

¹⁰ VASCONCELOS, J. Leite de e GUERREIRO, A. Machado, *Teatro Popular Português*, vol. II, Universidade de Coimbra, 1979; BAPTISTA, Augusto, *Floripes negra*, Ed. Cena Lusófona, Coimbra, 2001; ANDRÉ, João Maria et al., *Teatro Popular Mirandês – Textos de Cariz Profano*, Ed. Almedina, Coimbra, 2003.

¹¹ BAPTISTA, Augusto, *ob. cit.*, pp. 83 e segs.

Mas a dramatização das aventuras e desventuras da Floripes, passou para o Brasil, e, segundo Augusto Baptista, é representada, ou foi-o até há pouco tempo, nas Honduras, no Belize, em El Salvador e no México¹². Adiante veremos a aculturação brasileira, para lá levada pela nossa colonização e consagrada em termos universais por Erico Veríssimo em «O Tempo e o Vento».

E finalmente: a documentação iconográfica recolhida por Augusto Baptista surge-nos menos heterodoxa e mais rigorosa, se tal se pode dizer, do que a do Tchiloli: não são tão evidentes os anacronismos no traje, mais fiel, aparentemente, à noção que na Ilha do Príncipe se terá da corte de Carlos Magno... Em qualquer caso, diz-nos o autor, que comparou rigorosamente as versões do Norte de Portugal com a do Príncipe, constata-se, no dispositivo cénico desta, como que um «exagero dispersivo» que, na nossa opinião, o sentido da festa tropical amplamente explicará...¹³

O problema das origens textuais de Auto de Floripes, na versão habitualmente aceite como fonte imediata, remete para o espectáculo tradicional representado, ainda não há muitos anos (ou há uns 50?) na aldeia de Neves, próximo de Viana do Castelo. Com as variantes que obviamente comporta, seja no Príncipe seja no Minho, interessa entretanto ver nele a grande tradição do teatro medieval, no âmbito do ciclo carolíngio, como o é também o outro Auto. Ou, como escreveu Andréa Crabée Rocha, «este Auto de Floripes demonstra concretamente a participação que Portugal tomou no movimento da cultura medieval, num dos seus aspectos mais atraentes: o teatro»¹⁴.

A transposição para o Brasil

Igualmente tradicional, mas com uma pujança que servirá de modelo à cultura portuguesa, é a transposição destes Autos, na versão de Baltasar Dias ou em outras, para diversas áreas do Brasil. E também a permanência ou a sua recuperação, não tanto como tema em si mas como linha dramaturgicamente actualizada, em dramaturgos populares ou eruditos, chamemos-lhes assim.

É bem conhecida a tradição de teatro popular no Nordeste brasileiro. E a actualização permanente dos espectáculos, dos textos e das análises críticas. Não vamos aqui entrar na análise directa do historial dramaturgico do Brasil: remete-se para a bibliografia citada nas obras que acima se referem¹⁵. Mas conhece-se bem a pujança quotidiana da literatura popular através de folhetos que mantêm viva, em temas do dia a dia e de extrema actualidade, a tradição secular do cordel.

¹² ID., *ibidem*, pp. 93-94.

¹³ ID., *ibidem*, p. 90.

¹⁴ ROCHA, Andréa Crabée, *As Aventuras de Anfitrião*, Ed. Livraria Almedina, Coimbra, 1969, p. 86.

¹⁵ Cf. em especial CRUZ, D. IVO, *O Essencial sobre o Teatro Luso-Brasileiro* cit. e Bibliografia.

Cite-se no entanto, porque publicado já em 2005, o estudo de Armindo Jorge de Carvalho Bião sobre, precisamente, «Teatro de Cordel na Bahia e em Lisboa»¹⁶.

É porque aí encontramos um conjunto de textos e, neles, um conjunto de personagens negros, na mais segura tradição trazida de Portugal. Não é exclusivamente e sistematicamente o ciclo carolíngio, mas dele não faltam exemplos na imensa geografia cultural brasileira. A começar no Nordeste, onde a tradição se manteve e ganhou foros eruditos, mas descendo, por Goiás até ao Rio Grande do Sul.

Em Pirenópolis, Estado de Goiás, a tradição mantém-se viva, e abrange uma pluralidade de manifestações dramáticas, que se ligam por sua vez, aos textos e aos espectáculos que seguiram de Portugal para São Tomé e dali para a Bahia. Designadamente, a chamada Dança do Congo, as Pastorinhas ou, mais ainda, a Cavalhada, constituem expressões vivas dos textos europeus medievais.

Sobretudo a Cavalhada, espectacular representação da guerra entre mouros e cristãos, estes capitaneados precisamente por Carlos Magno. Vera Lopes de Siqueira fixa a introdução do texto actual em 1826, para festejo do Espírito Santo, e atribui-lhe obviamente raízes francesas e portuguesas, mas também espanholas¹⁷. Em qualquer caso, o que aqui se refere será a permanência de um texto e de um espectáculo que efectivamente mergulha na continuidade da cultura medieval.

Erico Veríssimo, em «O Tempo e o Vento» integra uma longa descrição do «Auto de Floripes» no Rio Grande do Sul¹⁸. A cena, situada nos finais do século XIX, desenvolve-se numa hábil fusão da descrição do Auto e da efabulação romanesca, com citações de texto que testam a sua identidade.

Mas a expressão dramática tradicional modernizou-se sem deixar de lado a estrutura e mesmo a linguagem respectiva, e sem que as exigências de um espectáculo erudito e actual façam esquecer a linha de continuidade secular. Ariano Suassuna e João Cabral de Melo Neto, este praticamente com uma única peça, a belíssima «Morte e Vida Severina» que a música de Chico Buarque consagrou, aquele com uma vasta dramaturgia, consubstanciam o que Décio de Almeida Prado denomina «um tanto abusivamente de Escola do Recife», mas que efectivamente retoma os cânones e os ritmos do teatro tradicional¹⁹.

E nesse aspecto, a dramaturgia de Suassuna é exemplar. Trata-se efectivamente de um conjunto de textos, todos eles baseados na tradição medieval, via teatro de cordel, a começar por um «Auto de João da Cruz», de directa inspiração

¹⁶ BIÃO, Armindo Jorge de Carvalho, *Teatro de Cordel na Bahia e em Lisboa*, Ed. SCTE da Bahia, Salvador, 2005.

¹⁷ SIQUEIRA, Vera Lopes de, *Tradições Pirenes*, Ed. Kelps, Goiânia, 1997.

¹⁸ VERÍSSIMO, Erico, *O Tempo e o Vento*, vol. I, Ed. Livros do Brasil, Lisboa, s.d., pp. 559 e sgs.

¹⁹ PRADO, Décio de Almeida, *O Teatro Moderno Brasileiro*, Ed. Perspectiva, 2.^a ed., São Paulo, 2001, p. 84.

nos milagres, remontando aliás, segundo Sábado Magaldi ao «Milagre de Teófilo» de Ruteboeuf que, no século XII, já trata do conflito (mais tarde fausteano) de venda da alma ao Diabo²⁰. Mas foi com o «Auto da Compadecida», escrito em 1956, que Suassuna definiu e consagrou um estilo de recuperação popular na temática moral-religiosa e na linguagem popular de ressaibo tradicional, mas de poderosa modernidade: cita-se, entre dezenas de peças, «O Santo e a Porca», «A Pena e a Lei», «Farsa da Boa Preguiça».

A actualidade do tema

Resta dizer, e não é pouco, que a actualidade e a repercussão do tema, em meios culturais europeus, fica amplamente comprovada por estudos universitários recentes. Assim, Christian Vilbert publica em 1989 um estudo sobre o Tchiloli²¹. Mais relevante, Pedro Paulo Alves Pereira obtém um grau de Doutoramento na Alemanha com uma tese também sobre o Tchiloli²². E já em 2005, Anna Kalewska publica na Universidade de Varsóvia um estudo sobre Baltasar Dias e o Tchiloli, que ainda não pudemos consultar²³.

A tese de Pedro Alves Pereira remete para o século XIX a aculturação do texto de Baltasar Dias, e descreve alterações introduzidas a partir dos anos 50 do século passado. O contexto político colonial não seria alheio a essa intercalações cuidadosamente assimiladas, que remetem para intervenções de ordem jurídica, algumas delas, vindas de trás. Mas ressalta também o criticismo das actuais versões relativamente à situação política pós-independência. E sobretudo refere o lado ocultista e transcendental do Tchiloli, as influências africanas também assinaláveis em países do Golfo da Guiné, e o culto dos mortos subjacente.

E para terminar: faz-se a ligação com ritos, danças e *performances* africanos, numa linha de simbiose cultural que encontramos também no Brasil. Num caso e noutra, porém, a raiz e matriz portuguesa acabam por prevalecer: e insistimos na ideia que essa raiz e matriz não está fora da introdução do ciclo carolíngio na África hoje francófona mas que foi contactada, a partir do século XVI, pelos nossos navegadores, pelos nossos missionários e pelos nossos colonos²⁴.

²⁰ MAGALDI, Sábado, *Panorama do Teatro Brasileiro*, 5.ª ed., Global Editora, São Paulo, 1977, p. 237. Cf. PONTES, Joel, *O Teatro Moderno em Pernambuco*, Ed. Buriti, São Paulo, 1966, pp. 144-146.

²¹ VALBERT, Christian, *Le Tchiloli de S. Tomé*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1989.

²² PEREIRA, Pedro Paulo Alves, «Das Tchiloli von São Tomé», IkoVerlag für Interkulturelle Kommunikation, Frankfurt am Main, London, 2002. Cf. do mesmo autor, «Caminhos do Universo Carolíngio – o Tchiloli de São Tomé», comunicação proferida a 6 de Dezembro de 2003 no pequeno Auditório ASTC em Lisboa (manuscrito).

²³ KALEWSKA, Anna, *Baltasar Dias e as Metamorfoses do Discurso Dramatúrgico em Portugal e nas Ilhas de São Tomé e Príncipe*, Ed. da Universidade de Varsóvia, 2005.

²⁴ Cf. FILHO, Hermilo Barbosa, *Espectáculos Populares do Nordeste*, Ed. Buriti, São Paulo, 1966.

ANTOLOGIA DOCUMENTAL

Publicam-se, a título exemplificativo e documental, alguns excertos de peças anteriores ou contemporâneas do auto e Baltazar Dias e do Auto tradicional que, devidamente transplantados para São Tomé e Príncipe, deram origem ao Tchiloli e ao Auto de Floripes.

Publica-se também o Alvará emitido em 1537 por D. João III, concedendo a «Baltazar Dias, homem cego da Ilha da Madeira» o exclusivo de venda das suas obras «assim em prosa como em metro», «por ser homem pobre e não ter outra indústria para viver por o carecimento de sua vista».

HENRIQUE DA MOTA

A Lamentação do Clérigo

De Henrique da Mota a um clérigo sobre uma pipa de vinbo que se lhe foi pelo chão, e lamentava-o desta maneira.

Ai, ai, ai, ai que farei?
ai, que dores me cercaram,
ai, que novas me chegaram,
ai de mim, onde me irei?
Que farei, triste mezuinho?
com paixão,
tudo leva mau caminho,
pois que vai todo meu vinho
pelo chão.

Ó vinho, quem te perdera?
primeiro que te comprara,
ó quem nunca te provara,
ou provando te morrera.
Ó quem nunca fora nado
neste mundo,
pois vejo tão mal logrado
um tal bem tão estimado
tão profundo.

Ó meu bem tão escolhido
que farei em vossa ausência?
não posso ter paciência

por vos ver assim perdido.
Ó pipa tão mal fundada,
desditosa,
de fogo sejas queimada,
por teres tão mal guardada
esta rosa.

Ó arcsos porque suxastes,
ó vimes de maldição,
porque não tivestes mão
assim como me ficastes?
Ó mau vilão tenoeiro
desalmado,
tu tens a culpa primeiro,
pois levastes o meu dinheiro
mal levado.

Fala com a sua Negra:

Ó perra de manicongo
tu entornaste este vinho
uma posta de toucinho
te hei-de gastar nesse lombo.

NEGRA: a mim, nunca nunca mim
intornar,
mim andar augua jardim,
a mim nunca sar ruim
porque bradar.

CLÉRIGO: Se não fosse por alguém,
perra, eu te certifico
bradar com almexerico
álvaro lopo também.

NEGRA: Vos logo todos chamar,
vos beber,
vos pipo nunca tapar,
vos a mim quero pingar,
mim morrer.

CLÉRIGO: Ora perra, cala-te já,
senão matar-te-ei agora.

NEGRA: aqui estar juiz no fora,
a mim logo vai até lá.
Mim também falar mourinho,
sacrivão,

mim não morro no toussinho
guardar não ser mais que vinho
creligão.

CLÉRIGO: Ora te dou ao diabo,
rogo-te já que te cales,
que bem me abastam meus males,
que me vem de cada cabo.
Olhai a perra que diz,
que fará,
irá dizer ao juiz
o que fiz e que não fiz,
e crerá.

E pois ela é tão ruim
bem será que me perceba,
dirá que é minha manceba
para se vingar de mim,
então em provas, não provas,
gastarei,
irão dar de mim más novas
e farão sobre mim trovas,
que farei?

O siso será calar,
para não buscar desculpa,
pois a negra não tem culpa,
para que lha quero dar?
Eu sou aqui o culpado,
e outrem não,
eu sou o danificado,
e eu sou o magoado,
eu o sou.

Que negra entrada de março
se todo vai por esta arte,
e as terças doutra parte
hão me de dar um camarço.
Ó vós outros que passais
pelas vinhas,
respondei, assim vivais,
se vistes dores iguais
com as minhas?

Fim em vilancete

[...]

GIL VICENTE

Pranto de Maria Parda

*Por que viu as ruas de Lisboa com tão poucos ramos nas tavernas
e o vinho tão caro, e ela não podia viver sem ele.*

Eu só quero prantear
este mal que a muitos toca;
que estou já como minhoca
que puseram a secar.
Triste desaventurada
que tão alta está a canada
para mi como as estrelas;
ó coitadas das guelas?
Ó guelas da coitada!

Triste desdentada escura,
quem me trouxe a tais mazelas!
Ó gengivas e arnelas,
deitai babas de segura;
carpi-vos, beiços coitados,
que já lá vão meus toucados;
e a cinta e a mantilha,
ontem bebi a mantilha,
que me custou dous cruzados.

Ó Rua de San Gião,
assi 'stás da sorte mesma
como altares de quaresma
e as malvas no Verão.
Quem levou teus trinta ramos
e o meu mana bebamos,
isto a cada bocadinho?
Ó vinho mano, meu vinho,
que má ora te gastamos.

Ó travessa zanguizarra
de Mata-porcos escura,
como estás de má ventura,
sem ramos de barra a barra.
Porque tens há tantos dias

as tuas pipas vazias,
os tonéis secos em pé?
ou te tornaste Guiné
ou o barco das enguias.

Triste quem não cega em ver
nas carnicerias velhas
muitas sardinhas nas grelhas;
mas o demo há-de beber.
E agora que estão erguidas
as coitadas doloridas
das pipas limpas da borra,
achegou-lhe a paz com porra
de crescerem as medidas.

Ó Rua da Ferraria,
onde as portas eram maias,
como estás cheia de guaias,
com tanta louça vazia!
Já me a mim aconteceu
na menhã que Deus naceo,
á honra do nascimento,
beber ali um de cento,
que nunca mais pareceu.

Rua de Cata-Que-Farás,
que farei e que farás!
quando vos vi tais, chorei,
e tornei-me por detrás.
Que foi de vosso bom vinho,
e tanto ramo de pinho,
laranja, papel e cana,
onde bebemos Joana
e eu, cento e um cinquinho.

Ó tavernas da Ribeira,
não vos verá a vós ninguém
mosquitos, o Verão que vem,
porque sereis areeira.
Triste, que será de mi!
Que má ora vos eu vi!
Que má ora me vós vistes!
Que má ora me paristes,
Mãe da filha do ruim!

Diz a Martim Albo.

Martim Alho, amigo meu,
Martim Alho meu amigo,
tão seco trago o embigo
como nariz de Judeu.
De sede não sei que faça;
ou fiado ou de graça,
mano, socorrede-me ora,
que trago já os olhos fora
como rola da negaça.

Martim Albo.

Diz um verso acostumado:
Quem quer fogo busque a lenha;
e mais seu dono de acenha
apela de dar fiado.

Vós quereis, dona, folgar,
e mandais-me a mim fiar?
Pois diz outro exemplo antigo
quem quiser comer comigo
traga em que se assentar.

Vai-se à Falula.

Amor meu, mana Falula,
minha glória e meu deleite,
emprestai-me do azeite,
que se me seca a matula.
Até que haja dinheiro,
fiai, que pouco requeiro,
duas canadas bem puras,
por não ficar às escuras,
que se me arde o candeeiro.

Falula.

Diz Nabucodonosor
no sideraque e miseraque,
aquele que dá grão traque
atravesse-o no salvaror.
E diz mais, quem muito pede,
mana minha, muito fede,
sete mil custou a pipa;
se quereis fartar a tripa,
pagai, que a vinte se mede.

Maria Pardo.

Raivou tanto sideraque
e tanta zarzaganía,
vou-me a morrer de sequia
em cima dum almadraque.
E ante de meu finamento,
ordeno meu testamento
desta maneira seguinte,
na triste era de vinte
e dous desde o nascimento.

Testamento.

A minha alma encomendo
a Noé e a outrem não,
e meu corpo enterrarão
onde estão sempre bebendo.
Leixo por minha herdeira
e também testamenteira,
Lianor Mendes de Arruda,
que vendeu como sesuda,
por beber, at'à peneira.
Item mais mando levar
por tochas cepas de vinha,
e uma borracha minha
com que me hajam de encensar,
porque teve malvasia.
Encensem-me assi vazia,
pois também eu assi vou;
e a sede que me matou,
venha pola cleresia.

Levar-me-ão em um andor
de dia, às horas certas
que estão as portas abertas
das tavernas per hu for.
E irei, pois mais no pude,
num quarto por ataúde,
que não tivesse aguapé
o *sovenite* a Noé
cantem sempre a meúde.

Diante irão mui sem pejo
trinta e seis odres vazios,
que despejei nestes frios,
sem nunca matar desejo.

[...]

GIL VICENTE

Nao d'Amores

FIGURAS: A Cidade de Lisboa, Principe de Normandia,
Pagem do Principe, Amor, Hum Frade Doudo, Hum Pastor,
Hum Negro, Hum Velho, Dous Fidalgos & Hum Parvo.

A tragicomedia seguinte he chamada Nao d'Amores. Representou-se ao muito poderoso Rei D. João o terceiro, á entrada da esclarecida e mui catbolica Rainha D. Catarina nossa Senhora em a cidade de Lisboa, era de 1527.

Entra a Cidade de Lisboa em figura de princesa, com grande aparato de musica, e diz, falando com Suas Altezas:

LISBOA: Oh alto e pod'roso em grande grandeza,
meu Rei precioso por graça divina,
de mi apartado por eu não ser dina,
por minha mofina se foi Vossa Alteza:
venhais em tal ponto, em tal dia, em tal hora,
como aquella em que Deos incriado
criou todo mundo tam bem acabado
como será e foi até agora.

Vem hum Negro de Beni, e diz:

NEGRO: Quere boso que mi bae
buscar o poco de venturo,
que a mi namoraro sae
de moça casa sua pai,
que tem saia verde-escuro,
firalga masa que gavião:
tem boquinho tan sentira;
eu chamar elle minho vira,
e elle chama-mo cam.

A mi dá elle romão,
doze, que a mi comprae,
e masa cinco mação.
Se a mi vai elle falae
faze carneo de verão.

Negro que faze folia
por o que mutto roga eu
bai fruria por ota seu,
a mi disse a elle: Maria,
que quebranta foi a meu?

E na mão minha barete
mi risse a ella: Minha rosa,
minho oio de saramonete,
más a turo mundo faramosa,
fala-me por o bida bosso.
Ella disse: Queso cabram!
A riabo que te ro, cam,
para malo benturaro.
A mi disse elle cuitaro:
que bosso não tem razão.

Se bosso firalga he aqui,
a mi firalgo tambem.
Fio sae de Rei Beni:
de quarenta qu'elle tem
a masa firalgo he mi.

PAGEM: Pues, señor, qué haceis acá?

NEGRO: Poro meu votare a mi vem
abre oio Purutugá
botera que elle tem
aqui muito a mi furugá.

E si muiere me matae,
gran pecaro que bai ella
benturo quero buscae
nesse santo caravella
se bosso, seoro, mandae.

FRADE: Não, mas vae-te tu ao Crato,
porque Mafoma e Mafamede
Alfaqui e Alfaqueque
são do Bispo d'Alencrasto,
almofariz e almofada,
almoface e almofreixe,
Alfarrobeira e Alcouchete
e Alqueidão.
Sandas terras do Soldão,
e Alfaiate e Alfanete,
Alfareme e Alcaprema,
Alpiarça e Alfazema

e Alpedriz
são do mestrado d'Avis.
Ora vae por esses caminhos,
irás ter ao chafariz
ou á fonte,
e dá ó demo os raposinhos,
como todo o mundo diz
lava bem esses focinhos,
e no cheirará a monte.
Ora cae.
[...]



BALTAZAR DIAS

**Tragedia do Marquez de Mantua
e do Imperador Carlos Magno**

A QUAL CONTA COMO O MARQUEZ DE MANTUA, ANDANDO PERDIDO NA CAÇA,
ACHOU A VALDOVINOS FERIDO DE MORTE, E DA JUSTIÇA,
QUE POR SUA MORTE, FOI FEITA A D. CARLOTO, FILHO DO IMPERADOR.

[...]
Ao marquez podeis dizer
que elle pode vir seguro,
e todos quantos tiver,
venha de guerra ou de paz,
assim como elle quizer.
E pois que justiça quer,
com ella muito me praz.

Entra Dom Carloto.

DOM CARLOTO – Bem sei que com gran' paixão
está vossa majestade
pela falsa informação,
que de mim, contra rezão,
deram com gran' falsidade,
porque um filho de tal home
e tão grande geração
não deve sujar seu nome

em caso tal de traição.
Por vida de minha madre,
que se tão gran' deshonor
não castigar com rigor,
que me será cruel padre,
não direito julgador.

IMPERADOR – Não vos quereis desculpar
pois que tendes tanta culpa,
que se o mundo vos desculpa,
não vos heide eu desculpar.
E portanto mando logo
que esteja posto a recado
até ser determinado,
por conselho do meu povo,
se sois livre ou condenado.
Mando que sejais levado
à minha gran' fortaleza,
e que lá sejaes guardado
de cem homens do estado,
até saber a certeza.

DOM CARLOTO – E como, senhor, não quer
vossa real majestade
saber primeiro a verdade,
senão mandar-me prender
por tão grande falsidade?

IMPERADOR – Não vos quero mais ouvir,
levem-no logo à prizão
onde eu o mando ir;
porque tão grande traição
não he para consentir.
Vós outros podeis tornar,
e contar-lhe o que he passado
a quem vos cá quiz mandar;
que o seguro que lhe heí dado,
eu o torno a confirmar.

E aqui vem a Imperatriz.

IMPERATRIZ – Eu muito me maravilho
de vossa grande vontade:
que sem rezão nem verdade
trataes assim vosso filho

com tão grande crueldade.
Olhe vossa majestade
que he herdeiro principal,
e que toda a christandade
lh'o hade ter muito a mal.

- IMPERADOR – A mim, senhora, convem ser contra toda a traição: E se vosso filho a tem castigai-o-hei muito bem; e essa he minha tenção, e mais eu vos certifico que com direito e rigor hei-de castigar o iniquo, ora seja pobre ou rico, ou servo ou gran' senhor.
- IMPERATRIZ – Como quer vossa grandeza informar o vosso estado sem causa, com tal crueza?
- IMPERADOR – Quem me cá mandou recado não foi senão com certeza.
- IMPERATRIZ – Por tal recado, senhor, quereis tratar de tal sorte vosso filho e sucessor, que depois de vossa morte ha-de ser imperador?
- IMPERADOR – Em o eu mandar prender não cuideis que o maltrato mas se ele o merecer, eu espero de fazer a justiça de Torcato porque pae tão poderoso, sendo de tantos caudilho, senão por tão rigoroso, nem elle será bom filho, nem será rei justicoso que agora, mal pecado! Nenhum rei nem julgador faz justiça do maior; mas antes he desprezado o pequeno com rigor.

Todo o mundo é afeição,
julgam com rara remissa
o nobre que, sem razão
alguma, tem opinião
de lhe tocar a justiça...
Que conta posso eu dar
ao Senhor dos altos céos,
se a meu filho não julgar
como outro qualquer dos meus?
Assim que escusado he
buscar intercessor;
porque Deos de Nazareth
não me fez tão gran' senhor
para minha alma perder.

IMPERATRIZ – Ai triste de mim coitada!
Para que quero viver!
Pois que sempre heide ser
por meu filho tão penada
como uma triste mulher?
Pois tão triste heide ser
por meu filho muito amado,
nunca tomarei prazer,
nem no mundo posso ter
senão tristeza e cuidado.

IMPERADOR – Não faças tantos extremos,
pois dizeis que tem desculpa,
que antes que sentença demos,
primeiro todos veremos
se tem culpa ou não tem culpa.
Mostrae maior sofrimento,
que o caso he desestrado;
ei-vos a vosso aposento,
que elle não será culpado.

Aqui se vai a imperatriz; e vem a mãe e esposa de Valdovinos.

MÃE – O' coração lastimado,
mais triste que a noite escura!
O' dolorosa tristura,
cuidado desesperado
e fortuna venturosa!
O' vida da minha vida,
alma deste corpo meu!

O' desditosa nascida
ó sem ventura nascida,
a mais que nunca nasceu!
O' filho meu muito amado,
minha doce companhia,
meu prazer, minha alegria,
minha tristeza e cuidado,
sab'rosa lembrança minha
que farei eu sem vos ver?
Filho da minha alegria,
ó meu descanso e prazer,
porque me deixaes viver
vida com tanta agonia?
Aonde vos acharei
consolo de meu pezar?
Onde vos irei buscar,
poisque perdido vos hei
para jámais vos cobrar?
Filho desta alma mesquinha,
dos meus olhos claridade,
onde estaes, minha mezinha,
filho da minha saudade,
meu prazer e vida minha?

Diz a esposa, por nome

SYBILLA

– Que he de vós, meu coração,
que he da minha liberdade,
espelho da christandade,
quem vos matou sem rezão
com tão grande crueldade?
Quem vos apartou de mim,
meu querido e meu espôso?
O' meu prazer saudoso,
porque me deixaes assim
com cuidado tão penoso?
O' minha triste saudade,
ó meu esposo e senhor,
minha alegria e vontade,
escudo da christandade,
das tristes consolador!
Que farei triste, coitada,
mais que nenhuma nascida?
Miseravel, angustiada,
[...]

ANTÓNIO RIBEIRO CHIADO

Prática de Oito Figuras

[...]

Entra Ambrosio da Gama, fidalgo, e, despindo o capuz, diz:

GAMA – Toma lá esse capuz.
Venha-me um roupão *varella*
e accende aqui uma vela:
porque a casa sem luz,
sem luz é o dono d'ella.
Lumen a revelationem,
lume de revelação,
lume que nos não enlêa,
lume que nos *allumêa*
o caminho da salvação.
Dá-me o livro de rezar,
que inda hoje não rezei.
Domine, memento mei...
Sabe o que ha para ceiar.

FARIA – Tem vossa mercê coelho,
que é muito bom de quando em quando.

GAMA – Vae saber o que te mando,
que eu não te peço conselho.
– *Livra-me de má requesta,*
pois a ti, Senhor, me acolbo...
Dize que lhe façam mólho,
porque sem mólho não presta.

Torna a rezar.

– *Pois tu és o nosso fim,*
por tua morte e paixão,
que acceites minba oração.
Com t'alembrares de mim,
em que eu te não mereça,
abaste a misericordia
para pôres em concordia
minb'alma, que não padeça.

FARIA – Coelho, como homem diz,
tem, senhor, o cosinheiro.

GAMA – E não tinha esse cão dinheiro
sequer para uma perdiz?

O teatro português e a expansão

Ora isto no se crerá!
Um cão que me tem roubado!
Chama cá esse arrenegado;
verei que razão me dá.

Torna a rezar.

*Os meus beiços abrirás,
e dirão os teus louvores,
pois és Senhor dos senhores!
De mim t'amercearás.
Dos teus, da tua companha
me faze, por taes offrendas,
que, Senhor, não me re prendas
na ira da tua sanba.*

Torna a entrar o moço com o negro, e diz o moço:

- FARIA – Eis aqui o comprador.
GAMA – Beijo as do senhor ladrão!
Ora bem; dae-me razão:
Que compraste, meu senhor?
NEGRO – Doso gallia, um capão;
A mim traze turo junto:
O coeio, co' treze pombio...
GAMA – Não vou por esse caminho!
Fallae ao que vos pergunto.
Dizei, negrinho sandeu:
saibamos que mal vos fiz,
porque não me daes perdiz,
pois que m'a compraes do meu?
NEGRO – Nunca elle mim acha...
muito caro, nunca bem...
Mim dá-le treze vintem
pr'o dôzo; não querê dá.
A regatêra muito máo!
Mim dize quere vendê?
Elle logo saconde...
medo Gasapar da náo,
proqu'elle logo prende.
Mim promette cincoenta;
elle dize: vai, fruga,
vós o não querê comprá.
Esse cousa tem pimenta...
Mim torna, elle prófia.
Logo chama Pero Cão.
Vae vós o comprá o pèse,

- vóso seôro nunca come esse;
levae-le bom cação.
- GAMA – Isso me parece bem.
Abasta que não hei de comer,
senão quando já valer
a pássara a meio vintem?
Não se pôde isso soffrer!
Já vós, negro, hoje bebestes.
Metter-vos-hei n'outra affronta:
Dae-me logo aqui conta
de tudo o que despendentes,
cada cousa o que se monta.
Vossa mercê recebeu
esta semana passada
mil reaes. Não gastastes nada;
dae-me em que se despendeu.
- NEGRO – Esse conta démo é.
Mim não dá vós o ôtoro dia
papel qu'o socrenco Faria.
Vós o tem mão vóso mêtê.
- GAMA – Que é 'quillo, dize, Faria?
- FARIA – Eu taes cousas nunca vi!
- GAMA – Eu não t'entendo a ti,
nem menos sua aravía.
Tira-me esse cão d'ahi.
- NEGRO – Voso nunca querê cutá.
A fressura cuta córenta,
a raia dôse vintem;
ôtoro tanto elle tem
n'esse conta qu'elle senta.
A Frenando nunca frutou.
Nunca voso crupa elle...
compra cabrito c'o pelle,
que vóso fôra mandou.
Quando mim vae confessá,
dize padre confessôro:
que officio é voso que tem?
Mim dize: comradôro.
Elle lógro prégunta:
Vóso fruta vósó seôro?
Mim dize: padre, não;
Nígrio dize verdade,
mi dá vosso sorobição.
Tem nigria bonitia,
chama elle Caterina.
Pedi perdão de vontade...
[...]

SEBASTIÃO PIRES

Auto da Bela Menina

Vai-se o Parvo e vem o Negro, e diz:

NEGRO: Olá, gentes!
Oh, falai, corpo na são!
Quebrai homem sua dentes,
o recado sua parentes,
oh, siora, beijo mão.

PASÍBULA: Quem é?

NEGRO: Siora, beijo sua pé
com sua caracanharr morado.
Mim trazei cá um recado
para dai a basso mercê.
Eu sa negro de bossô irmão
que ontem do Brasil chegou.

PASÍBULA: Ai Jesus! que alteração!
Novas tem meu coração
que em extremo me alegrou.
Ah, senhora,
uma nova nesta hora
creio não vos pesará:
meu irmão, que veio já!

BELA MENINA: Venha ele muito embora!

PASÍBULA: Manda, senhora, dizer
que, se licença lhe dais,
que me virá logo ver.
Pois em vós é o querer,
mandá-lo-ei vir, se mandais.

BELA MENINA: E quem é?
Quanto disso disse, crê,
não seja algum enfiado.

PASÍBULA: Ai, isso há no vosso sentido?
Não creia Vossa Mercê.
Preto, vinde vós cá, mano:

ver-vos-á minha senhora.
Meu irmão vem castelhano
ou português valenciano?

NEGRO: Portugal sa ele agora.
Tão bragante,
siora, tão formosante,
e mais ele manda beijar
suas dedos com caracanhhar
dessa caxora galante.

BELA MENINA: Dize, negro: teu senhor
para quem te deu recado?
Não tinha outro servidor
para mandar sabedor
que falara declarado
se não a ti?

NEGRO: Sim,
posso eu não ir aqui,
pesara de São Formente!
Também negro não sa gente
e boso zombai de mim!
Eu suas comendas dai
que ele manda trazer cá,
e com sua irmão falai.

BELA MENINA: Ora pois, correndo vai,
esta resposta lhe dá:
Em verdade,
que, se não fora [a] amizade
que a mim sua irmã tem,
a outra pessoa alguém
não lhe dera liberdade.

PASÍBULA: Senhora, esta mercê
recebo eu com as mais.
Alto, sus! Negro, num pé
correndo, dize-lhe que
venha, não vos detenhais.
Sem deter
também lhe hás-de dizer
que já tenho demandada
e a licença outorgada.

O teatro português e a expansão

NEGRO: Com esse nova tem prazer.
Por santo ladra, siora,
olhai bós o que eu jurou:
que folgai eu mais agora
que me dizer nesta hora
minha siora furou
sua comer
que ele agora há-de ter
com aquele recadinho.
Furnando, põe pé caminho
e bai a todo correr!

Vai-se o Negro, e diz a Bela Menina:

BELA MENINA: Quanto agora, de falar,
doida, como estás alegre!

PASÍBULA: Tenho razão de assim andar.
Há-de logo me casar,
que ando por aqui ao segre.

BELA MENINA: Já casar?!
Irra em tal madrugar...
Hideputa, que caseira!
Levará negra canseira
o triste que te levar.

Vem o Fidalgo com o Negro, e diz o Fidalgo:

FIDALGO: Senhora, está cá alguém?
Fernando, bate ali!

NEGRO: Olá, gente! Não falai ninguém?

PASÍBULA: Ai, minha senhora! Vem
meu irmão, creio, aqui.

FIDALGO: Mas quão fora
estais vós, irmã senhora,
de eu vir ter a este paço!
Mandai-me dar um abraço.

PASÍBULA: Irmão, venhais muito embora!
Mãe, Jesus! Quão demudado,
senhor, vos fizestes lá!
Vindes formoso e barbado,
com um rosto apessoado.

- FIDALGO: Irmã, isso baste já.
Mal prudente
foi não ir primeiramente
– como a razão requeria –
a fazer-lhe cortesia
a esta dama excelente.
Senhora, que Deus dotou
formosura soberana,
por sua mão matizou
e consigo figurou
mais divina que humana,
eu aqui
sou vindo a este jardim
a minha irmã visitar,
e também para beijar
as vossas mãos, serafim.
- BELA MENINA: Tenho-lhe em mercê, senhor,
essa prosa cortesã,
cheia de tanto primor.
Deixai vós esse louvor
à senhora vossa irmã
que é avisada,
e porém vossa chegada
seja muito na boa hora.
- FIDALGO: Beijo vossas mãos, senhora,
e a vossa mui bem achada.
- PASÍBULA: Senhora, eu estou olhando
que foi de cá tamanino.
- FIDALGO: Irmã, o tempo, andando,
muda-se: sem saber quando
se faz homem de menino.
[...]

JORGE FERREIRA DE VASCONCELOS

Comédia Ulissipo

adaptação de Silvina Pereira e Rosário Laureano Santos

Alcino Grácia

ALCINO – Ora, vinde cá, senhora Grácia. Por vida desses olhos e desses alvos dentes, valerei saber de vós como me vai com minha senhora.

GRÁCIA – Camanha graça! Como vos pode a vós, senhor, ir senão muito bem?

ALCINO – Ah, cadelinha, que me mentis!

GRÁCIA – Não sei porquê, que sois muito galante, muito airoso e mereceis ùa duquesa.

ALCINO – Dizei-me, destes a minha carta?

GRÁCIA – Dei e mais não foi mal recebida.

ALCINO – Pois, quando hei-de merecer a repostas?

GRÁCIA – Houve essa repostas que vedes aí.

ALCINO – Oh, grandíssimo bem, dívida sem preço! Vedes aqui o que nunca poderei pagar.

GRÁCIA – Senhor, eu vou depressa à ribeira; amenhá, vos verei devagar, respondi esta noite, porque também queria-vos pedir ùa mercê.

ALCINO – Amargada irá logo esta. Que chamais?

GRÁCIA – Queria, senhor, que me emprestasse cinco cruzados por oito dias.

ALCINO – Sereis servida, mas eu não os trago comigo; é-me necessário ir à pousada.

GRÁCIA – Eu irei lá pela manhã cedo. E no mais que por oito dias.

ALCINO – Eu não empresto, não me injurieis.

GRÁCIA – Ora, senhor, não no lança em saco roto. Viste-la ontem?

ALCINO – Não.

GRÁCIA – Não vistes logo ùa bela ninfa? Foi a casa de sua cunhada e ia um serafim.

ALCINO – Essa é ela!

GRÁCIA – Ai, raposo! Quando corríamos as igrejas, tivemos o maior prazer. Inda não víamos embuçado, quando ela já cuidava que éreis vós. E, no Carmo, me perguntou pela vossa pousada, que queria lá ir beber um púcaro de água. Ela bem vos desejou falar.

ALCINO – Não mo digais. Andei esse dia mouro por topar com ela e nunca a fortuna quis que a visse. Tão herege me vi que, se a topara em algum beco, determinava furtá-la!

GRÁCIA – Assi lho dizia eu! Enfim, senhor, muitos dias há no ano. Dai-me licença, que se me vai fazendo tarde. E não se esqueça da mercê.

ALCINO – Pera que é falar nisso? Ah, meu pai! Sangue misturado que nunca leixou de ser tredo! Amargo vai o gosto que se compra tão caro!

Alcino Régio

ALCINO – Senhor, como se homem embebeda naquela doçura de saber que faz, que diz.

RÉGIO – Como?

ALCINO – Cinco cruzados me leva a mulata, pelos quais lhe eu inda espero dar cinco mil pingos!

RÉGIO – E essa é a vossa amizade? Dizeis isso agora com mágoa dos cruzados!

ALCINO – Sou tão parvo que dou o meu assi à ventura, por mentiras? Mulheres não se obrigam, salvo pela vontade própria.

RÉGIO – Senhor, senhor, faizei pausa; e, pera vos divertirdes desses coléricos humores, lede já essa carta; vejamos que diz essa senhora, não sejais tão mau namorado.

ALCINO – Dizeis verdade. Ora diz aqui assi:

SENHOR:

Dissimulei com vossas importunações té'gora por ver se cansáveis e desistíeis delas e desse vosso engano de que, está visto que não haveis de ganhar mais que perder o tempo. Peço-vos, senhor, que vos esqueçam essas ociosidades; não vos lembre se sou viva, nem me saibais o nome, que me pesará muito e vós nada ganhareis em tão escusada teima. Esta, rompei logo...

RÉGIO – Oh, como está fera, valha-me Deus! Chamais a isso carta? Chamai-lhe vós bombarda!

ALCINO – Prometo-vos, dona bugia, que eu vos amanse! Vós me pagareis esta e outras! Oh, que todas são parvoas!

O teatro português e a expansão

RÉGIO – Quereis que vos diga? A nossa pouca verdade as ameaça. Eu, pera mim, trago esta regra: das gerais, nenhũa conta faço; das especiais, hei sempre dó; a nenhũa queria escandalizar e dar-me bem com todas, se pudesse.

ALCINO – Nem eu cuido que haja homem que isso não queira. A mim avorrece-me muito tratos das devassas e gosto, por extremo, da conversação das recolhidas.

RÉGIO – Pera que é falar nisso? Sabei que o mel da vida está no tratar aquela brandura meiga com que elas domam té os brutos animais.

ALCINO – Vós passais por ouvirdes ãas queixas de fala frautada, borrifadas de lágrimas de amor?

RÉGIO – Por estas senhoras se baralhou sempre o mundo, que não há cousa, por bruta que seja, que não se renda à fermosura.

ALCINO – Essa é a verdade. Porém, sabeis vós a que eu não tenho paciência? Ver madraços conversar focinhos de bode e ser-lhes sujeitos!

RÉGIO – Oh, baixos espíritos, suma parvoíce, bruto juízo!

ALCINO – Regais-me a alma! Bailem cabrões de sol a sol com mulatas, estimem seus folguedos, gostem de devaças, façam pagodes, sofram seus atrevimentos; e a mim, dêem-me um assomar a ãa janela ãa bela ninfa, que é mais aprazível que o romper da estrela da menhá pelo horizonte; um quebrar de olhos dissimulados antre gente, que faz arrepiar as carnes e ouriçar os cabelos como visão; um ameaço meigo, que levanta o pó do chá!

RÉGIO – Senhor, não me metais com cócegas dessa maneira, que me fareis ir, como touro com a mosca, lançar nesse mar!

ALCINO – Nem isso vos valerá, que este ardor de Cupido, nas frias águas, tem seu vigor!

RÉGIO – Se me vós, senhor, não valeis, sinto-me desfalecer dos espíritos.

ALCINO – E eu em quê?

RÉGIO – Haveis de ir falar a ãa dona engorlada, mulher de grande crédito.

ALCINO – Se aí está o remédio, por mim... Prometo-vos armá-la, porque tenho boa mão para estas amizadas.

[...]

Duarte Ivo Cruz

Auto de Floripes

versão tradicional do Alto Minho
recolha de Leandro Quintas Neves e de Azinhal Abelho

[...]

NO CAMPO CRISTÃO

CARLOS MAGNO (*depois de Brutamontes voltar para o lado do rei turco:*)

– Descansar... armas!

(*Executada a ordem, o Imperador canta*).

CARLOS MAGNO:

Sou o nobre rei cristão
Destas terras generoso
Venço todas as batalhas
Com o meu braço esforçoso.

Vinde cá, ó meus vassallos
Com prazer e alegria
Defender o vosso rei
Aqui hoje neste dia.

OS CRISTÃOS (*em coro, descrevendo duas espirais com o centro no seu Chefe, à passagem pelo qual fazem unia rasgada vénia:*)

Meu rei meu senhor não tema
Nem tenha mais que temer
Vamos lá para a batalha
Suceda o que suceder.

Ao cantarem o terceiro verso apontam com as espingardas para o lado adversário.

CARLOS MAGNO:

Meus numerosos vassallos
Não temais o inimigo
À força das nossas armas
Tudo há-de ser vencido.

O teatro português e a expansão

Retomados os primeiros lugares, cuja ocupação coincide com o final desta quadra, os dois figurantes da frente, um dos quais é Roldão, avançam entre duas filas, voltados para o Imperador, a quem fazem uma vénia, e cantam:

Meu rei meu senhor já vimos
Com uma grande valentia
Para fazer baptizar
Ferrabrás de Alexandria.

Ao quarto verso repetem o gesto com as espingardas, e retomam os seus lugares.

CARLOS MAGNO:

Meus numerosos vassalos
Não há mais que duvidar
Preparai as vossas armas
Para logo batalhar.

Com igual movimentação, avançam outros dois figurantes que cantam voltados para Carlos Magno, fazendo, como os anteriores, o gesto com a espingardas:

Meu rei meu senhor já vimos
Com uma grande valentia
Para fazer baptizar
Toda a gente da Turquia.

CARLOS MAGNO:

Meus numerosos vassalos
Não há mais que duvidar
Preparai as vossas armas
Para logo batalhar.

[...]

Os dois turcos regressam com a resposta que transmitem aos cristãos que estão detidos, repetindo as palavras do rei «turco». Os dois embaixadores, baixando as espingardas e caminhando na frente dos dois turcos, dirigem-se para o Almirante Balaão que lhes sai ao encontro.

BALAÃO – Quem sois?

CRISTÃOS – Somos dois embaixadores que vimos da cristandade trazer uma embaixada a vossa real majestade.

BALAÃO – Falai... falai e dizei o que quereis. Se não falardes verdade eu vos executo com a pena que mereceis.

CRISTÃOS – Manda o nosso rei e senhor que lhe mandeis o seu cavaleiro Oliveiros que cá tendes prisioneiro, que em troca vos mandará vosso filho Ferrabrás, que já está baptizado e não é turco como vós.

BALÃO – A vossa embaixada é mais louca que avisada e eu juro-vos que com resposta não voltareis.

CRISTÃOS – E quando isto não queirais fazer nem mandar, com seis mil homens de guerra ao palácio o vem tirar; e que com muito mais ousadia vos declara guerra por cem anos e um dia.

BALÃO – A resposta que vou dar é ao alcácer vos mandar. Oh Brutamontes!

Os cristãos esboçam um movimento de fuga, mas os turcos, ao mesmo tempo que levantam os alfanges, fazem grande alarido barrando-lhes a saída.

No campo cristão repete-se agora a chamada de novos embaixadores, nos mesmos termos e com os mesmos movimentos que anteriormente. Responde, no lugar de Roldão, Gui de Borgonha que, depois da saída daquele, ficou a ocupar a testa da formatura. Ao chegarem ao campo turco repetem-se as cenas e falas anteriores, ficando também presos os dois «cavaleiros» cristãos.

BALÃO – Clama... clama D. Pelinirão.

Os dois personagens que estão à frente das duas filas de turcos, fazem meia volta aproximando-se do seu rei.

TURCOS – Eu me rogo de boa vontade, para servir a vossa real Majestade.

BALÃO – Ide ao reino da cristandade e dizei ao seu imperador que me mande meu filho Ferrabrás que lá tem prisioneiro que, em troca, lhe mandarei o seu cavaleiro Oliveiros e mais quatro companheiros. Quando isto não queira fazer nem mandar, que a ferro frio ao palácio o vou tirar e que com o meu exército e braço forte lhe darei cruel guerra e vergonhosa morte.

Os turcos, em passos de dança e ao rufo de tambor, avançam até ao «campo» cristão. Os primeiros homens da formatura embargam-lhes o passo perguntando-lhes quem são e ao que vêm. Repetem-se os mesmos movimentos, perguntas e respostas como nas cenas anteriores das embaixadas até chegar a vez de Carlos Magno falar.

CARLOS MAGNO (*em voz alta e levantando a espada*) – Ficai ciente de que não temo a batalha, e que nunca dou resposta a tão vil canalha. Ide, que logo voltareis todos.

Estabelece-se confusão que os turcos aproveitam para fugir.

CARLOS MAGNO – Apontar!... Descarregar!... Fogo!

Quando os dois turcos estão prestes a atingir o seu acampamento, os dois cristãos da frente da formatura disparam as espingardas. Os turcos fingem cair feridos e um deles levanta-se coxeando.

Neste meio tempo Brutamontes, o carcereiro turco, sai do estrado e regressa acompanhado de Floripes, quase sempre numa vitória, e aos acordes da filarmónica dos turcos. Orei turco espera-a à entrada do estrado, acompanhando-a à frente da formatura dos soldados. Recuam e colocam-se junto da filarmónica. Fazem estes movimentos em passos de dança.

FLORIPES (*cantando*):

Oh cavaleiros de França
Dizei-me por que razão
O meu pai vos tem presos
Nesta horrível prisão.

OLIVEIROS:

Oh princesa Floripes
Eu vos digo a razão
Eu fui quem tive o combate
Com Ferrabrás vosso irmão.

FLORIPES:

Dizei-me se entre vós
Se encontra Gui de Borgonha
Porque vos quero tirar
Dessa prisão tão medonha.

OLIVEIROS:

Não está entre nós
Esse nobre cavaleiro
Ficou lá na cristandade
Tão valente companheiro.

FLORIPES (*dirigindo-se, ao pai*):

Senhor pai, Senhor pai
Eu lhe dava de parecer
Que me entreguem os presos
Antes que vamos comer.

BALÃO:

Dizes bem minha filha
Eu aprovo a tua ideia
Fala com Brutamontes
Que tem as chaves da cadeia.

FLORIPES:

Brutamontes, Brutamontes,
Chaveiro da «triste-feia»,
Por ordem de meu senhor
Dá-me a chave da cadeia.

Floripes, a um movimento que Brutamontes faz para defesa das chaves que tem à cinta, agride-o com qualquer objecto que traga na mão, ou passa-lhe um lenço pelo rosto como que para o narcotizar. Brutamontes cai e Floripes tira-lhe as chaves com as quais finge abrir as portas da «torre» dando liberdade aos prisioneiros. Passados momentos, Floripes e os cinco cavaleiros cristãos descem do estrado, ao som dos acordes das filarmónicas e vão subir no lado oposto onde os esperam Carlos Magno e Ferrabrás. Estes, com Floripes à frente, ladeada por Oliveiros e Gui de Borgonha, avançam em passo de dança até cerca de meio estrado. O Almirante Balaão aproxima-se também.

BALAXO (*cantando*):

Minha filha Floripes
Que tanto me falseaste
Desprezaste minhas leis
Meus inimigos soltaste.

FLORIPES:

Senhor pai me perdoe
Esta acção mal considerada
Se lhe fiz esta ofensa
Foi p'ra ser mulher casada.

BALÃO:

Minha filha Floripes
Sempre te hei-de abençoar
Casaste com um cavaleiro
Dá-me as mãos, vamos dançar.

As filarmónicas tocam alguns compassos enquanto que Floripes e Balaão, de mãos dadas, executam três ou quatro voltas retirando todos, a seguir, para os seus respectivos «campos» (Balaão para o «campo» turco, Floripes, Ferrabrás e os cavaleiros cristãos para o seu «acampamento»). Começa então um desafio entre o Rei turco e Carlos Magno, que se aproximam um do outro.

BALÃO:

O meu peito é de bronze
Meu coração com tal vigor
Que hoje espero neste dia
Vencer teu ânimo e valor.

CARLOS MAGNO:

Tem-te turco infiel
Não te engane o coração
Nunca esperes de vencer
Um só rei fiel cristão.

O teatro português e a expansão

Balaão e Carlos Magno simulam despedir rudes golpes com as suas espadas e, interrompendo-se, de espaço a espaço, comandam, simultaneamente:

– Ordinário... marche!

Dois a dois, turcos e cristãos aproximam-se os dois chefes e, enquanto os turcos agitam as espadas, disparam os cristãos as escopetas. Os cristãos vão aprisionando os turcos, apesar da forte resistência destes. Por fim, é o próprio Carlos Magno quem prende o Almirante Balaão e o leva para o seu «acampamento». Apenas fica no «campo» contrário o Brutamontes e o porta-bandeira turco. O porta-bandeira cristão vem a meio campo e diz:

PORTA-BANDEIRA CRISTÃO:

Oh porta-bandeira insolente
Ou me fazes entrega da tua bandeira
Ou te mato e morres de repente.

PORTA-BANDEIRA TURCO:

A minha bandeira
Nunca a vêς nem verás
Só pela força das armas
É que a conquistarás.

Fingem combater com as espadas de que estão armados, nunca largando a bandeira que seguram na mão esquerda. Por fim o turco é vencido. Repete-se cena idêntica com Brutamontes que é preso por Guarim depois de esgrimir com a pesada moca do antagonista. Está terminada a «batalha».

Todos os personagens retomam os lugares que ocupavam no princípio da representação, cantando em coro a loa:

Nossa Senhora das Neves
Estrela de Portugal
Já se renderam os turcos
Vivam todos em geral.

Nossa Senhora das Neves
Sois Guia de toda a terra
Já se renderam os turcos
Já se acabou toda a guerra.

As filarmónicas passam a executar a música registada no n.º 3 ao mesmo tempo que todos os «comediantes» principiam uma dança incaracterística, rudimentar manifestação coreográfica. Param depois, por instantes, e entoam de novo a loa:

Nossa Senhora das Neves
Quando será vosso dia
A cinco do mês de Agosto
Quando a calma caía.

Duarte Ivo Cruz

Dêmos fim a este baile
Que a nós assim nos convém
Regalem-se meus senhores
Até ao ano que vem.

As filarmónicas voltam a executar a contradança que é novamente dançada por todos os «comediantes» antes de retirarem, em dois grupos, cada qual pelo seu lado, tal como entraram. E assim termina o Auto.

ALVARÁ DE D. JOÃO III

«Dom João, ect. A quantos esta minha carta virem, faço saber que Baltazar Dias, cego, da Ilha da Madeira, me disse por sua pretensão que tem feitos algumas obras assim em prosa como em metro, as quais foram já vistas e aprovadas e algumas delas imprimidas, segundo podia ver por um público instrumento que perante mim apresentou.

«E por quanto ele quer agora mandar imprimir as ditas obras que tem feitas e outras que está para fazer, por ser homem pobre e não ter outra indústria para viver por o carecimento da sua vista, senão vender as ditas obras, me pedia que houvesse por bem, por lhe fazer esmola, dar de privilégio para que pessoa alguma não possa imprimir nem vender suas obras sem licença, com certa pena.

«E visto todo por mim, hei por bem e mando que nenhum imprimidor imprima as obras do dito Baltazar Dias, cego, que ele fizer assim em metro como em prosa, nem livreiro algum nem outra nenhuma pessoa as venda sem sua licença.»